

Martin Büsser

ON THE WILD SIDE

Die wahre Geschichte der Popmusik



Martin Büsser (1968–2010), hat sich in seiner Arbeit als Journalist, Autor, Verleger und Musiker zu keiner Zeit zu Kompromissen hinreißen lassen. 1995 gründete er mit der »testcard« einen Ort, der seinen vielseitigen Interessen Raum ließ. Er schrieb nicht nur über Kunst und Musik, sondern auch über Literatur, Comic, Film, queere Theorie und Politik. Oftmals über alles gleichzeitig. Daneben entstanden eigene literarische Arbeiten, Comics, Bilder sowie Tonträger mit seiner Band Pechsaftha. Martin Büsser starb im Herbst 2010.

Erstausgabe: Europäische Verlagsanstalt |
Sabine Groenewold Verlage, Hamburg 2004

© für diese Ausgabe: Ventil Verlag KG, Mainz, April 2013
Abdruck, auch in Auszügen, nur mit ausdrücklicher Erlaubnis
des Verlages. Alle Rechte vorbehalten.

1. Auflage 2013
ISBN 978-3-95575-003-9

Satz und Layout: Oliver Schmitt
Coverfoto: © ktoi, Quelle Photocase
Druck: fgb, Freiburg

Ventil Verlag
Boppstr. 25, 55118 Mainz
www.ventil-verlag.de

INHALT

7 Vorwort

1966–1972

- 9 Pop – Ein Stil wird geboren
- 21 »Show Me the Way to the Other Side«
- 49 Krautrock – Deutschland auf der kosmischen Autobahn

1973–1980

- 61 Zeit der Dinosaurier
- 77 Die Punk-Explosion
- 95 New Wave – Neue Wellen zwischen Elektronik, Lärm und Roboter-Pop
- 103 Industrial – Die Nachtseite der Zivilisation
- 110 Disco-Fieber

1981–1989

- 121 Neue Deutsche Welle
- 129 Sommer 1982 – Die Blütezeit des Pop
- 135 HipHop
- 150 Independent-Szenen und die Durchdringung der Stile

1990–1999

- 167 Grunge
- 176 Techno
- 195 Rechtsrock und die Folgen
- 207 Neue Szenen, neue Wege – Postrock, Riot Grrrls und Sadcore

Pop im neuen Jahrtausend

- 217 Unterwegs in die Zukunft

Anhang

- 231 Plattentipps
- 251 Register

VORWORT

Angesichts der neuen popkulturellen Unübersichtlichkeit nach der Jahrtausendwende und dem »Ende der Spaßgesellschaft« nach den Anschlägen des 11. September 2001 sieht Martin Büsser in »On the Wild Side« eine Sehnsucht der Konsumenten nach der Vergangenheit, nach vertrauten Namen - eine »Retromania«, zehn Jahre bevor Simon Reynolds diesen Begriff prägte. Eine solche Weitsicht ist nicht nur beispielhaft für dieses Buch, sondern auch für das Schreiben des 2010 verstorbenen Martin Büsser.

Als »On the Wild Side« 2004 erstmals erschien, war es der im deutschsprachigen Raum wohl ambitionierteste Versuch, eine Geschichte der Popmusik des 20. Jahrhunderts zu schreiben, in der Mainstreamphänomene wie Emerson, Lake & Palmer oder Meat Loaf ebenso ihren Platz haben wie die Underground-Acts The Fugs oder Beat Happening. Gleichzeitig beschreibt das Buch Musikgeschichte nicht lediglich als eine Abfolge von Stilen und Genres, sondern erdet die Entwicklungen, Stagnationen und Revolutionen in der Musik immer in den politischen Kontexten, auf die sie reagierte. Relevante Popkultur war für Martin Büsser vor allem solche, die nach neuen Ausdrucksformen suchte, nach Formen, über die Kritik und Unzufriedenheit formuliert wurden, die sich nicht mit Normen und Erwartungen zufriedengab, sondern Grenzen sprengte: der Geschlechterbilder, der Genres ...

Weil diese Suche nach Abweichungen in der Musikgeschichte, nach neuen Soundästhetiken und Männlichkeitsbildern, feministischen und queeren Ansätzen und die dahinter stehende Hoffnung Martins Büssers auf ein emanzipatorisches Potential von Popkultur nicht an ihrer Aktualität verloren hat, erscheint das Buch in unveränderter Form und endet mit den zum Zeitpunkt des Erscheinens spannendsten musikalischen Entwicklungen: dem Antifolk und dem alternativen HipHop des Anticon-Labels.

Jonas Engelmann, April 2013

1944-1972



Captain Beefheart: *Trout Mask Replica* (> S. 232)

The Beach Boys: *Pet Sounds* (> S. 231)

The Beatles: *Revolver* (> S. 231)

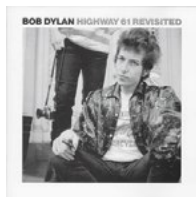
The 13th Floor Elevators: *The Psychedelic Sound Of...* (> S. 235)

Marvin Gaye: *What's Going On* (> S. 233)

The Velvet Underground: *The Velvet Underground & Nico* (> S. 235)

Bob Dylan: *Highway 61 Revisited* (> S. 232)

Can: *Monster Movie* (> S. 232)



POP – EIN STIL WIRD GEBOREN

Besichtigung eines Zeitalters

New York 2002. Jeffrey Lewis zieht durch die Secondhand-Läden auf der Suche nach »weird psychedelic music«. Wenn er mit seiner eigenen Musik mal kein Geld verdienen würde, sinniert er, könne er ja immer noch als DJ auftreten, kaum jemand in seinem Freundeskreis habe eine so exklusive Auswahl an ungewöhnlicher Musik aus den ausgehenden Sechzigern.

Jeffrey Lewis ist Mitte zwanzig. Als er geboren wurde, existierten viele Bands, an die er in seinen akustischen Folkballaden anknüpft, schon gar nicht mehr. Zusammen mit Freunden, die wenigsten älter als er, tritt Lewis regelmäßig im Sidewalk Café auf, dem Zentrum der New Yorker »Antifolk«-Bewegung. Hier ist eine junge Generation nachgewachsen, die sich nicht damit zufrieden gibt, immer nur die aktuellen Hits aus den Charts zu hören. Sie kramt in der Plattensammlung ihrer Eltern und durchforstet die Flohmärkte. Sie entdeckt Bob Dylan und Joni Mitchell für sich neu und verarbeitet deren Musik in den eigenen Stücken. In den Songtexten bezieht sie sich jedoch auf ihre Generation, auf das Leben in New York am Beginn eines neuen Jahrtausends, auf überbezahlte Mieten, Zukunftsangst und Überdruß

gegenüber der Bush-Regierung. Ein alter Sound klingt da plötzlich wieder ganz neu und zeitgemäß.

Für die neue Generation ist Pop selbst posthistorisch geworden. Den ultimativen neuen Trend gibt es nicht mehr. Bob Dylan ist genauso ein Teil des Vorgefundenen wie HipHop und Detroit Techno. Alles ist gleichermaßen vorhanden und zitierbar. Allein auf die Kombination und den Bezug zur Gegenwart kommt es an. Während die einen die Akustikgitarre wiederentdecken, knüpfen andere wie die White Stripes an den Blues der vierziger Jahre an. Jeder nur erdenkliche Rückgriff, aber auch jede nur erdenkliche Verknüpfung von Stilen ist erlaubt. Adam Green, ein weiterer Musiker aus der Antifolk-Szene, erzählt über die momentane Clubszene in New York: »Während der besten Konzertabende treten völlig verschiedene Künstler auf. Auf einen ruhigen Songwriter folgt eine Punkband und am Ende gibt es Tanzmusik. Es ist wie mit dem Essen: Wer hat schon gerne als Vorspeise, Hauptgang und Nachtisch dreimal Salat?«

Pop ist nur noch pluralistisch denkbar. Grabenkämpfe zwischen den Generationen, Subkulturen und Stilen gehören der Vergangenheit an. Musikgeschichte fungiert inzwischen als Setzbaukasten. Die Steinchen lassen sich auf immer neue Art montieren - doch das Wissen um die Geschichte will erarbeitet sein. Es ist eine Geschichte der Abgrenzung, der Innovation und des Experiments. Seit mehr als vier Jahrzehnten hat sich jede Generation aufs Neue über Musik definiert. Das ist heute nicht anders, verläuft aber nicht mehr im Sinne einer Totalverweigerung gegenüber den Eltern. »Coole« Musik ist damit keine Frage von Stil und Entstehungszeit mehr. Für jemanden, der heute erst *Sgt. Pepper* oder *The Great Rock 'n' Roll Swindle* entdeckt, kann die Platte so frisch wirken wie am ersten Tag.

Und doch hat jede Musik auch ihren historischen Kontext. Jimi Hendrix ist unmittelbar mit den 68ern verbunden, Punk mit den sozialen Umständen im Großbritannien der ausgehenden Siebziger. Die Zeitumstände machen Musik nicht nur spannend, sondern überhaupt erst verständlich. In der heutigen, von Zitaten nur so durchdrungenen Popmusik gilt deshalb mehr denn je: Wer die Musik verstehen will, muss auch ihre Vergangenheit kennen.

Revolver und *Pet Sounds* – Verstoß gegen die Regeln

1966 - Warum die Geschichte hier beginnen lassen? Warum nicht mit Elvis oder Bill Haley? - Weil die Geschichte des »modernen« Pop dort ansetzt, wo Musiker erstmals für ihren eigenen Sound verantwortlich waren. Es ist eine Geschichte, die immer dann beginnt, wenn Musiker ihre Eigenständigkeit, ihren Weg entdeckt haben. Letztlich geht es also darum, auch für weite Teile der Popentwicklung so etwas wie Freiheit und Selbstbestimmung in der Wahl der Ausdrucksmittel zu behaupten - eine Freiheit, die im Jahre 1966 zaghaft zu keimen begann.

Um zu begreifen, was für ein Umbruch sich in diesem Jahr vollzog, muss man sich nur die Argumente der Popgegner noch einmal ins Gedächtnis rufen. Gemeint sind nicht jene, die Pop für eine Verrohung der Sitten und entzügelte, sexuelle Lust hielten - all das, was Elvis bis Mick Jagger, den Sex Pistols bis Marilyn Manson vorgeworfen wird -, sondern jene, die in Popmusik immer nur kommerzielle, künstlerisch beschränkte Mittel am Werk sehen. Zu diesen unerbittlichen Kritikern gehörte damals auch der Philosoph Theodor W. Adorno. In einem Interview mit dem Hessischen Rundfunk äußerte er sich 1965 zu den Beatles, nannte deren Musik »etwas Zurückgebliebenes«: »Man kann zeigen, daß die Ausdrucksmittel, die hier verwandt und konserviert werden, in Wirklichkeit allesamt nur heruntergekommene Ausdrucksmittel der Tradition sind, die den Umkreis des Festgelegten in gar keiner Weise überschreiten.« Adorno, der immer wieder dafür herhalten muss, wenn es darum geht, Jazz, Rock und Pop bereits formal als »primitiv« herabzustufen, konnte so abfällig reden, weil er zu diesem Zeitpunkt nichts anderes als »Yeah Yeah Yeah« und »Love Me Do« von den Beatles kannte, also Stücke, die noch ganz in einer kommerziellen Hit-Tradition standen. Wie aber hätte sich Adorno über die weitere Entwicklung der Popmusik geäußert, wenn er sie denn wahrgenommen hätte? Wie über die Klangcollagen auf dem *Weißes Album* der Beatles, über die Demontage des Bluesschemas bei Jimi Hendrix und über die minimalistischen Kakophonien von Velvet Underground? So viel steht fest: Schon ein

Jahr nach seiner vernichtenden Rundfunk-Äußerung setzte die Popmusik selbst alles daran, die Ketten zu sprengen.

In den fünfziger Jahren wirkte der Rock 'n' Roll durch das Medium des Radios - nicht die Langspielplatte, sondern die Hit-Single war das entscheidende Format. Stücke waren auf eine Spielzeit von zwei bis drei Minuten beschränkt und folgten dem Strophe-Refrain-Schema. Auch die beiden wohl zukunftsweisendsten Veröffentlichungen von 1966, *Pet Sounds* und *Revolver*, hielten sich an die durchschnittliche Songlänge. Hier finden sich noch keine ausufernden, zehnminütigen Sound-Abfahrten, wie sie wenige Jahre später fast zum schon guten Ton jeder Psychedelic-Platte gehören sollten, auch die Abfolge von Strophe und Refrain wurde beibehalten - und doch ist etwas Entscheidendes hinzugekommen: Das Album an sich war zum Ereignis geworden, wurde nicht mehr nur als Ansammlung von potenziellen Single-Hits wahrgenommen, sondern als etwas in sich Geschlossenes. Die Musiker entwickelten plötzlich ein Werkbewusstsein, das weit darüber hinausging, einfach nur griffige Songs abzuliefern.

Für *Pet Sounds* haben die Beach Boys bereits alle Möglichkeiten ausgeschöpft, die im Studio zur Verfügung standen, um einen ganz spezifischen Sound zu entwickeln. Brian Wilson soll damals über jede einzelne Aufnahmespur gewacht und minutiös an einer Art Gesamtkunstwerk gebastelt haben. Heute ist es selbstverständlich, dass die Produktion, also ein wiedererkennbarer Sound, als Handschrift einer Band genauso wichtig ist wie das Songwriting selbst, damals jedoch war vor allem die Plattenfirma vor den Kopf gestoßen. »Es wurden Stimmen laut«, ist im Sounds-Magazin zu lesen, »die fragten: ›Wo sind die Songs über die aufgemotzten Autos? Wisst ihr nicht, dass die sich im Mittleren Westen so gut verkaufen?‹ Man verstand die Musik bei Capitol nicht, mochte sie noch weniger, die Gruppe hatte die Todsünde begangen, sich zu verändern, und daher wurde für *Pet Sounds* nicht angemessen Werbung gemacht, und dementsprechend enttäuschend fielen auch die Verkaufszahlen aus.« Wenn heute dagegen Kritikerumfragen nach dem besten Popalbum aller Zeiten gestartet werden, findet sich *Pet Sounds* fast immer unter den ersten drei Plätzen.

Im Grunde genommen begann also alles mit einem Unfall - abgesprochen oder von langer Hand geplant war da gar nichts. Den Plattenfirmen wäre am liebsten gewesen, wenn die Bands weiterhin ihre berechenbaren und griffigen »La La La«-Refrains abgeliefert hätten. Nur Musiker wie Brian Wilson und John Lennon waren zu diesem Zeitpunkt schon bekannt genug, um auch als Künstler ernst genommen zu werden - schließlich waren sie keine Teenager mehr.

Tatsächlich gehörten Tonbandschleifen und Alltagsgeräusche wie Seemöwenschreie - alles auf *Revolver* von den Beatles zu hören - unter kommerziellen Gesichtspunkten zum Alptraum einer jeden Plattenfirma. Und auch Texte wie der von »Eleanor Rigby«, ein Stück über vereinsamte alte Menschen, wollten so gar nicht ins Teenager-Idyll von schnellen Autos und heißen Küssen passen. Trotzdem waren es genau diese Verstöße gegen ungeschriebene, doch von allen eingehaltene Gesetze, die dafür sorgten, dass eine neue, sozusagen »moderne« Geschichte des Pop ihren Lauf nahm. Anfänglich galten diese Platten als schwer verkäuflich, inzwischen zählen sie zu den meistverkauften Alben der Popgeschichte. Interessant ist dabei noch ein ganz anderer Aspekt: Heute sind wir es gewohnt, dass Regelverstöße und musikalische Neuerungen von Independent-Musikern ausgehen, also erst einmal »von unten« und nicht im Herzen der Musikindustrie gestartet werden. Damals jedoch waren es Superstars, die es wagten, sich von den Wünschen der Plattenfirma und des Publikums freizumachen, zudem Superstars, die noch wenige Jahre zuvor mit Surf- und Liebesliedern aufgetreten waren. Und sie sollten auch Superstars bleiben, die Beach Boys allerdings um den Preis, dass sie später noch einmal in alte Surf-Klischees zurückfielen, Präsident Ronald Reagan unterstützten und in den Neunzigern schließlich als eine Art Selbstparodie bei Kreuzfahrten auftraten.

Den historischen Verdienst dieser Alben kann dies allerdings nicht schmälern. Sie haben eine bis heute anhaltende Popentwicklung jenseits der radiotauglichen Musik eingeleitet. Die kommerziellen Drei-Minuten-Nummern sind ja nicht verschwunden, sondern bestimmen das Hit-Radio bis in unsere Tage. Daneben aber konnte sich eine andere Popgeschichte entwickeln, eine, die selbst so etwas wie

Geschichtsbewusstsein besitzt. Der Mainstream ist gewissermaßen ahistorisch, da die Mittel, derer er sich bedient, so austauschbar sind wie die Songtexte, die sich in den Neunzigern kaum von denen der Siebziger unterscheiden. Ein Album wie *Pet Sounds* dagegen bleibt untrennbar mit dem Jahr seiner Entstehung verbunden. Nicht deshalb, weil es veraltet oder einfach nur »Kind seiner Zeit« wäre, sondern weil mit dem Jahr eine Zäsur verbunden ist. Der Wille, sich in die Geschichte einzuschreiben.

Zeit für Experimente

Bereits ein Jahr später war nichts mehr, wie es vorher war. Mit *Sgt. Pepper* legten die Beatles noch einmal in Sachen Originalität nach, an anderen Orten entstanden noch unkonventionellere Platten, zum Beispiel *Lumpy Gravy* von Frank Zappa und seinen Mothers Of Invention, eine mehr als nur schräge Mischung aus Orchestermusik, Rock, Jazz und Alltagsgeräuschen. Ließ sich das überhaupt noch unter dem Begriff Pop fassen? Im Interview mit dem Journalisten Thomas Mießgang erzählt der Komponist Steve Reich, nach der Trennung zwischen Pop und so genannter ernster Musik gefragt: »Die Barrieren werden immer durchlässiger, der Wechsel von einem Revier zum anderen und zurück immer selbstverständlicher. *Sgt. Pepper* hat schon in den sechziger Jahren sehr laut an die Tür zum Heiligen Gral der Klassik geklopft. Die Beatles arbeiteten mit John Martin, der Charles Ives, Stockhausen und Varèse kannte. Sie hatten den Kopf schon über jenen Zaun gehoben, der Pop und Klassik trennte.«

Wenn heute von der kurzen, explosionsartigen musikalischen Phase Ende der Sechziger die Rede ist, fallen meistens Schlagworte wie »Drogen«, »Hippies« und »Woodstock«. Doch das, was hier musikalisch passierte, lässt sich weder auf Drogen noch auf ein Konzertereignis beschränken. Es lässt sich auch nicht auf Schlagworte wie »Protest« und »Vietnam« reduzieren – ein Großteil der wegweisenden Bands, darunter die Beatles, Pink Floyd und Velvet Underground, hatten nie einen Song gegen den Vietnamkrieg im Repertoire.

Diesseits von Politik und Subversion waren die Musiker erst einmal damit beschäftigt, auf formaler, also künstlerischer Ebene »aufzuräumen«. Hier wurde nicht einfach nur die Barriere zwischen Pop und ernster Musik durchbrochen, von der Steve Reich sprach, hier wurde eine ganz eigene Pop-Ästhetik entwickelt. Vom Auftreten der Musiker bis zur Bühnenshow, vom Songwriting bis zu den immer individueller und aufwändiger gestalteten Plattencovern ging es darum, die steife Präsentationsform der frühen Sechziger hinter sich zu lassen.

Um zu begreifen, wie es überhaupt zu *Ummagumma* von Pink Floyd, dem *Weißes Album* der Beatles, *Surrealistic Pillow* von Jefferson Airplane und *Aoxomoxoa* von Grateful Dead hat kommen können, dieser Häufung höchst eigenwilliger Veröffentlichungen, muss vor allem das kulturelle Klima der damaligen Zeit betrachtet werden. Die Lust am Experiment, an der Grenzüberschreitung und schließlich auch die Forderung, die Trennung zwischen Kunst und Alltag aufzuheben, fand nicht allein in der Popmusik ihren Ausdruck, sondern lag förmlich in der Luft. In der Literatur und bildenden Kunst, im Film, dem Jazz und der Neuen Musik wurden bis dahin nie gekannte Neuerungen eingeführt, provokante Grenzüberschreitungen. Und all das bedingte einander: Die Malerei ließ sich von der Popkultur beeinflussen, die Popmusiker schließlich von der bildenden Kunst - man denke nur an *Yellow Submarine*, den Pop-Art-Comicfilm der Beatles. Bob Dylan orientierte sich an den Dichtern der Beat Generation, und Allen Ginsberg, einer ihrer Hauptvertreter, trat in Bob Dylans Video (auch wenn man das damals noch nicht so nannte) zu »Subterranean Homesick Blues« auf. Die Experimente der Neuen Musik - vor allem, was den Einsatz von Collagetechnik und Elektronik anging - färbten auf die Produktion von Popalben ab, 1969 kam es beispielsweise zu einer Zusammenarbeit der Psychedelic-Band Spooky Tooth mit dem Komponisten Pierre Henry, einem Pionier der elektroakustischen Musik.

So wie Hendrix den herkömmlichen Sound der Gitarre auflöste und in Lärm übergehen ließ, »zerstörte« der Regisseur Jean-Luc Godard die narrative Struktur im Film. Während Frank Zappa die

Collage als kompositorisches Prinzip einführte, schrieb William Burroughs Prosa nach dem Cut-up-Verfahren, reihte zufällig vorgefundene Textschnipsel aneinander. Der Komponist John Cage erklärte jeden Ton zu Musik – Pink Floyd reagierten mit Stücken, die nur noch aus dem Summen von Fliegen und Affengeschrei bestanden.

Noch bevor diese Impulse in politischen Protest übergingen, wurde der radikale Bruch mit der Vergangenheit bereits in allen Kunstformen durchgespielt. Und obwohl die Entwicklung ganz logisch anmutet – erst probten die Künste den Aufstand, dann fand er auf der Straße statt –, ist sie zugleich voller Widersprüche. Ende der Sechziger übte eine ganze Generation Kapitalismus- und Konsumkritik. Popmusik und ihr künstlerisches Pendant, die Pop-Art, waren allerdings erst einmal ein lautstarkes »Ja zur modernen Welt«, von niemandem so konsequent postuliert wie von Andy Warhol, von dem das berühmte Zitat stammt, dass er Moskau nicht schön finde, weil es dort keine McDonald's-Filiale gibt. Wer Pop Ende der Sechziger nur mit Protest gleichsetzt, vergisst sein farbenfrohes Spiel mit Mode und Konsum.

»Die Kinder von Marx und Coca-Cola« – Pop zwischen Aufstand und Konsum

»Frechheit, das war das Erste«, erzählt der Kulturwissenschaftler Klaus Theweleit in der 2002 ausgestrahlten TV-Dokumentation *Was war links?:* »Man hatte frech zu sein gegenüber diesen merkwürdigen Autoritäten, rotzfrech, und sich den Ansprüchen zu entziehen, auf allen möglichen Ebenen, und eine andere Sorte Leben anzufangen. Wenn man den Begriff links, der sich als politisch versteht, vernünftig beschreiben wollte, würde ich ihn da ansetzen.« Auf die Frage des Moderators, was damals zuerst da war, der Marxismus oder die Popmusik, antwortet Theweleit ohne zu zögern: »Popmusik war natürlich zuerst da. Die blauen Bände« – gemeint ist die große, in blau gebundene Marx-Engels-Werkausgabe der DDR – »sind überhaupt nicht das Zentrum dessen, was sich Ende der sechziger Jahre links nennt oder links wird. Das ist die Zutat.«

Der große Umbruch der ausgehenden Sechziger hat sehr viel damit zu tun, dass Jugendlichkeit plötzlich in den Blick geriet. »Traue keinem über dreißig« lautete der Slogan, den man noch bis in die achtziger Jahre hinein als Aufkleber auf alten, ausgebeulten Autos lesen konnte. Mit dem heute vielfach beklagten, von der Werbung diktierten Jugendwahn, mit Wellness, Fitness und sogenannten »Anti-Aging«-Studios hatte das allerdings noch nichts zu tun. Vielmehr galt Jugendlichkeit als Privileg, mit den ganzen verkrusteten Wert- und Moralvorstellungen der Elterngeneration brechen zu können. Die Alten wurden allesamt als schuldig angesehen - wer jung war, hatte das Recht, wenn nicht sogar die Pflicht, sich moralisch zu entrüsten.

Überall, an Schulen, Universitäten, in Betrieben und in der Politik, waren sie noch zu finden, die Nazis von einst. In Deutschland fiel es deshalb leicht, die Generation der Eltern zurückzuweisen, sie als Verbrecher anzusehen, weil all ihre Werte in Krieg, Unterdrückung und Massenmord gemündet waren - ein Impuls, der sich in den USA im Zuge des Vietnamprotestes wiederholte. In seinem 1971 erschienenen Essay *In Blaubarts Burg* bekundete der jüdische Literaturwissenschaftler George Steiner seine Sympathie für die Aufmüpfigen: »Die Aufrührer und die Freak-Outs haben das Gespräch abgebrochen, das sie verachten als einen grausamen, antiquierten Betrug.« Es machte keinen Sinn mehr, argumentiert er, sich länger auf die humanistische Tradition eines Kant, Goethe und Beethoven zu berufen, denn genau das hatten die Nazis auch getan. Wenn es möglich war, Millionen Menschen in den Tod zu schicken und sich gleichzeitig an »Alle Menschen werden Brüder« aus Beethovens *Neunter Symphonie* zu ergötzen, dann musste eine völlig neue Kultur her. Ähnlich wie Herbert Marcuse, der 68er-Philosoph schlechthin, sah Steiner einen direkten Zusammenhang zwischen klassischer Bildung, ihrem Hang zur Triebunterdrückung und einer dadurch angestauten Aggression. Ziel einer neuen Kultur sollte also sein, die menschlichen Grundbedürfnisse, allen voran die Sexualität, nicht mehr zu unterdrücken, sondern ihr rauschhaft freien Lauf zu lassen.

Vor dem Hintergrund dieser Diskussion wird deutlich, welche Schlüsselfunktion Popmusik in diesem Kulturkampf beinahe auto-

matisch einnehmen musste: Kein anderes Ausdrucksmittel war für das Zusammenspiel von sexueller Entfesselung und jugendlichem Neubeginn so gut geeignet. Konzerte vermittelten das Gefühl, dass der Traum von einer anderen, besseren Gesellschaft bereits zum Greifen nahe sei. Wenn The Who am Ende ihrer Auftritte die Gitarren zertrümmerten und Jimi Hendrix seine Gitarre, nachdem er sie liebte, abgeleckt und wie einen Penis gerieben hatte, auf der Bühne in Flammen aufgehen ließ, war darin - wenn auch sehr männlich dominiert - mehr von Ausbruch, Zerstörungswut und Neuanfang spürbar, als eine Karl-Marx-Lektüre hätte liefern können. Die Verbindung von jugendlicher Vitalität und dem Empfinden, an der Schwelle zu einer neuen Epoche zu stehen, dürfte auch den Rahmen für so manchen politischen Kult geliefert haben. Che Guevara konnte wohl vor allem aus einem Grund zur Ikone werden: Er war jung, sah gut aus, ließ sich von Doors-Sänger Jim Morrison kaum unterscheiden. Die Vorstellung von Revolution und Jugendlichkeit lagen dicht beieinander. »Das Che-Bild war für uns als Jugendliche reine Emotion«, erzählt der Schriftsteller und Musiker Thomas Meinecke, »nichts Intellektuelles, sondern eine Art leidenschaftliches, wenn auch vielleicht intuitives Verstehen, ein von mir aus emotionales Verrücktsein nach einer Idee.«

»Die Kinder von Marx und Coca-Cola« nannte Jean-Luc Godard die Generation der Twens jener rebellischen Jahre - eine Formulierung, aus der hervorgeht, dass sich Wohlstand und Kritik nicht ausgeschlossen, sondern vielleicht sogar einander bedingt haben. Fast alle, die damals auf die Straße gingen, kamen aus vergleichsweise wohlhabenden Elternhäusern, gehörten der ersten Generation nach dem Zweiten Weltkrieg an, die frei von finanziellen Sorgen war. »Bereits die Langspielplatte war ja gegenüber der Single ein ziemlicher Luxus«, erinnert sich ein Sammler, der in den siebziger Jahren einen Plattenladen in Frankfurt eröffnete, »überhaupt ging die ganze Sache mit dem Plattensammeln erst Ende der Sechziger so richtig los. Nicht nur das Angebot an irrem Zeug nahm rasch zu, sondern immer mehr Leute hatten auch genug Geld, um sich die Platten kaufen zu können.« Pop lässt sich also nicht von Konsum trennen, andererseits, so paradox das klingen mag, diente die eigene Plattensammlung aber auch dem

Selbstwertgefühl, auf der »anderen«, nonkonformen Seite zu stehen, die eine Konsumgesellschaft ablehnte.

In Deutschland war noch ein ganz anderer Widerspruch mit dem Siegeszug des Pop verbunden: Ende der Sechziger gingen deutsche Linke gegen den Vietnamkrieg und den sogenannten US-Imperialismus auf die Straße, den Soundtrack dazu lieferte allerdings fast ausschließlich Musik aus den USA – sie erschien bei genau jenen Großkonzernen wie Warner, denen imperialistische Machenschaften vorgeworfen wurden. Klaus Theweleit nannte das, was nach dem Krieg mit Jazz, Hollywood und Rock'n'Roll nach Deutschland kam, »undeutsche Sprachen«, also »öffentlich geächtete Sprachen und Klänge«, die bestens dazu geeignet waren, eine Art symbolische Entnazifizierung vorzunehmen – gegenüber den Eltern, die immer noch von »Negermusik« sprachen. Als die Studenten Ende der Sechziger gegen den neuen Feind USA protestierten, hatten sie also bereits zwei völlig verschiedene USA-Bilder im Kopf: Kulturell waren sie selbst von Amerika beeinflusst, geradezu durchdrungen von der Popkultur einer Nation, die sie zugleich politisch ablehnten.

»Wir erleben den Konflikt zweier amerikanischer Mythen«, bringt es der Kulturwissenschaftler Joshua Meyrowitz auf den Punkt: Da ist zum einen der konservative »John-Wayne-Mythos« vom unerbittlichen Kämpfer gegen das Böse. »Aber es gibt auch eine ganz entgegengesetzte Strömung in der amerikanischen Kultur, die eher mit John Lennon (...) verbunden ist.« Ein und dasselbe Land wurde so zum Vor- und Feindbild zugleich, eine Spaltung, die innerhalb der USA kein bisschen anders verlief. Während Musiker wie Country Joe & The Fish, The Edgar Broughton Band, Joan Baez und Jefferson Airplane Songs gegen den Krieg spielten, entstand mit *Up with People!* ein obskures Pro-Vietnamkrieg-Musical, für dessen Kauf auf der Plattenhülle niemand Geringeres als Pat Boone, Walt Disney und John Wayne warben. Nimmt man Pop einmal als Überbegriff für die ganze populäre Kultur von Kino bis Schlager und Rockmusik, so war Pop zu diesem Zeitpunkt bereits unversöhnlich in zwei Lager gespalten – Protestkultur auf der einen, staatstragende Unterhaltung auf der anderen Seite. Ein neuer Begriff machte deshalb die Runde:

Underground. Er wurde selbst auf Bands angewandt, deren Platten auf großen Labels erschienen, etwa auf Grateful Dead und Captain Beefheart, denn Underground war keine Frage von Verkaufszahlen, sondern eine stilistische und weltanschauliche Abgrenzung.

Es gab ihn also, wenn auch sehr diffus, den Zusammenhang zwischen Pop als gefühltem Ausdruck des Andersseins und der Entscheidung, gegen die Machthabenden zu revoltieren. Als ich Wolfgang Seidel, Mitbegründer von Ton Steine Scherben, darauf anspreche, erinnert er sich: »1966 fand das erste Konzert der Rolling Stones in der Berliner Waldbühne statt, das ja zur Legende wurde, weil es eines der ersten Konzerte war, das in einer Schlacht zwischen Publikum und Polizei endete. Zu der Zeit wurden gar keine politischen Ziele artikuliert - insofern war es sozusagen eine reine Jugendrandale. Aber interessanterweise waren damals unter den Zuschauern praktisch alle vertreten, die sich ein paar Jahre später auf den Fahndungsplakaten der ›Bewegung 2. Juni‹ wiederfanden. Was damals stattfand war eben noch kein intellektueller, studentischer Protest, sondern einer von Leuten, die einfach sagten: ›Nein, so wollen wir nicht leben!‹«