

Anna Margarete Landes
Tallach 108
9182 Maria Elend

Matrikelnummer: 0761675

Vom britischen Punk zum Hardcore Punk in Los Angeles.
Die Entstehungsgeschichte des Hardcore Punks mit einer inter-
disziplinären Analyse von Texten der Band Bad Religion aus der
Reagan-Ära.

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Philosophie

an der
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Fakultät für Kulturwissenschaften

1. Begutachter: Univ.-Prof. Dr. Jörg Helbig
Institut: Institut für Anglistik und Amerikanistik

2. Begutachter: Univ.-Prof. Dr. Ruth Ayaß
Institut: Institut für Kultur-, Literatur- und Musikwissenschaft

17. November 2009

„Don't part with your illusions. When they are gone you may still exist, but you have ceased to live.” Mark Twain

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	1
2. Methodik.....	9
2.1 Methodisches Vorgehen	9
2.2 Vorgehen bei der Textinterpretation	15
3. Hintergründe des Punks.....	18
3.1 Wurzeln des Punks in den Vereinigten Staaten von Amerika.....	18
3.2 Die Proto-Punk-Szene in New York	23
3.3 Einfluss des amerikanischen Proto Punks auf Großbritannien.....	27
4. Punk in Großbritannien: Entwicklung zu einer sozialen Bewegung.....	31
4.1 Soziologische Hintergründe	31
4.2 Wirtschaftliche und politische Hintergründe.....	36
4.3 Malcolm McLaren, Vivienne Westwood und die Sex Pistols.....	42
5. Einordnungen und Definitionen	52
5.1 Ideologie und grundlegendes Gedankengerüst des Punks.....	52
5.2 Definitionen des Punks im deutschsprachigen Raum (Exkurs).....	59
5.3 Populärkultur	63
5.3.1 Einordnung des Hardcore Punks in die Populärkultur	63
5.3.2 Forschungsansätze in der Populärkultur.....	65
5.4 Subkulturen und Gegenkulturen.....	69
5.5 Lifestyle im Spannungsfeld von Sub- und Gegenkulturen.....	73
5.6 Die Bedeutung von Musik bei Sub- und Gegenkulturen.....	75
5.7 Definitionskriterien von populärer Musik, Rock und Punk	77
5.8 Einordnung des Hardcores in die populäre Musik: pro und contra.....	85
5.9 Geschichte der Protestmusik und Einordnung des Punks	89
5.9.1 Rockmusik als Protestmusik der Counter-Culture	92
5.9.2 Folk als Protestmusik	97
5.9.3 Punk als Protestmusik.....	98
5.9.4 Alternative Music	101
6. Die amerikanische Gesellschaft	104
6.1 Amerikanischer Mythos und Traum.....	104
6.1.1 Der Mythos des Westens und der ‚Frontier‘	106
6.1.2 Mythos des ‚Manifest Destiny‘	108
6.1.3 Mythos des amerikanischen ‚Exceptionalism‘	112
6.1.4 ‚Pursuit of Happiness‘ und Mythos der unbegrenzten Möglichkeit und Gleichheit	113
6.1.5 Der Kampf zwischen Gut und Böse	114
6.2 Die amerikanische Nachkriegsgesellschaft bis 1980.....	116
6.2.1 Die 1950er Jahre	116
6.2.2 Die 1960er Jahre.....	120
6.2.3 Der Vietnamkrieg	121
6.2.4 Die Hippiekultur.....	125
6.2.5 Die 1970er Jahre.....	127

6.3 Amerikanische Kultur und Politik in den 1980er Jahren	133
6.3.1 Reaganism und Reaganomics: Let's make America great again	133
6.3.2 Innenpolitik.....	135
6.3.3 Außenpolitik	136
6.3.4 Kampf gegen die Drogen: the war on drugs.....	138
6.3.5 Amerikanische Kultur der 1980er Jahre: Die Neue Rechte	139
6.3.6 Religiöses Selbstverständnis	142
6.4 Nationalität und Nationalismus	145
6.5 Kultureller, politischer und wirtschaftlicher Imperialismus und seine Rechtfertigung	148
7. Die Hardcorekultur in Südkalifornien	152
7.1 Einflussfaktoren auf den südkalifornischen Hardcore.....	152
7.1.1 Jugendkulturen in Kalifornien in den 1950er und 1960er Jahren	154
7.1.2 Suburbanisierung und Entwicklung der Individualität in der postmodernen Stadt.....	157
7.2 Der Entstehungsprozess des Punks in Südkalifornien.....	161
7.2.1 Musikalische Regionalisierung.....	161
7.2.2 Proto Punk in Südkalifornien	162
7.2.3 Soziale und gesellschaftliche Hintergründe des Hardcore Punks	164
7.3 Codes und Zeichen des Hardcore	172
7.4 Hardcore, Gewalt und Aggression	175
7.5 Die Band Bad Religion.....	178
7.6 Hardcore und seine Auswirkungen	186
8. Beeinflussende Faktoren für die Texte.....	189
8.1 Innerer Bezugsrahmen: punk-inhärenter Bezugsrahmen	189
8.1.1 Antikonformismus und ‚Anderssein‘ als konstituierende Elemente der Punkszene	189
8.1.2 ‚Do it yourself‘: Selbstverantwortung übernehmen – Punk und seine praktische Umsetzung.....	194
8.1.3 Anarchismus	200
8.1.4 Dadaismus	209
8.1.5 Nihilismus.....	212
8.2 Äußerer Bezugsrahmen: philosophischer Bezugsrahmen	216
8.2.1 Philosophie der Aufklärung.....	216
8.2.2 Atheismus und seine Abgrenzung zu deistischen und theistischen Bezugsrahmen	221
8.2.3 Kontroverse zwischen Kreationismus und Evolution in den Vereinigten Staaten	223
8.2.4 Die Postmoderne	228
8.2.4.1 Individualisierung.....	233
8.2.4.2 Fortschritt	235
8.2.4.3 Konsumkultur	236
8.2.4.4 Konsequenzen.....	236
8.2.5 Kontemporäre amerikanische Sozialkritik und New Social Movements....	238
8.2.6 Die Neue Linke in den Vereinigten Staaten	243
8.2.6.1 Avram Noam Chomsky	245
8.2.6.2 Howard Zinn.....	250

9. Textanalyse.....	253
9.1 Das Album ‚Bad Religion‘	253
9.1.1 Bad Religion	253
9.1.2 Slaves.....	261
9.1.3 Politics	266
9.1.4 Drastic Actions	269
9.1.5 Sensory Overload	273
9.2 Das Album ‚How Could Hell Be Any Worse‘	277
9.2.1 Latch Key Kids.....	277
9.2.2 We're Only Gonna Die	279
9.2.3 Part III.....	280
9.2.4 Pity.....	282
9.2.5 Faith In God.....	284
9.2.6 Fuck Armageddon...This Is Hell!	286
9.2.7 Damned To Be Free.....	288
9.2.8 White Trash (2nd Generation).....	290
9.2.9 American Dream.....	294
9.2.10 Voice Of God Is Government.....	295
9.3 Das Album ‚Suffer‘	299
9.3.1 You Are (The Government)	299
9.3.2 Part II (The Numbers Game)	301
9.3.3 1,000 More Fools.....	304
9.3.4 How Much Is Enough.....	306
9.3.5 When.....	307
9.3.6 Land Of Competition.....	309
9.3.7 Suffer	311
9.3.8 Delirium Of Disorder	314
9.3.9 Do What You Want	316
9.3.10 Part IV (The Index Fossil).....	318
9.3.11 Pessimistic Lines	319
9.4 Das Album ‚No Control‘	321
9.4.1 Change Of Ideas	321
9.4.2 Big Bang	323
9.4.3 No Control	327
9.4.4 Automatic Man	328
9.4.5 Henchman	330
9.4.6 I Want To Conquer The World.....	332
9.4.7 Sanity	334
9.4.8 Progress	336
9.4.9 It Must Look Pretty Appealing.....	338
9.4.10 The World Won't Stop Without You.....	339
10. Zusammenfassung der Ergebnisse und neue Erkenntnisse aus der Arbeit.....	342
10.1 Relevanz der menschlichen Existenz	342
10.2 Rationale Meinungsbildung als Reaktion auf Religiosität	349
10.3 Die Rolle von Politik und Technologie als Identitätsstifter	355
10.4 Die postmoderne Gesellschaftsstruktur und ihre Konsequenzen	359
10.5 Der amerikanische Mythos und seine Realität	361
10.6 Ausblick.....	365

Literaturverzeichnis	367
Anhang	382
Anhang 1: Auflistung der Songtitel von Bad Religion zwischen 1981 und 1989....	382
Anhang 2: Transkriptionen	388
Anhang 3: History of Atheism von Madalyn Murray O’Hair	393
Anhang 4: Nichtinterpretierte Songtexte 1980-1989.....	397

1. Einführung

„Writing about music is like dancing about architecture – it’s a really stupid thing to want to do.“ Elvis Costello

Hardcore Punk ist eine Form der Punkmusik, die Ende der 1970er Jahre in Südkalifornien entstand. Sowohl als Musikform, als auch als Ausdruck von Gemeinschaft und Identität grenzte sich der Hardcore Punk von den bis dahin praktizierten und gelebten Varianten der Punkmusik und -kultur ab. Punk in seiner absichtlich rudimentären und primitiven Ausdruckskraft fand durch den Hardcore Punk eine weitere Reduktion auf seine wesentlichen Elemente. Hardcore Punk war damit nicht nur eine Konsequenz sozialer und geographischer Gegebenheiten, sondern er generierte auch seine eigene soziale Realität.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese Aspekte miteinander zu verbinden und zu beschreiben. Dazu wird das komplizierte Bedeutungsgewebe von Kontext, Text, Produktion und Konsumation des Hardcore Punks am Beispiel der Band Bad Religion analysiert. Dabei wird ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt, der insbesondere auch musiksoziologische und philosophische Betrachtungsweisen umschließt. Die Gründe, warum Hardcore Punk ins Zentrum des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit gerückt wird, sind seine Entstehungsweise im Austausch mit der britischen und New Yorker Punkkultur und seine Weiterentwicklung innerhalb einer ganz spezifischen lokalen Musikkultur und Klanglandschaft (Soundscape).

Im Besonderen wird auch auf das Beziehungsgeflecht zwischen dem britischen und dem amerikanischen Punk eingegangen, das bisher in dieser Ausführlichkeit nicht Gegenstand von Untersuchungen war. Genau dieser komplexe Austausch von musikalischen, sozialen und politischen Aspekten zwischen den beiden Ländern wird als Grundlage für das Entstehen des Hardcores überhaupt identifiziert. Dabei brachten sowohl die USA, als auch Großbritannien ihre jeweils ganz spezifischen und sehr unterschiedlichen Ausgangssituationen in die Genese mit ein. Aus diesem Grund werden auch die jeweiligen

politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Hintergründe der beiden Länder einer genauen Analyse unterzogen. Diese Untersuchung ermöglicht es, die Unterschiede zwischen amerikanischem Hardcore und britischem Punk sowie ihre Verknüpfungspunkte zu erkennen. In den Kapiteln über die amerikanische Gesellschaft werden auch die amerikanischen Mythen, ihre Bildung und ihre Bedeutung für die Gegenwart behandelt. Gerade diese Mythen sind immer wiederkehrende Angriffsziele in den Texten von Bad Religion. Diese oftmalige Wiederholung deutet gleichzeitig auf Flucht, Abwehr und Vertrautheit hin.

Gerade am Beispiel von Bad Religion kann die Komplexität des Hardcore Punks verdeutlicht werden. Die Texte von Bad Religion werden deshalb zur Analyse herangezogen, weil sie in ihrer intellektuellen Dichte wesentlichen Einfluss auf die Subkultur und auch auf das Weiterbestehen der gesamten Punkkultur und seiner Öffnung für ein größeres Publikum ausgeübt haben. Außerdem war die Band Bad Religion während der gesamten Reagan-Ära kulturell produktiv und hat Musik veröffentlicht.

Bisher verband nur Oliver Uschmann in seinem Essay „Bad Religion und die Dialektik der Aufklärung – Ein Perspektivenspiel“ gezielt philosophische Aspekte mit den Inhalten von Hardcore Punk. Dieser von Uschmann gestartete Versuch wird in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen und weiterentwickelt. Zu diesem Zweck werden zwei Bezugsrahmen für die Analyse der Texte entwickelt: ein innerer, punk-inhärenter Bezugsrahmen und ein äußerer, philosophischer Bezugsrahmen. Der innere Bezugsrahmen verdeutlicht Aspekte, mit denen der Punk bis dato zumindest lose in Verbindung gebracht wurde: Antikonformismus, Anarchismus, Dadaismus und Nihilismus. Im Gegensatz zu bisherigen Betrachtungen über den Punk werden diese Aspekte systematisch untersucht und verortet.

Der äußere, philosophische Bezugsrahmen stellt einen neuen Ansatz dar, der für eine Analyse der Texte von Bad Religion und die von ihnen geprägten Nachfolgebands unabdingbar scheint. Die Philosophie der Aufklärung, der Atheismus und die kontemporäre amerikanische Sozialkritik spielen hier eine entscheidende Rolle. Diese Aspekte werden vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Lebenswelt und der Postmoderne betrachtet. Dies scheint wichtig, da bestimmte Aspekte der Texte, wie die immer wiederkehrende Ablehnung der Religion, in einem außeramerikanischen Kontext einen ande-

ren Sinnzusammenhang entwickeln würden. Der Bezug zur Postmoderne wird gerade auch deshalb hergestellt, weil Los Angeles oft als das Sinnbild einer postmodernen Stadt bezeichnet wird, und mit ihrer Individualisierung und Dezentralisierung die Lebenswelt der Hardcoremusiker und -musikerinnen entscheidend geprägt hat. In der Zusammenfassung wird dann eine Synthese zwischen dem inneren und dem äußeren Bezugsrahmen hergestellt.

Die Reagan-Ära zwischen 1981 und 1989 stellte eine sehr produktive Zeitspanne des Hardcore Punks dar. Durch das konservative politische und gesellschaftliche Klima war Musik für viele Jugendliche ein Instrument, ihre generelle Unzufriedenheit auszudrücken. Die Untersuchungen von Leung und Kier (2008, S. 445ff) verdeutlichen, dass bei jungen Menschen musikalische Präferenzen und der Wille zu aktiver politischer und gesellschaftlicher Mitgestaltung eng miteinander verbunden sind. Besondere Bedeutung messen Leung und Kier hierbei der Punkmusik zu. Eine Besonderheit des Hardcore Punks in Los Angeles ist das Ausmaß an unabhängiger kultureller Produktion und Produktivität, das einerseits durch das (freiwillige) ‚do-it-yourself‘-Ethos des Punks, andererseits aber auch durch die (erzwungene) gesellschaftliche und kommerzielle Ablehnung bedingt war (vgl. Moore, 2007, S. 438ff).

In der Perspektive der Jetztzeit ist die Punkkultur sowohl ein Element der Musik- und Kulturgeschichte, als auch ein aus vielen Subkulturen und -genres sowie Stilen zusammengesetztes Panoptikum musikalischen und künstlerischen Schaffens. Die Band Sex Pistols wird oft als sinnbildlich und stilbildend für die gesamte Punkkultur angesehen. Auch in der wissenschaftlichen Literatur nehmen die Sex Pistols eine sehr prominente Stellung ein. Stellvertretend wird damit die zeitliche Phase zwischen 1975 und 1978 (die Zeit des Bestehens der Sex Pistols) als Zenit der Punkkultur angesehen. Dies zeigt einerseits die eminent wichtige Stellung der Sex Pistols in der Definition des Punks, andererseits werden dadurch die Einflüsse späterer Bands und die daraus resultierende Weiterentwicklung jedoch ausgeklammert. Der Punkstil hat sich als sehr anpassungs- und wandlungsfähig erwiesen, die zunehmende Aufgliederung in unterschiedliche Stile erschwert jedoch exakte definatorische Abgrenzungen.

In der wissenschaftlichen Literatur über den Punk wurden zumeist Momentaufnahmen des jeweilig gerade existierenden, oder auch eines idealisierten Zustands gemacht. Die-

ser idealisierte Zustand zeichnet sich meist durch eine klare Abgegrenztheit aus, die in der Forschung den definitorischen Zugang erleichtert. Der Zugang über Stilikonen, wie den Sex Pistols, ist einfach und inhaltlich relativ klar umreißbar. „Ausgehend von der Avantgarde der Stilschöpfer“ wird „in schon fast teleologisch zu nennender Weise sowohl deren Klassenlage herausgearbeitet, als auch die spezifische Konstellation von Widersprüchen, aus der heraus sich die korrespondierenden Stile entwickelt haben sollen“ (May, 1986, S. 15). Diesen Zugang über die zumeist avantgardistischen Stilschöpfer und Stilschöpferinnen wählen vor allem Forschende, die die differenzierte und schwer durchschaubare Punkkultur von außen betrachten. Die Reifung von Musikstilen erschwert jedoch genau diese klare Abgrenzbarkeit. Dies ist auch beim Punk mit seiner Aufspaltung in Subgenres und dem Austausch von Stilelementen zwischen Pop, Rock und Punk der Fall. Einige Musikkritiker, unter ihnen auch Greil Marcus, stellen überdies in Frage, ob Punk als solcher nach der Auflösung der Sex Pistols im Jahr 1978 überhaupt noch existiert.

Mangelnde Abgrenzbarkeit, beschränkte Möglichkeiten des Forschungszugangs in manchen Punkszenen und andere Faktoren resultieren in einem wissenschaftlichen Interpretationsdefizit, besonders in den Subgenres des Punks. Die Punkkultur ist noch sehr jung: je kürzer die jeweiligen Entwicklungen zurück liegen, umso weniger kohärente Forschungsleistungen gibt es. In letzter Zeit hat sich, gerade um die kurze Geschichte des Punks niederzuschreiben, die Kultur der Originaltöne entwickelt. Viele Publikationen stellen somit Sammlungen von Originalzitaten der Protagonistinnen und Protagonisten der Punkkultur dar. Diese Sammlungen von Originalzitaten und die Fanzines, private Fanpublikationen, sind meist die einzigen zugänglichen Quellen. Sie sind jedoch in ihren Sinnzusammenhängen schwer zu erschließen, da es sich um sehr subjektiv geprägte Meinungscollagen ohne kontextuellen Zusammenhang handelt. Gerade für den südkalifornischen Hardcore Punk entstanden in den letzten Jahren einige solcher Originalton-Publikationen. Diese wurden im Zuge der vorliegenden Arbeit interpretiert und in den historischen und kulturgeschichtlichen Kontext gesetzt.

Die deutschsprachige Forschung über Punk befasste sich in den 1980er und 1990er Jahren vor allem mit Themen wie Jugendkriminalität und Jugendhilfe. Dieser Zugang über soziologische und psychologische Forschungsarbeiten hängt damit zusammen, dass Punk im deutschen Sprachraum vor allem mit dem sich öffentlich manifestierenden

Straßenpunk assoziiert wurde. Diese Verbindung rührt daher, dass die ursprünglichen Punkszenen in den USA und Großbritannien entstanden sind, und in Deutschland erst zu einem späteren Zeitpunkt – besonders in den öffentlichen Räumen deutscher Großstädte – Niederschlag gefunden haben. Aus diesem Grund lag im deutschsprachigen Gebiet der größte Forschungsbedarf eben gerade in der Jugendarbeit mit Straßenpunks und deren Eingliederung in akzeptierte gesellschaftliche Lebensformen und -räume. Eine forschungsgeleitete Auseinandersetzung mit der Musik und ihren Texten wurde daher bis zum Ende der 1990er Jahre selten unternommen. Erst in jüngerer Zeit finden sich vermehrt deutschsprachige Forschungsarbeiten, die sich mit der musikalischen Kultur des Punks auseinandersetzen.

Zum Ende der 1970er Jahre und zu Beginn der 1980er Jahre begann sich die Punkszene zu diversifizieren und zu regionalisieren. Die Hauptzentren, New York und London, verloren an Bedeutung, sehr aktive regionale Punkszenen wuchsen heran. Die Konsequenz war, dass die avantgardistische, großstädtische Szene ihre bisherige Deutungshoheit über den Musik- und Kleidungsstil des Punks sowie seine Texte verlor. Die Regionalisierung führte auch dazu, dass Punk je nach Region und sozialem und gesellschaftlichem Hintergrund neu definiert wurde. Jugendliche prägten und gestalteten die Musik innerhalb ihres eigenen Lebensstils.

Musikkritiker und -kritikerinnen hatten Ende der 1970er Jahre die Meinung vertreten, dass sich Punk mit seiner negativen und destruktiven Note in den USA nicht großflächig durchsetzen könnte. Man hielt das gesellschaftliche Klima für zu liberal und grundsätzlich positiv, als dass diese Art von Musik einen markanten Einfluss auf die Jugendlichen entfalten könnte. Großbritannien würde, darin war man sich einig, die weitaus größere Prägung auf die Zukunft der Punkszene ausüben, falls diese überhaupt eine Zukunft haben würde. Dieses Meinungsbild bestätigte sich nicht; Punk entwickelte sich gerade an jenen Orten weiter, an welchen man es nicht für möglich gehalten hatte: in den Vorstädten amerikanischer Großstädte, den Zentren des amerikanischen Mythos.

Durch diesen „musical localism“ entwickelten sich organische Beziehungsgeflechte zwischen Orten und Musikstilen. Diese, auch „soundscapes“ genannten, differenzierbaren musikalischen Räume werden anhand des Beispiels von Los Angeles genauer untersucht, ebenso wie die spezifischen dortigen Produktions-, Distributions- und Konsum-

bedingungen der Musik. All diese distinktiven Charakteristika trugen zur Identitätsbildung des Hardcore Punks in Südkalifornien bei und wären unter anderen räumlichen und sozialen Gegebenheiten nicht reproduzierbar. In weiterer Folge der Arbeit wird die lokale Szene räumlich und zeitlich zu anderen Stilformen in Beziehung gesetzt, um die Entwicklung zu dokumentieren und die unterschiedlichen geographischen und damit auch sozialen und strukturellen Einflüsse deutlich zu machen.

Aus einer avantgardistischen Innenstadtbewegung mit Protagonisten und Protagonistinnen, die hauptsächlich aus Künstlerkreisen kamen, wurde Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre tatsächlich eine Jugendbewegung im engeren Sinn. Jugendliche hörten die Musik, rezipierten sie und definierten sie im Licht ihrer eigenen Lebenswelt und -erfahrung neu. Dass es in den USA gerade die Vorstädte waren, in denen das Ethos des Punks so begierig aufgenommen wurde, verwundert nicht: in den Vorstädten verwirklicht sich Amerikas Traum von Besitz und Zufriedenheit. Die frei gewählte Wunschwelt der Eltern war das Gefängnis ihrer Kinder. Punk in seiner einfachen Strukturiertheit und in seinem simplen Protest gab den Jugendlichen die Möglichkeit, die Unzufriedenheit mit ihrer Lebenssituation in Worte und Töne zu fassen. Das ‚do-it-yourself‘-Ethos des Punks ermächtigte sie zum ersten Mal, sich ihren eigenen Wünschen entsprechend auszudrücken. In Los Angeles, mit seinen unendlichen Vorstädten, dort wo der amerikanische Traum am vehementesten mit Alltag und Realität kollidiert, entstand deshalb eine der fruchtbarsten Punkszenen. In einer Stadt, in der es kein Mittelmaß gibt, in der ein kleiner Teil der Bevölkerung im Mythos ‚Amerika‘ aufgeht, ein anderer Teil ihm nachjagt und die meisten daran scheitern, radikalisierte sich auch der Punk. Los Angeles war der Geburtsort des Hardcore Punks.

Im Gegensatz zur bis dahin gängigen Rockmusik hatten Punkbands wie die Ramones und die Sex Pistols das Tempo der Musik erhöht. Im Hardcore Punk erreichte dieses Tempo manische Ausmaße. Aber nicht nur die Musik wurde adaptiert, verändert und erweitert, auch die Texte änderten sich. Zu Anfang der 1980er Jahre war die westliche Welt von einer Welle des Konservatismus geprägt. In Großbritannien war Margaret Thatcher Premierministerin, in den Vereinigten Staaten gestaltete Ronald Reagan die Geschicke des Landes, in Deutschland war Helmut Kohl Bundeskanzler. Es entstand eine neue, konservative Wertewelt, gegen die der Punk mit seinen Texten, seiner Musik und seinem gesamten Lebensstil reagierte. Propagierten die Sex Pistols noch die Ableh-

nung jeglicher Werte, das Chaos schlechthin, so formierte sich nun eine einheitlichere Linie, die mit politisch linksorientierten Werten sympathisierte.

Die Ablehnung kanalisierte sich also und bezog sich nun auf konservative Lebensstile im Generellen. Wurde in der Frühphase des Punks noch jegliche Politik gleichermaßen abgelehnt, so entstand zu Anfang der 1980er Jahre die Strömung, mit der man den Punk auch heute noch assoziiert: Punk als eher linksorientierte Bewegung. Ausschlaggebend für den Hardcore Punk in Südkalifornien war die Innen- und Außenpolitik Ronald Reagans, einhergehend mit seiner wirtschaftlichen Orientierung, die später als ‚Reaganomics‘ bekannt werden sollte und die immer größere gesellschaftliche Schichten von der gesellschaftlichen Partizipation ausschloss.

In dieser gesellschaftlichen Situation manifestierte sich die Differenz zwischen dem Mythos, aus dem sich das Selbstbild der amerikanischen Gesellschaft nährt, dem amerikanischen Traum und der tatsächlichen realen Lebenswelt. Mit der Ablehnung der Politik Reagans wuchs auch der Einfluss progressiver Intellektueller, wie zum Beispiel Noam Chomsky, auf die Inhalte der Punkmusik. Punk nahm somit im Los Angeles der 1980er Jahre sowohl eine inhaltliche, als auch eine musikalische Wende, die in der Adaption auf die suburbane Lebenswelt der amerikanischen Vorstädte und in der Ablehnung des amerikanischen Traums begründet war. Diese Ablehnung ist deshalb so bemerkenswert, da die handelnden Personen vom amerikanischen Traum und vom Mythos des daraus erwachsenden gesellschaftlichen Selbstverständnisses geprägt waren. Sie kritisierten den Traum, konnten ihm jedoch in letzter Konsequenz nicht entfliehen. Genau aus diesem Widerspruch heraus entwickelte sich der Punk neu: vom Egoismus des eigenen Leidens an der Welt zum Einbringen positiver Handlungsziele, von der Ablehnung aller Werte zur Auseinandersetzung mit ihnen und zu ihrer Weiterentwicklung. Es sind nicht zuletzt die Werte der Aufklärung, die hier eine entscheidende Rolle spielen: das relativ egoistische Individuum des frühen Punks wird graduell durch ein Individuum ersetzt, das sich zwar kritisch, aber mit positiven Zielen ausgestattet in den gesellschaftlichen Diskurs einbringt.

Das gewählte Thema wird unter einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel analysiert. Es fließen zwar auch kunst- und musikgeschichtliche sowie musiksoziologische Aspekte ein, daraus ergibt sich jedoch nicht die Hauptzielrichtung der Arbeit. Die Cultural

Studies bilden die Grundlage der Interpretation, da sie im Rahmen der gewählten Thematik den besten Zugang zur Untersuchung einer Populärkultur wie dem Punk ermöglichen. Kultur wird in den Cultural Studies folgendermaßen definiert: Dingen, Handlungen und Artefakten, also unserer gesamten Realität, wird erst in der sozialen Interaktion Bedeutung zugewiesen. Die Wandelbarkeit der Punkkultur und ihre Abhängigkeit von der jeweiligen Bedeutungszuweisung bzw. von ihrem gesamten Bedeutungsgeflecht kann somit analysiert werden.

2. Methodik

2.1 Methodisches Vorgehen

„When two mirrors are opposed to one another, there comes into existence two indefinite series of images which do not exclusively belong to the one mirror or to the other.” Maurice Merleau-Ponty

In der vorliegenden Arbeit werden die Texte einer amerikanischen Hardcore Band, Bad Religion, vor einem soziologischen und zeithistorischen Hintergrund untersucht. Dabei wird auch auf die Entstehung des Hardcore Punks und seine Auswirkungen Bezug genommen. Der methodische Ansatz erfordert einen interdisziplinären Zugang zu einem Thema, das auf den ersten Blick fest in der Populärkultur verankert zu sein scheint.

Betrachtet man Shukers (2001, S. 11) Einordnung der populären Musik in die Ansätze der Kulturwissenschaften, scheint eine Subsumierung des Punks in die populäre Musik gerechtfertigt zu sein¹. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den vielfältigen Ausprägungen populärer Kultur ist aufgrund der Multidimensionalität des Kulturbegriffs fast immer interdisziplinär. Dieser interdisziplinäre Ansatz findet auch in den Cultural Studies und den Popular Culture Studies Verwendung.

Die dem Thema Kultur entsprechende Vielfalt der methodischen Ansätze führte in der Vergangenheit zu sehr kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Untersuchungsmethoden der populären Kultur. Kultur ist ein Phänomen, das sich nicht in disziplinäre Grenzen einordnen lässt. Das Untersuchungsfeld des Hardcore Punks liegt zwischen den einzeldisziplinären Erkenntnisinteressen von Literatur-, Geschichts-

¹ „The study of popular music is situated in the general field of cultural studies, which addresses the interaction between three dimensions of popular culture: lived cultures, the social being of those who consume popular cultures; the symbolic forms or texts, that are consumed within the lived culture; and the economic institutions and technological processes which create the texts” (Shuker, 2001, S. 11)

und Sozialwissenschaften. Baecker (in Barck et al. (Hrsg.), 2001, S. 526) sieht die Kulturproblematik als „ein(en) ‚shifter‘ zwischen Ethnologie und Geisteswissenschaften, Soziologie und Kulturwissenschaften, Anthropologie und Literaturwissenschaften“.

Auch in dieser Arbeit wird ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt. Die Gründe dafür sind folgende:

- Die populäre Kultur ist mannigfaltigen Einflüssen ausgesetzt, die in ihrer Entwicklung verknüpft sind und erst in ihrer Kombination Bedeutung entstehen lassen. Die Betrachtung von Ausschnitten würde zu analytischen Verzerrungen führen.
- Die Entstehungsgeschichte des Punks und des Hardcore Punks ist eng mit den soziologischen und zeitgeschichtlichen Hintergründen verknüpft.
- Die Texte sind als Reaktionen auf politische und gesellschaftliche Tendenzen und Verhaltensweisen zu sehen, also eng mit der sozialen Realität verbunden; die in der Arbeit verfolgte Einordnung des Punks und des Hardcores in die Geschichte der Protestmusik unterstreicht die intensive Wechselbeziehung zwischen textlicher und sozialer Realität.

Die enge Verbindung von Entwicklung, Produktion und Konsumation des Hardcores mit der sozialen Realität rechtfertigt somit einen interdisziplinären Zugang. Sinn dieser Arbeit ist eine zeitgeschichtliche und philosophische Einordnung des Phänomens Hardcore, die in einer isolierten, disziplinär orientierten Kunstwelt nicht entstehen kann. Disziplinäre Grenzen sollen nicht gleichzeitig auch Erkenntnisgrenzen darstellen (vgl. Hentig in Kocka (Hrsg.), 1987, S. 47). „Produktive Grenzüberschreitungen“ (Nünning & Nünning, 2008, S. 3) scheinen gerade auf einem wissenschaftlichen Gebiet, in dem Perspektivenvielfalt wichtig ist, und auf dem auch thematisch die Pluralisierungstendenzen in der Gesellschaft eine tragende Rolle spielen, von entscheidender Bedeutung. Im sich ständig ausweitenden Untersuchungsfeld der populären Kultur stellt ansonsten die von Mittelstraß (in Kocka (Hrsg.), 1987, S. 156) konstatierte „Asymmetrie von Problementwicklung und disziplinärer Entwicklung“ ein Hindernis zu einer Vermehrung von wissenschaftlicher Erkenntnis dar.

Da Punk und Hardcore und die damit verbundenen Texte ihre Bedeutung erst in einem sozialen Kontext entwickeln, wurde in der vorliegenden Studie der methodische Weg der Textinterpretation gewählt. Form- und strukturbezogene Ansätze des Strukturalismus und Formalismus² bleiben bewusst ausgeklammert, da die diesen Ansätzen inhärente, rein textimmanente Betrachtungsweise im Zusammenhang der gewählten Thematik nicht zu einem wesentlichen Erkenntnisfortschritt führen kann. Innerer Aufbau und innere Zusammenhänge von Textstrukturen, wie sie im Strukturalismus behandelt werden, klammern nicht textimmanente Ursachenbeziehungen, kulturgeschichtliche und soziologische Aspekte aus. Punktexte, die in einer starken Wechselbeziehung zwischen gesellschaftlicher Realität und den Konsequenzen des künstlerischen Schaffens stehen, könnten auf diese Weise nicht umfassend analysiert werden.

Die Zugangsmethode zu den Texten ist also diejenige der Textinterpretation³. Auch bezüglich der Textinterpretation gibt es in der Literaturwissenschaft unterschiedliche wissenschaftliche Meinungen und Ansätze. Die Geisteswissenschaften, und hier wiederum besonders die Literaturwissenschaft, zeichnen sich durch eine Mannigfaltigkeit unterschiedlicher und teilweise auch umstrittener Methoden aus (vgl. Klarer, 1999, S. 11). Klarer unterscheidet vier grundlegende literaturtheoretische Ansätze der Textinterpretation. Je nach Forschungsansatz und Schwerpunkt sind dies text-, autor-, leser- oder kontextorientierte Methoden (ebd., S. 11). In dieser Arbeit soll vor allem kontextorientiert gearbeitet werden. Textorientierte Ansätze sind im gewählten interdisziplinären Zusammenhang nicht erkenntnisfördernd⁴, da sie keinen Zugang zu Geschichtlichkeit,

² Das Hauptanliegen formalistischer und strukturalistischer Ansätze liegt darin, den inneren Aufbau von Texten zu erforschen. Klarer (1999, S. 15) sieht im Formalismus und Strukturalismus des zwanzigsten Jahrhunderts eine bewusste Abkehr von den bis dahin gängigen, meist auf extrinsischen, also außertextlich basierten Formen der Interpretation. Diese Abkehr von der Hermeneutik wird auch antihermeneutische Wende genannt (vgl. Bogdal in Arnold & Detering (Hrsg.), 1999, S. 137).

³ Die Textinterpretation, also die Erschließung von Texten aufgrund von definierten Kriterien der Auslegung, entwickelte sich geschichtlich aus der Auslegung religiöser und juridischer Texte. Der Begriff der Hermeneutik, der später durch Wilhelm Dilthey in den Geisteswissenschaften verankert wurde, stammt aus dem Altgriechischen und bedeutet Auslegung. Die Problematik der im Strukturalismus und Formalismus dargelegten Kritik der Hermeneutik sieht Ullmaier (2001, S. 3) darin, dass sich Hermeneutik und Moderne „mit latenter oder offener Feindschaft respektive Ignoranz begegneten“. Es sei, so Ullmann, „kein Zufall“, dass die „wirkungsreichsten Hermeneutiktheoretiker (...) bislang stets als Gegner der Moderne in Erscheinung traten“.

⁴ Bogdal (in Arnold & Detering (Hrsg.), 1999, S. 147) bezeichnet die „poststrukturalistische Behauptung, dass Texte auch funktionieren, wenn sie nicht methodisch reflektiert gedeutet werden“, als „so zutreffend wie nichtssagend“. Nichtsdestotrotz gibt es auch popmusikalische Phänomene, die mit poststrukturalistischen Mitteln erforscht werden, wie etwa die Museme, die Lilienkamp (2001, S. 158) als „Erscheinungsformen in der Musik bezeichnet, die Parallelen zu Phonemen aufweisen“. Museme sind jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

Intentionalität und Mehrdeutigkeit liefern können und wollen. Die formalistischen und strukturalistischen Tendenzen der Postmoderne, Sprache ohne Sinn zu konzeptionalisieren und dies mit dem „Zusammenbruch oder der Implosion allen Sinns“ zu begründen, sieht auch Hall für kulturwissenschaftliche Themengebiete als ungeeignet an: „Ich spreche immer noch von Repräsentation und Bedeutungsgebung, während Baudrillard sagt, wir befänden uns am Ende aller Praxen der Repräsentation und der Bedeutungsgebung. Ich spreche immer noch von Ideologie, während Foucault über das Diskursive spricht, das keine ideologischen Dimensionen hat. (...) Jedenfalls finde ich es sehr schwer, die gegenwärtige Gesellschaft und ihre sozialen Praxen zu verstehen, wenn man diese Orientierungspunkte aufgibt“ (Hall, 2000, S. 57).

Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass gerade künstlerische Texte an und für sich schon eine Interpretation der Realität durch den Autor oder die Autorin darstellen, noch bevor eine Interpretation durch die Rezipierenden durchgeführt wird. Die Interpretation erfolgt damit in einem Spannungsfeld von kulturellen Kontexten und deren Reflexion durch den Autor oder die Autorin, sowie der Selbstreflexion der Kontexte durch die Rezipierenden. Die Konsequenz daraus ist jedoch keine Beliebigkeit des Verhältnisses von Text und sozialer Wirklichkeit. Bei der Interpretation gilt es deshalb zu beachten, dass Texte schon vorselektierte Systeme darstellen, die wiederum innerhalb ihrer Geschichtlichkeit und Kontextualisierung interpretiert werden müssen. Autor- und leser- (hörer-) orientierte Ansätze fließen deshalb als erklärende Komponenten mit ein, sind jedoch nicht Hauptansatzpunkt dieser Arbeit.

Der kontextorientierte Ansatz ist dazu geeignet, bedeutende Aspekte der Wechselwirkung zwischen Text und Gesellschaft herauszuarbeiten. Gerade im Zusammenhang der Analyse von populärer Kultur ist der kontextwissenschaftliche Ansatz der Kulturwissenschaften von großer Bedeutung. Die Analyse wird bewusst auf „verschiedene Bereiche des menschlichen Ausdrucks“ ausgeweitet (Klarer, 1999, S. 29). Das kulturelle Ganze wird als Manifestation unterschiedlichster Teilbereiche angesehen, die keinen fest abgegrenzten, sondern einen fließenden Charakter haben. Je nach wissenschaftlichem Blickwinkel können die unterschiedlichen Teilbereiche auf verschiedene Weise zu Sinnentwicklung und Bedeutungszuweisung beitragen. Diese ganzheitliche Sichtweise dient, gerade im Kontext dieser Studie, der Verdeutlichung des breit gefassten Themas. Die Texte werden also als wichtiger, aber nicht ausschließlicher Aspekt eines

gesamten kulturellen Kontextes gesehen. Gerade innerhalb der letzten drei Jahrzehnte hat sich das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse innerhalb der Kulturwissenschaften peripheren Aspekten der Kultur, wie regionalen und sozialen Minderheiten, zugewandt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Hardcorekultur in Los Angeles, ihrer Entwicklung und ihrer Konsequenzen, ist in diesem Zusammenhang zu sehen.

Die vorhergehenden Ausführungen lassen erkennen, dass die Kulturwissenschaften und darin wiederum ein interdisziplinärer, kontextorientierter Interpretationsansatz den zweckdienlichsten Zugang zur vorliegenden Arbeit verschaffen. Die Studie beschränkt sich demnach auf eine kontextorientierte Interpretation der Texte vor einem zeitgeschichtlichen Hintergrund. Musikwissenschaftliche Interpretationsmöglichkeiten werden größtenteils ausgeklammert⁵. Dies hat den Grund, dass im Hardcore Punk die Musik weitgehend als Vehikel zum Transport von Botschaften dient. Musik hat deshalb eine Mittlerfunktion zur Überbringung der eigentlichen Botschaft, den Textinhalten: „Music is not an embodiment of emotion but the expression of an idea, and thus, it is a symbol, for symbols are defined as related to the ideas of things, not to things themselves“ (Langer zit. n. Monelle, 1992, S. 8). Diese Relevanz der Musik als Vehikel zum Transport von Botschaften zeigt sich auch deutlich darin, dass die Musik des Hardcore Punks und damit auch die der Band Bad Religion keine deutliche Progressivität im Zeitverlauf zeigt.

Dieser Zustand, den Bracket (1995, S. 168) als „failure to progress“ auch für andere gesellschaftskritische Künstler wie Elvis Costello darstellt, zeigt sich entgegengesetzt zum gesellschaftlich geforderten und geförderten Wunsch nach Fortschritt, an dem auch Musikerinnen und Musiker gemessen werden. Hier ist also musikalischer Stillstand und Konzentration auf die Texte als immanente Kritik auf das gesellschaftliche Fortschrittsideal zu sehen und rechtfertigt wiederum die methodische Konzentration auf die Texte.

⁵ “One of the debates that recurs most often at popular music studies conferences is the debate over the relative importance of the popular music context versus the popular music text. While proponents of each side understand that contexts consist of texts and that texts exist within a context, the lines of battle are nonetheless drawn: sociologists study contexts while musicologists study texts” (Bracket, 1995, S. 17).

Auch in der Musikwissenschaft ist Offenheit versus Fixiertheit der Bedeutung von Musik eine viel diskutierte Frage⁶ (vgl. Shepherd & Wicke, 1997, S. 15f). Die Diskussion über die Beziehung zwischen Form und Inhalt spielt in der populären Musik jedoch eine eher untergeordnete Rolle, da die Standardisierung der populären Musik ein formales Gerüst fast immer schon vorgibt. Inzwischen hat sich die Sichtweise durchgesetzt, dass auch die Tonstrukturen der Musik von Kernelementen der Kultur geprägt sind. Neuere Forschungsansätze untersuchen die Verbindungen zwischen der sozialen Stratifizierung in modernen Gesellschaften und der Bildung von Hierarchien musikalischer Stile innerhalb dieser Stratifizierung⁷ (vgl. Martin, 1995, S. 78).

⁶ “Musicology has in this way tended to conceive music’s meaning as phenomena extrinsic to social and cultural forces: social and cultural forces are seen either as immaterial to music’s meanings or as external forces capable only of influencing a central aesthetic musical core. Here, there is a tendency to reduce music’s meanings to the condition of music’s sounds. Sociology, communication and cultural studies, on the other hand, have tended to conceive music’s sounds as phenomena extrinsic to social and cultural forces and the affects and meanings they generate. Both approaches tend to keep separate music’s sounds from the social and cultural processes that are of consequence for them” (Shepherd & Wicke, 1997, S. 16f). Auch Brunnsma (in Dasilva und Brunnsma (Hrsg.), 1996, S. 42) beschreibt die vielfältigen kommunikativen Funktionen von Musik, die über die einfache Erzeugung von Tönen, Rhythmen und Intervallen hinausgehen.

⁷ Das Verhältnis zwischen musikalischen und gesellschaftlichen Strukturen ist deshalb ein relativ neues Forschungsgebiet, weil es erst im Kontext der Massenproduktion und -distribution von Musik Bedeutung erlangt.

2.2 Vorgehen bei der Textinterpretation

„There are some enterprises in which a careful disorderliness is the true method.“

Herman Melville

Der zeitliche Rahmen für die zur Interpretation herangezogenen Texte wird zwischen 1981 und 1989 gewählt. Die Einschränkung wird folgendermaßen begründet:

Eine Interpretation aller Texte, die zwischen 1980 und 2009 entstanden, wäre aufgrund der quantitativen Menge im Rahmen einer Dissertation zu umfassend. Der gesellschaftskritische Ansatz des Hardcore Punks hat zur Folge, dass ähnliche textliche Botschaften immer wieder aufgegriffen werden. Die daraus resultierende Redundanz, Brackets „failure to progress“ (1995, S. 168), würde auch zu Wiederholungen in der Textinterpretation führen.

Die zu interpretierenden Texte werden als „spezifische Formen des individuellen und kollektiven Wahrnehmens von Welt“ (Voßkamp in Nünning & Nünning (Hrsg.), 2008, S. 73) gesehen, die in einem reflexiven Prozess Bedeutung schaffen. Unter dieser Voraussetzung werden der Kulturbegriff und die besonderen Aspekte der Populärkultur so eingegrenzt, dass sie als Arbeitsdefinition dienen können. Vom Ausgangspunkt der Populärmusik wird dann eine weitere Eingrenzung hin zur Punkmusik vorgenommen. Vor diesem Hintergrund wird der Hardcore Punk eingeordnet und analysiert. Zusammenfassend lässt sich die Analysemethode so darstellen:

1. Teilnehmende Beobachtung durch Auseinandersetzung mit Musik und Texten;
 - Wiederholtes Hören, Notieren von Eindrücken und Assoziationen;
 - Sichtung der Textbeilagen, des Fotomaterials und der CD- und Plattencover;
 - Sichtung von Videomaterial in Form von Interviews und Live-Auftritten auf Youtube.com;
2. Transkriptionen von Interviews auf youtube.com;
3. Literaturwissenschaftliche Analyse der Texte in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext.

Ziel der Arbeit ist es, die Texte in einem kulturhistorischen Rahmen zu analysieren. Ein abgrenzbarer, zeitlicher Hintergrund erleichtert die Einordnung und kontextuelle Interpretation der Texte. Die 1980er Jahre sind politisch von Ronald Reagan geprägt worden. Die Texte können so vor dem kontinuierlichen Hintergrund der konservativen Politik der 1980er Jahre analysiert werden. Außerdem waren die 1980er Jahre die produktivste Zeit des Hardcore Punks. Die noch immer andauernde Auflösung des Punkstils in Subgenres, die definitorische Aussagen erschweren, sowie die generell geringere Bedeutung des Punks in den frühen 1990er Jahren sprechen ebenfalls für eine Fokussierung auf die 1980er Jahre. Diese Fokussierung erlaubt eine Interpretation der frühen Entwicklungsphasen des Hardcore Punks Ende der 1970er Jahre ebenso, wie einen Ausblick auf spätere zeitliche Phasen.

Zwischen 1980 und 1989 entstanden insgesamt sechs Tonträger von Bad Religion.

1981: Bad Religion (Extended Player)

1982: How Could Hell Be Any Worse (Long Player)

1983: Into the Unknown (Long Player)

1984: Back to the Known (Extended Player)

1988: Suffer (Long Player)

1989: No Control (Long Player)

Der Long Player ‚Into the Unknown‘ wird deshalb aus der Untersuchung ausgeklammert, da er weder dem Hardcore Punk, noch dem Punk zuzurechnen ist und auf dem Markt nicht erhältlich ist. Zwischen 1981 und 1989 entstanden somit 55 Texte (siehe Anhang 1), die einer Untersuchung unterzogen werden können. Aus Gründen der Wiederholung werden nicht alle Texte interpretiert.

Die Analyse der Texte erfolgt schrittweise und kontextorientiert vor einem zeithistorischen Hintergrund. Die einzelnen Texte werden einer Erstinterpretation unterzogen, um dann in ein größeres, kontextorientiertes Bezugscluster eingeordnet zu werden. Die Hauptthemen des äußeren und inneren Bezugsrahmens werden zueinander in Beziehung

gesetzt. Daraus werden dann spezifische Entwicklungstendenzen erarbeitet, die schlussendlich in einen gemeinsamen philosophischen Kontext eingearbeitet werden.

3. Hintergründe des Punks

3.1 Wurzeln des Punks in den Vereinigten Staaten von Amerika

„There isn't room for people like me. My life is their disease.“ Black Flag

Die genauen Wurzeln des Punks sind umstritten. Gerade in der frühen Zeit des Punks, des Proto Punks, zeigten sich sehr unterschiedliche Einflüsse, die eine Definition des Proto Punks schwierig machen.

Mitte der 1960er Jahre entwickelten sich nicht nur in New York kleine Szenen, die mit Musik experimentierten, auch die Städte Chicago und Detroit konnten prosperierende Proto-Punk-Szenen aufweisen. Die avantgardistische Kunstszene in New York um Andy Warhol übte einen bedeutenden Einfluss aus, gerade weil sie den britischen Punk nachhaltig inspirierte. Auch die über die gesamten Vereinigten Staaten verstreute Garage Rock Szene gab dem Proto Punk wichtige Impulse. Punk hat also keine einheitlichen geographischen Wurzeln (Cooper in www.about.com, Zugriff am 08.10.2008).

Der Begriff Punk Rock selbst fand erstmals in der Beschreibung des Garage Rocks der 1960er Jahre Verwendung. Bands wie The Sonics spielten ohne vorherige musikalische Ausbildung. Damit kam es zu einem Bruch mit den gängigen Regeln der noch jungen Popindustrie. Musikalisches Können, und war es auch noch so rudimentär, war bisher eine Grundvoraussetzung für den Zugang zur Musikindustrie gewesen. Die Musikerinnen und Musiker des Garage Rocks ließen sich von diesen Grundanforderungen nicht abhalten. Sie schufen sich ihre eigenen Betätigungsfelder und Nischen. Es war kein bewusstes und absichtliches Brechen mit den Traditionen, Garage Rock wurde aus der Not – eben der Nichtbeherrschung der Noten heraus – geboren. The Sonics entstanden 1960 und prägten einen Musikstil, der ungeschliffen und roh klang. Rock erhielt durch die aggressiven klanglichen und stimmlichen Elemente neue Züge, die vermehrt von ande-

ren Bands kopiert wurden. In den Jahren 1965 und 1966 entstanden zwei Alben⁸ von den Sonics, die als Klassiker des Garage Rocks der 1960er gelten.

Mitte der 1960er Jahre beeinflussten auch Bands wie The Stooges und MC5 die Musikszene. The Stooges mit Iggy Pop als Frontmann wurden vor allem durch ihre wilden Liveauftritte bekannt, die später von den Sex Pistols nachgeahmt wurden. The Stooges setzten sich zum ersten Mal über die unsichtbaren Barrieren zwischen Publikum und Darbietenden hinweg. Sie bezogen das Publikum mit ein, forderten es heraus und suchten die Konfrontation. Diese Vermischung zwischen Darbietenden und Konsumierenden, die Aufhebung der Grenze zwischen Aktiven und Passiven ist auch das, was später den Punk auszeichnet. The Stooges sträubten sich gegen das Konsumverhalten der passiven Zuschauerinnen und Zuschauern bei Konzerten und brachen damit Tabus. Besonders der exhibitionistisch auftretende Iggy Pop erregte bei den Auftritten Aufmerksamkeit, indem er zum Beispiel seinen nackten Oberkörper mit Erdnussbutter beschmierte. Allein das Entblößen des Oberkörpers galt in den USA der 1960er Jahre schon als Affront. Auch die selbstverletzenden Aktivitäten, die im Punk später eine Rolle spielen, wurden durch Iggy Pop initiiert. Auf der Bühne fügte er sich wiederholt mit Glasscherben Schnittwunden zu. The Stooges erreichten während der späten 1960er Jahre eher durch Provokationen Aufmerksamkeit, als durch ihre Musik. Diese hatte zur damaligen Zeit fast keinerlei Bedeutungskraft. Erst später wurden die immensen Einflüsse der Stooges und Iggy Pops auf den Proto Punk erkannt und gewürdigt. Spätere Punk Bands wie die Sex Pistols oder The Damned spielten Songs der Stooges ein und steigerten so den Berühmtheitsgrad der Band nach deren aktiver Laufbahn.

Auch MC5, deren Name ‚Motor City Five‘ eine Anspielung auf ihre Herkunftsstadt Detroit ist, gelten als wichtige amerikanische Vorläuferband des Punks. In der amerikanischen Tradition des Garage Rocks spielten auch sie rohe, ungeschliffene und aggressive Musik. Sie setzten sich damit ganz bewusst von der Szene der Disco Musik ab. Neben den ebenfalls aus Detroit stammenden Stooges, waren MC5 die Motoren der kleinen, aber sehr aktiven Szene des Garage Rocks der Stadt. Auch MC5 traten ihrem Publikum bei Konzerten aggressiv und konfrontierend gegenüber.

⁸ 1965: Here are the Sonics; 1966: Boom

In New York, bekannt für seine assimilierende Wirkung und seine Fähigkeit, aus unterschiedlichen Einflüssen Neues zu schaffen, wurden diese regionalen Szenen der Gegenkultur wahrgenommen und begierig aufgesogen. Im großen Schmelztiegel Manhattans verbanden sich die regionalisierten Szenen zur tatsächlichen Proto-Punk-Bewegung. In New York fanden somit alle unterschiedlichen Einflüsse der Musik der Counter-Culture der 1960er Jahre eine gemeinsame räumliche Szene.

In Manhattan selbst waren es Velvet Underground⁹, die den Proto Punk inszenierten und prägten. Allein der Name der Band konfrontierte die Werte des Establishments: Velvet Underground war ein Roman von Michael Leigh, dessen Themen der Sadomasochismus und das bigotte Sexualleben der weißen amerikanischen Mittelschicht waren. Diese Symbolik wurde auch in dem Song ‚Venus in Furs‘¹⁰ weitergeführt. Die Musik von Velvet Underground gab sich avantgardistisch mit dadaistischen Zügen. Die Lärmkompositionen erweiterten somit die Grenzen des Garagenrocks, wie er in anderen Teilen der USA üblich war. Velvet Underground spielten oft im Café Bizarre in Greenwich Village, dessen Name nicht umsonst Anklänge an das Lokal der Dadaisten in Zürich, das Café Voltaire, hatte.

Im Café Bizarre trafen sich Andy Warhol und die Mitglieder von Velvet Underground zum ersten Mal. Warhol war fasziniert von der Band, die eher ein Lärmpanoptikum darbot, als tatsächliche Musik. Velvet Underground drehten zu diesem Zeitpunkt ihrem Publikum bei Auftritten generell den Rücken zu. Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Garage Rock Bands, die die Grenzen zwischen sich selbst und dem Publikum auflösten, zogen Velvet Underground diese Grenzen ganz bewusst. Die Aussage war klar: das Publikum war irrelevant, es hatte keinen Einfluss auf die Musik; Musik war etwas sehr individuelles, das nicht zum Massenkonsum gedacht war.

Warhol und Velvet Underground arbeiteten in der Folge in den Jahren 1966 und 1967 zusammen. Bezeichnend für diese Zusammenarbeit ist eine groteske Szene, die sich während eines Psychologenkongresses im Jahr 1966 abspielte. Warhol war als Festredner zum Galadinner des Kongresses geladen. Er weigerte sich aufzutreten und inszenierte dafür einen Auftritt von Velvet Underground, zu dem die Warhol-Muse Edie

⁹ Velvet Underground bestanden in ihrer Originalbesetzung aus Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison und Maureen Tucker. Interimsmäßig wechselte auf Drängen Warhols das deutsche Model Christa Päffgen, alias Nico, Lou Reed beim Gesang ab.

¹⁰ In Anspielung auf den Roman ‚Venus im Pelz‘ von Leopold von Sacher-Masoch.

Sedgwick lasziv tanzte. Gleichzeitig gingen Interviewerinnen und Interviewer durch den Raum und befragten die entsetzten Kongressgäste nach ihren Sexualpraktiken. Der Aufruhr war beispiellos.

Nicht nur in ihrer Schockwirkung gingen Velvet Underground neue Wege: sie erhoben Kakophonie und Lärm zur Musik und stellten mit dieser dadaistischen Einstellung die Tradition der Popästhetik in Frage. Sowohl die experimentelle Art der Musik, als auch die herausfordernden und tabubrechenden Texte setzten in der Welt der populären Musik neue Maßstäbe. Velvet Underground war die erste Band in den USA, die in ihren Texten sehr offen mit Themen wie Gewalt, Drogensucht und Sexualität umging. Velvet Underground lösten sich 1973 auf, nachdem das letzte Gründungsmitglied die Band verlassen hatte. Der Sänger Lou Reed selbst ist bis heute solo erfolgreich tätig.

Die New Yorker Szene wurde in weiterer Folge von den Bands Television und New York Dolls geprägt. Gemeinsam war ihnen, dass sie im Club CBGB auftraten. Diese Bands entstanden Anfang der 1970er Jahre¹¹, also zu einer Zeit, als die etablierte Musikindustrie von einer Phase der Perfektionierung und Kommerzialisierung geprägt war. Bands wie Led Zeppelin (Gründung 1968), Genesis (Gründung 1967), Emerson, Lake & Palmer (Gründung 1967), Pink Floyd (Gründung 1964 mit weltweitem Durchbruch 1971) und Deep Purple (Gründung 1968) beeinflussten diese kommerzielle Form der Rockmusik maßgeblich. Ihr Arena Rock, leicht zugänglicher und melodischer Rock, führte diese Bands weltweit zu großen Erfolgen. Die Bands steckten viel Zeit und Energie in ausgefeilte Bühnenshows und in die Musikproduktion. Die Musikindustrie, die sich zu dieser Zeit in einer Konsolidierungsphase befand, investierte hohe Geldmittel in die Umsetzung dieser Produktionen.

Mitte der 1970er Jahre war die Unterhaltungsmusik insbesondere auch vom Einfluss der Discokultur geprägt. Ikonen der Discomusik der 1970er Jahre waren ABBA, die weltweite Erfolge feiern konnten. Auch in der Discomusik waren die Produktionen perfekt und durchgeplant. Die frühen amerikanischen Punk Bands setzten einen Kontrapunkt zu diesen Tendenzen der Perfektionierung und Kommerzialisierung. Ihr Musikstil war ungebündelt und ungeschliffen. Sie lehnten sich an die Beat Musik und den Rock 'n' Roll an. Damit trafen sie den Geschmack eines zwar kleinen, aber experimentierfreudigen

¹¹ Television: 1973 (Gründung) bis 1978 (Auflösung), New York Dolls: 1971 (Gründung) bis 1977 (Auflösung)

Publikums, für das die Mainstream-Popkultur musikalischen Stillstand signalisierte. Im Gegensatz zu den fast episch anmutenden Stücken von Pink Floyd und Led Zeppelin war die Musik des New Yorker Proto Punks einfach strukturiert und die einzelnen Stücke hatten eine kurze Laufzeit. Balladen, die in der Kultur des Arena Rocks eine große Rolle spielten, gab es nicht. Der Ausdruck von Gefühlen erfuhr eine grundsätzliche Ablehnung und wurde durch Reflexionen über das eigene Leben und Leiden ersetzt. Dies mündet meist in eine Brüskierung der Gesellschaft und eine Anklage des Status Quo.

3.2 Die Proto-Punk-Szene in New York

„We’re gonna say it loud. We’re gonna live it fast. Let’s try it my way.” Stimulators

In den 1970er Jahren war die ehemals rebellische Hippiekultur im Mainstream aufgegangen. Daraus entstanden ein gesellschaftliches und auch ein musikalisches Vakuum. Die Musik der Hippies hatte ihren Protestcharakter verloren; sie war adaptiert und in konsumfreundliche Portionen verpackt worden, kurz: sie war massentauglich gemacht worden. Mit dieser Statik hatte die Rockmusik auch ihr gesellschaftliches Erneuerungspotenzial vorübergehend verloren. Es gab keine Musik, mit der rebellische Jugendliche Gefühle und adoleszente Kritik an ihrer Lebenssituation auszudrücken vermochten. Der zur damaligen Zeit erfolgreiche Arena Rock und die Discomusik konnten die entstandene Lücke nicht füllen. Dies war auch gar nicht das Ziel dieser beiden Musikstile, im Gegenteil, sie waren für den Massenkonsum gedacht und produziert. Positive Aufbruchstimmung, Wertebeständigkeit und ein zukunftsorientierter liberaler Grundtenor bestimmten die öffentliche Meinung und damit auch die populäre Musik.

Die New Yorker Proto-Punk-Szene, die sich um Andy Warhol als Kristallisationspunkt scharte, lehnte all jenes ab, was ‚kultivierte‘ Menschen als positiv empfanden. Sie verkehrte, wie man auch an der Kunst Warhols sehen kann, das Negative ins Positive. Warhols spielerische Beschäftigung mit Kunststoff und B-Movies, seine Obsession mit Werbung: all dies war Ausdruck der Ablehnung gesellschaftlicher Konventionen. Die junge avantgardistische Szene Manhattans, die der gesellschaftlichen Mittelschicht entsprang, verabscheute die Normen und Werte dieser Schicht.

Jede soziale Schicht hat gewisse vorgeformte und ritualisierte Erwartungshaltungen gegenüber ihren Mitgliedern. Diese Erwartungshaltungen beziehen sich darauf, bestimmte Artefakte und Handlungsweisen als positiv oder negativ einzuordnen. Die New Yorker Avantgardisten spielten mit dieser, für sie pseudo-kultivierten Einstellung. Sie verkehrten den Blickwinkel und lenkten die Sinne auf das Banale, Simple und Einfache. Dadurch wurden einfache Gegenstände und Handlungsweisen zur Kunstform erhoben. Indem die Szene um Warhol die standardisierte Betrachtung und Einordnung von Kunst

ablehnte und überwarf, schuf sie erst die Voraussetzung für die Akzeptanz des Punks als künstlerischem Ausdruck.

In der Proto-Punk-Szene erkennt man auch die Ablehnung der positiven, konsensorientierten Gesellschaftsstruktur der Vereinigten Staaten Anfang der 1970er Jahre. Die freudvolle, farbenfrohe Symbolik der Hippiegeneration hatte die Mainstreamgesellschaft durchdrungen. Die Auswirkungen zeigten sich nicht nur in der Musik sondern auch im alltäglichen Leben. Mary Harron beschreibt es so: „You got sick of people being so nice, mouthing an enforced attitude of goodness and health. Punk was liberating and new: the idea of smoking sixty cigarettes a day and staying up all night on speed” (Harron in Savage, 1991, S. 133). Auf die farbenfrohe Gesellschaft reagierten die Proto Punks mit der Farbe Schwarz. Sogar die Droge der 1960er Jahre, das LSD, lehnten sie ab und bevorzugten demgegenüber Speed. Auch darin liegt eine gewisse Symbolik. Die Einnahme von LSD¹² ist mit bunten Halluzinationen verbunden, Speed¹³ dagegen treibt die Menschen an, es erhöht das Aggressionspotential und verschnellert buchstäblich das Leben.

Im Gegensatz zur britischen Punkszene, die von Anfang an politische Aussagen tätigte und sich positionierte, war die anfängliche New Yorker Szene unpolitisch. Die amerikanische Gesellschaft war Anfang der 1970er Jahre zwar in derselben Statik gefangen wie diejenige in Großbritannien, der große Unterschied war jedoch, dass auf der amerikanischen Gesellschaft nicht die Last der Rezession und das Damoklesschwert einer in Auflösung begriffenen nationalen Identität hing. Dies führte auch zu der Meinung, dass Punk in den Vereinigten Staaten, aufgrund der zu Großbritannien vollkommen anderen Wirtschaftssituation und Gesellschaftsstruktur, zu keiner dauerhaften Bewegung wachsen könnte: „In England, Punk’s not a passing fad, but here (in den USA, Anm. der Autorin), it doesn’t look like it will happen with the same kind of impact, because the social climate is different. It’s more positive here“ (Abrams in Savage, 1991, S. 435).

¹² LSD (Lysergsäurediethylamid) ist eine halluzinogene Droge. Es gehört zu den psychedelischen Substanzen und ist mit dem Serotonin verwandt.

¹³ Speed ist der umgangssprachliche Ausdruck für Amphetamine. Amphetamine sind Sympathomimetika, das heißt sie wirken anregend auf einen bestimmten Teil des Gehirns ein. Amphetamine vermindern körperliche Grundbedürfnisse wie Schmerzen, Müdigkeit und Durst und steigern Schnelligkeit und Reaktionsfähigkeit.

In seiner Ablehnung der Kultur der 1960er Jahre wandte sich der New Yorker Proto Punk der frühen 1970er Jahre zur Rock 'n' Roll-Musik der 1950er Jahre, um sich musikalisch zu definieren. Die Rückgewandtheit der musikalischen Einflüsse zeigte sich auch im Stimmungsbild der New Yorker Proto-Punk-Szene: „People needed to say something negative. I liked that time of decay. There was nihilism in the atmosphere, a longing to die. Part of the feeling of New York at that time was this longing for oblivion, that you were about to disintegrate, go the way of this bankrupt, crumbling city” (Harron in Savage, 1991, S. 133). Die Protagonistinnen und Protagonisten der New Yorker Punkszene kamen im Gegensatz zu ihren britischen Pendanten zumeist aus der gehobenen Mittelklasse: “Most were very intelligent. There was no reason why they should not have effected an entry into the world of their parents. Yet all of them turned their backs on this world, and that meant a number of very painful choices” (Pressler in Savage, 1991, S. 134).

Im Jahr 1975 waren Bands wie die Patti Smith Group, die Ramones, Blondie und die Talking Heads bereits so bekannt, dass sie Plattenverträge angeboten bekamen. Im Jahr 1976 brachten die Ramones ihr erstes Album heraus, mit dem sie die neue Musik in ihrer Simplizität revolutionierten. Der einfache, minimalistische Sound war aggressiv, entschlossen und vor allem schnell. Jegliche bisherige populäre Musik klang neben den Ramones langsam. Im Gegensatz zum britischen Punk war der amerikanische Punk auch in seinen Anfängen, trotz der Einflüsse des Glam und Glitter Rock, sehr männlich orientiert und inkorporierte Macho-Elemente.

Auch in dieser frühen, formativen Phase des Punks ist aber auch schon eine Annäherung an den Mainstream erkennbar. Anders ausgedrückt ist das Verlangen der kommerziellen Musikindustrie spürbar, verkaufstechnisch verwertbare Elemente von musikalischen Neuerungen möglichst schnell in ihr Repertoire zu integrieren. In diesem Beginn der Kommerzialisierung spiegelte sich die gesamte Problematik des Punks: konventionellen Erfolg zu haben, war gleichbedeutend dafür, vor sich selber versagt zu haben. Versagt zu haben bedeutete wiederum, die Konventionen besiegt zu haben (vgl. Savage, 1991, S. 140). Punk, seine Musik und auch seine Protagonistinnen und Protagonisten waren inhärent selbstdestruktiv. Dies stellte einerseits den Reiz, andererseits auch die potenziellen Gefahren der neuen Musik dar.

Zu Anfang der 1970er Jahre waren Hard Rock und Glam Rock die definierenden Elemente der amerikanischen Musikkultur. Auch in der heutigen Zeit spielen diese Musikrichtungen, zusammenfassend ‚Classic Rock‘ genannt, eine bedeutende Rolle in der Identitätsbildung der weißen amerikanischen Bevölkerung. Punk stellte eine Negierung und Ablehnung der dominanten Wertewelt dar. Hebdige (1979, S. 61f) untersuchte 1983 die Relevanz von Glam und Hard Rock auf die Stilbildung des Punks. Er ortet das kämpferische Beharren des Punks auf individueller Freiheit als direkte Folge und Abgrenzung zum unpolitischen und relativ gesellschaftsunkritischen Glam und Hard Rock. Da das Phänomen des Punks in seiner Frühphase nur in den Großstädten sichtbar wurde, maß man ihm in Anbetracht der gesellschaftlichen Situation, der Bevölkerungsstruktur und der wirtschaftlichen Lage in den Vereinigten Staaten keine bleibende Bedeutung zu.

Den größten äußeren Einfluss auf den späteren Hardcore Punk übten die Ramones aus, die ihre ersten Auftritte 1974 in schwarzen Lederjacken, T-Shirts und zerrissenen Jeans absolvierten. Dies war zur damaligen Zeit ein völliges Novum in der New Yorker Club-Szene und auch im CBGB, einem Club, der rebellischen und extravaganten Bands Auftrittsmöglichkeiten verschaffte. Anfänglich zeigten die Auftritte von Bands wie den Ramones weder beim Publikum noch in den Medien ein Echo. Dies änderte sich erst mit dem selbstbetitelten Debütalbum, das den bekanntesten Ramones-Song, ‚Blitzkrieg-Bop‘, enthält. Die nachfolgende Europatour beeinflusste britische Bands wie die Sex Pistols, The Clash und The Damned nachhaltig (vgl. Rock Hard Mania 2004, S. 262).

3.3 Einfluss des amerikanischen Proto Punks auf Großbritannien

„The Sex Pistols were supposed to be my band.“ Sylvain Sylvain

Im Allgemeinen wird Großbritannien als das Mutterland des Punks angesehen, da es mit Bands wie den Sex Pistols und The Clash die ersten bekannten Protagonisten des Musikstils hervorbrachte. Punk als neue Form des musikalischen Ausdrucks entstand jedoch in den USA. In den USA beschränkte sich der neue Stil von 1970 bis circa 1976 aber lediglich auf Musik und Kleidung. Politische Aspekte blieben weitgehend ausgeklammert. Der neue Kleidungs- und Musikstil aus New York wurde in Großbritannien, besonders aufgrund des Einflusses von Malcolm McLaren, adaptiert. Es stellte sich heraus, dass diese kakophone und fast apokalyptisch anmutende Musik die britische Lebenswelt der 1970er Jahre perfekt abbildete. Für eine Minderheit der jungen Britinnen und Briten wurde Punk deshalb zum Sinn- und Zerrbild des Zustandes von britischer Gesellschaft, Wirtschaft und Politik. Punk war eine Musikform, die Protest nicht nur erlaubte, sondern erzwang. Ablehnung als Ausdruck in der populären Musik stellte zwar keine grundlegende Neuerung dar, neu war jedoch die wütende Form der Meinungsäußerung, die alles zuvor auf dem Musikmarkt Befindliche übertraf.

In Großbritannien fand ab Mitte der 1970er Jahre nun also die Transformation von Musik und Stil zu einer Lebenseinstellung statt. Die schnelllebige Musikindustrie amerikanischen Stils war nicht darauf ausgelegt, Lebenseinstellungen hervorzurufen und zu prägen. Im Gegenteil, die amerikanischen Produkte der Populärmusik waren auf schnellen Konsum ausgelegt. Im sozialen Klima von Großbritannien verschmolzen nun Stil und Musik zu der Lebenseinstellung, die das öffentliche Bild des Punks prägen sollte.

War es der New Yorker Untergrund, in dem die stilistischen und musikalischen Weichen für den Punk gelegt wurden, so wurde in Großbritannien eine soziale und politische Bewegung daraus. Der New Yorker Stil passte genau zu den Bedürfnissen der Jugendlichen in Großbritannien in den 1970er Jahren. Hinzu kam, dass es in Großbritannien nach der Skinhead-Bewegung, den Teds und den Mods, keine kohärente Jugend-

bewegung mehr gegeben hatte. Inzwischen schrieb man das Jahr 1975 und die britische Jugend war statisch und gelähmt. Nun komplementierte die Rohheit und Aggressivität des amerikanischen Proto Punks die Desillusion und Verzweiflung der britischen Jugend.

Die Adaption zum britischen Punk stellte das lang gesuchte Ventil dar, nach dem die Jugendlichen gesucht hatten. Optimismus und positive Aspekte hatten keinen Platz mehr in einer Lebenswelt, die von Rezession und sozialen Disparitäten geprägt war. War Punk in den Vereinigten Staaten eine Ablehnung der Musikindustrie, so verwob sich dies in Großbritannien mit einer generellen Ablehnung der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Strukturen. Der frühe Punk in Großbritannien lehnte nicht nur Konservatismus ab, sondern jegliche politische Struktur. Die Grundlage für die Verärgerung und die Ablehnung gesellschaftlicher Institutionen waren die sozialen und politischen Hintergründe Großbritanniens: ein marodes Schulsystem, rigide soziale Klassenunterschiede und rezessionsbedingt trübe Berufsaussichten hatten die Jugendlichen desillusioniert.

Hinzu kam, dass die rohe, ungeschliffene Musik keiner großen musikalischen Kunstfertigkeit bedurfte. Musikalität und musikalische Ausbildung spielten keine Rolle: die Dissonanz, die die Jugendlichen im Gesellschaftssystem entdeckt hatten, drückten sie in der Musik aus. Die einfache Struktur der Musik erlaubte es nun allen Menschen, sich musikalisch zu äußern. Punk bewies, dass es nicht notwendig war ein Instrument zu spielen, um das Recht zu haben, sich künstlerisch zu betätigen. Von nun genügte es, etwas zu sagen zu haben.

Menschen wie John Lydon von den Sex Pistols nutzten diese Chance, sich auszudrücken. Dabei lehnten sie jede vorgeprägte Rolle, die ihnen die rigide und statische Gesellschaft zuschreiben wollte, ab. Diese Verbitterung äußerte sich auch in der Unwilligkeit gegen jede Selbstzensur. Punk bedeutete Freiräume, auch wenn diese noch so klein waren und sich nur auf die Ebene der Musik bezogen. Texte, Musik und Aussehen waren plötzlich zu einem gesellschaftsfreien Raum geworden, dem man egoistisch-individualistisch seinen Stempel aufdrücken konnte. Die Selbstgefangenheit der britischen Gesellschaft wandelte sich. Für eine kurze Zeit zwischen 1975 und 1978 schien alles möglich. „If an ugly, hunched-over twenty-year-old (John Lydon alias Johnny Rot-

ten, Anm. Der Autorin) could stand up, name himself an antichrist, and make you wonder if it wasn't true, then anything was possible" (Marcus, 1993, S.3). Alltagsmenschen wie John Lydon gaben so anderen gesellschaftskritischen Jugendlichen den Mut, selbst aktiv zu werden. Der ‚do-it-yourself‘-Charakter, der später für die Punkkultur prägend wurde, nahm hier seinen Anfang.

Als Widerspiegelung einer unvollkommenen Gesellschaft durfte auch die Musik unvollkommen sein. Die frühen Punks kokettierte mit dieser Fehlerhaftigkeit und nutzten sie für sich. Gitarrensoli – ein Ausdruck musikalischen Könnens – waren verpönt. Die Protagonistinnen und Protagonisten des Punks waren keine Stars und wollten auch keine sein. Gerade die Starallüren der etablierten Musikerinnen und Musiker waren es, die sie ablehnten. Im Punk fand alles eine Verkürzung auf das Wesentliche, sowohl in den Texten, als auch in der Musik. Die Instrumentierung einer typischen Punk Rock Band bestand aus einer oder zwei elektrischen Gitarren, einem elektrischen Bass, einem relativ einfach aufgebauten Schlagzeug und Gesang. Stücke in der Punkmusik waren von Anfang an kürzer als in der traditionellen Rock- und Popmusik. Die in der Rock- und Popmusik typische abwechselnde Vers- und Refrainform wurde zumindest in der Frühform des Punks weitgehend beibehalten. Erst im Hardcore traten dahingehend Änderungen ein. Steven Blush drückt es so aus: "The Sex Pistols were still rock'n'roll...like the craziest version of Chuck Berry. Hardcore was a radical departure from that. It wasn't verse-chorus rock. It dispelled any notion of what songwriting is supposed to be. It's its own form" (Blush, 2007, S. 27).

Es wird klar, dass der frühe Punk in Großbritannien vor allem eine Konstante hat: Ablehnung. Diese Ablehnung drückte sich allem und jedem gegenüber aus, auch der Neuen Linken und der Arbeiterbewegung. Für den Punk waren auch diese, auf den ersten Blick ideologisch nahen Bewegungen, Teil eines bankrotten Systems. In dieser Hinsicht bot der frühe Punk auch keine Lösungsansätze. Thematisiert wurde in dieser Zeit vor allem das eigene Leid an einer kaputten Welt, interpretiert in immer wiederkehrenden Schlagworten wie ‚boredom‘ und ‚no future‘. In seiner Radikalität stellte Punk alles in Frage: Autoritäten, Systeme, Strukturen und sogar das eigene Sein. Selbstzerstörung spielte vor allem in der Anfangszeit des Punks eine eminente Rolle. Seitdem ist dieser Aspekt weniger wichtig geworden, ist aber in Subgenres des Punks immer noch existent. Das Infragestellen des eigenen Seins, gekoppelt mit (Selbst-) Zerstörung, stellt

psychologisch gesehen eine Machtdemonstration dar: in einer entfremdeten Welt, in der den Einzelnen die Kontrollmöglichkeiten über die Existenz weitgehend entzogen worden sind, ist die Kontrolle über den eigenen Körper ein letzter Machtbeweis.

Punk war eine aufkeimende Jugendszene und gleichzeitig eine neues Bündel gesellschaftskritischer Aussagen. Er hob das Recht auf freie Meinungsäußerung auf eine neue Ebene: nun konnten sich Menschen artikulieren, die sonst kein gesellschaftliches Sprachrohr hatten. Es war die Essenz des Punks, die diese Form der Artikulation ermöglichte: Musik war in diesem Fall keiner Elite und keinem speziellen Expertenkönnen vorbehalten. Jeder und jede konnte und durfte sich mitteilen: die Professionalität von Musik und Gesang war kein ausschlaggebendes Kriterium für die Gründung einer Band. Punk war somit eine sehr egalitäre Ausdrucksform von Musik. Er wurde zur Bühne der Selbstdarstellung von Menschen, denen dies in der Mainstream-Musikindustrie aufgrund mangelnden professionellen Könnens, eines nicht verkaufsfähigen Musikstils und aufgrund eines von der Norm abweichenden Aussehens verwehrt geblieben wäre.

4. Punk in Großbritannien: Entwicklung zu einer sozialen Bewegung

4.1 Soziologische Hintergründe

„No future for me.“ Sex Pistols

Seit dem Beginn der industriellen Revolution und dem damit einhergehenden Ende der Agrarwirtschaft begann für die Menschen in Europa und den Vereinigten Staaten eine komplette Umstellung der bisher gewohnten Lebensweise. In der Soziologie wird im Rahmen dieser Veränderungen auch von Modernisierung¹⁴ gesprochen. Das damit bezeichnete Bündel miteinander verflochtener Wandlungsprozesse hatte einen bedeutenden Einfluss auf die Änderung sozialer Strukturen. Die gewohnten sozialen und kulturellen Verankerungen wurden aufgebrochen und einer Umgestaltung unterzogen.

Das Zeitalter der Industrialisierung war geprägt durch eine bis dahin nie da gewesene Fragmentarisierung und Differenzierung des Lebens. Dies zeigte sich vor allem in der fortschreitenden Trennung von Wohnort und Arbeitsplatz sowie in der Spezialisierung von Arbeitsaufgaben. Dieser sich in einer relativ kurzen Zeit vollziehende Wandel führte zu einer massenhaften Veränderung von Lebensgewohnheiten. Zapf (1992, S. 182) bezeichnet die Modernisierung als „Entwicklung von einfachen und armen Agrargesellschaften zu komplexen, differenzierten Industriegesellschaften“. Auch psychosoziale Gegebenheiten änderten sich: eine große Anzahl von Menschen musste den eigenen Platz in einer fremder und vielschichtiger gewordenen, vielleicht sogar entfremdeten Welt wieder finden. Die daraus entstehenden sozialen und psychosozialen Aspekte waren der Nährboden für die Entwicklung einer Vielzahl von künstlerischen und politischen Bewegungen, die in den 1960er Jahren wiederum als gedankliche Grundgerüste für das Entstehen des Punks dienten.

¹⁴ Die Modernisierungstheorie ist besonders in den 1970er Jahren in heftige wissenschaftliche Kritik geraten. Ihr wurde Ethnozentrismus und eine mangelnde Einbeziehung exogener Einflussfaktoren vorgeworfen. Trotzdem wird in dieser Arbeit auf die Modernisierungstheorie eingegangen, da sie das Grundethos der sich auch in der Wissenschaft der Nachkriegszeit widerspiegelnden, relativ materialistisch orientierten Weltanschauung zeigt. Es ist kein Zufall, dass die Entstehung des Punks in Großbritannien in den 1970er Jahren mit einer zunehmenden Kritik an der Modernisierungstheorie zusammenfällt. Dies ist unter anderem auf eine sich zur damaligen Zeit vollziehende Wandlung von eher materialistisch geprägten Weltanschauungen zu postmaterialistisch geprägten Weltanschauungen zurückzuführen.

In diesem Kapitel sollen die soziologischen Gegebenheiten erläutert werden, die dazu beigetragen haben, dass sich Punk in Großbritannien zu einer politischen Bewegung herausbilden konnte. Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des Punks interessieren vor allem die Veränderungen in der Geschichte von Familie, Beschäftigung, Mobilität und Bildung. Bei der Untersuchung der geschichtlichen und soziologischen Hintergründe der Entstehung des Punks steht der makrosoziologische Aspekt im Vordergrund. Großflächige soziale Prozesse, die über einen längeren Zeitraum stattfanden, mündeten schließlich in die Entwicklung einer kulturellen und politischen Bewegung. Dies soll jedoch nicht heißen, dass mikrosoziologischen Aspekte vernachlässigt werden, sie werden im Kapitel über die Ideologie und das grundsätzliche Gedankengerüst des Punks untersucht¹⁵.

In der empirischen Sozialforschung wird deutlich, dass sich Europa in Abgrenzung zu den Vereinigten Staaten von Amerika durch besondere Familienstrukturen, reduzierte Aufstiegschancen mit starken sozialen Trennlinien und durch ein starkes Übergewicht des industriellen Sektors auszeichnete (Kälble, 1987, S. 18). Diese Besonderheiten der europäischen Gesellschaften und damit auch der gesellschaftlichen Entwicklung hatten sehr spezifische Auswirkungen auf soziologische, historische und politische Prozesse. Auch der einzigartige Verlauf der Gewerkschaftsgeschichte und des Arbeitskonfliktes unterscheidet sich von ähnlichen Prozessen in den Vereinigten Staaten. Beides ist für die Entwicklung des Punks in Großbritannien von eminenter Bedeutung.

Von ebensolcher Tragweite sind die Unterschiede zu den Vereinigten Staaten in der Familienstruktur. Kälble (1987, S. 19ff) spricht in Europa von einer früheren und radikaleren Ablösung junger Menschen vom Elternhaus als in anderen, außereuropäischen Ländern. Daraus leitet er folgende gesellschaftshistorischen Rückschlüsse ab: durch die frühere Ablösung vom Elternhaus, verbunden mit einem gleichzeitig höheren Heiratsalter als in den Vereinigten Staaten entsteht eine relativ lange, eigenständige Phase zur Festigung der Persönlichkeit und zur Entwicklung von eigenen Ideen und Denkstruktu-

¹⁵ In soziologischen Untersuchungen ist es Usus, den makrosoziologischen und mikrosoziologischen Ansatz zu verbinden. Immerfall (1994, S. 11) beschreibt es so: „Institutionen bestehen schließlich aus der Summe zahlreicher sozialer Beziehungen, während umgekehrt jedes Individuum in soziale Strukturen hineingeboren wird.“

ren. Diese besondere Gesellschaftsstruktur war Nährboden und Reservoir für kulturelle und politische Bewegungen.

Seit Beginn der eigentlichen industriellen Revolution bis heute ist die Beschäftigung in Großbritannien ungewöhnlich industrieintensiv. Obwohl in der Literatur oft von klar abgrenzbaren Phasen zwischen Agrargesellschaft, Industriegesellschaft und Dienstleistungsgesellschaft die Rede ist, gab es nur in Europa und ganz besonders in Großbritannien – dem Beispielland für die industrielle Revolution – eine deutliche Phase der wirklichen Industriegesellschaft nach dem Ende der Agrargesellschaft (Kälble 1987, S. 19). Diese Phase zeichnet sich dadurch aus, dass während dieser Zeit die Industrie tatsächlich den wichtigsten Beschäftigungssektor darstellte¹⁶. Die industrielle Produktion blieb gerade in Großbritannien für lange Zeit sehr arbeitsintensiv. Dies, verbunden mit der oben beschriebenen mangelnden sozialen Sicherung durch Familienstrukturen, führte mit der Zeit zu einem starken Einfluss der Gewerkschaften. Durch die intensive Industrieproduktion beschränkten sich die Aufstiegschancen von Arbeiterinnen und Arbeitern. Daraus resultierte, besonders im Vergleich zu den Vereinigten Staaten, ein Rückstand in der sozialen Mobilität (Kälble 1987, S. 30).

Die große räumliche Gedrängtheit von Arbeiterinnen und Arbeitern in industriellen Ballungszentren machte soziale Probleme und Unzufriedenheit schnell sichtbar.

In den Ballungszentren manifestierte sich der Rückstand in der sozialen Mobilität besonders stark. Dies gilt bis ins 21. Jahrhundert für die Aufstiegschancen ungelerner Arbeiterinnen und Arbeiter und für die Herkunft akademischer Berufe. In der industriellen Beschäftigung spielte der traditionelle ungelernete Arbeiter bzw. die ungelernete Arbeiterin lange Zeit eine bedeutende quantitative Rolle. Im Gegensatz dazu kamen in den Vereinigten Staaten wesentlich früher Massenproduktionstechniken zum Einsatz. Dadurch verstetigte sich die Beschäftigungssituation Ungelernter wesentlich früher. Diese konnten damit ihr Leben „etwas besser voraussehen, planen und daher auch Bildungs- und Berufschancen besser wahrnehmen“ (Kälble, 1987, S. 36).

¹⁶ In den Vereinigten Staaten hatte der Dienstleistungssektor schon immer eine wesentlich bedeutsamere Stellung inne. Auch in neuester Zeit, in der auch in Europa der Dienstleistungssektor die Industrie von der Spitzenposition bei den Beschäftigungszahlen verdrängt hat, bleibt der Industriesektor weiterhin bedeutsamer als in den Vereinigten Staaten.

Klassenunterschiede traten in Großbritannien im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern schon immer sehr stark zu Tage. Im Kampf um die Herstellung von menschenwürdigen Bedingungen nach der Industrierevolution hinkte Großbritannien hinter anderen Ländern her. Maßnahmen, die in manchen Ländern Kontinentaleuropas und in den USA schon im 19. Jahrhundert einsetzten, wurden in Großbritannien erst im 20. Jahrhundert implementiert. Auch wichtige Schritte zur Herstellung fairer Bedingungen im Gesundheits- und Bildungswesen wurden erst im 20. Jahrhundert gesetzt. Die seit 1945 verstärkten Maßnahmen zur Eindämmung von Klassenunterschieden zeigten nur marginale Wirkung. Händel/Gossel (1994, S. 166) konstatieren, dass sich zwar die „Aufstiegchancen in Großbritannien auf Grund des allgemeinen wirtschaftlichen Fortschritts und der Veränderungen in der Beschäftigungsstruktur insgesamt beträchtlich erhöht hätten“, doch seien diese Chancen „relativ zu den einzelnen Gesellschaftsschichten gleich geblieben“. Seit 1944 steht allen Gesellschaftsschichten der Besuch von Sekundar- und Hochschulen offen. Dies hat jedoch nichts an der relativen Benachteiligung der Arbeiterkinder geändert.

Die geringe soziale Mobilität in Großbritannien war und ist eng mit den scharfen, historisch bedingten sozialen Trennlinien verknüpft. Gerade in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde versucht, diese Trennlinien zwischen Schichten und sozialen Milieus durch verbesserte Bildungschancen und mehr Einkommensgleichheit zu verwischen. Jedoch weder in den Bildungs- noch in den relativen Einkommensdisparitäten ließen sich größere Erfolge erzielen. Berichte der Organisation of Economic Cooperation and Development OECD (Education at a Glance 2008, www.oecd.org/edu/eag2008, Zugriff am 04.07.2009) zeigen, dass sich gerade in jüngerer Zeit die Bildungschancen unterer sozialer Schichten in vielen europäischen Ländern, darunter auch in Großbritannien, wieder verschlechtern.

Ebenso verhält es sich mit der Ungleichheit der Vermögensverteilung. Diese wurde zwar in der Nachkriegsphase zumindest abgemildert (Kälble, 1987, S. 51), seit einiger Zeit wird jedoch wieder eine wachsende Disparität verzeichnet.

Eine weitere soziologische Besonderheit Großbritanniens gegenüber den Vereinigten Staaten ist die Geschichte des Arbeitskonflikts. Großbritannien zeichnet sich von jeher durch hohe Mitgliederzahlen in den Gewerkschaften aus. Auffallend ist auch die hochgradige Verflechtung des Arbeitskampfes mit politischen Zielen. Besonders nach dem

Zweiten Weltkrieg war die Geschichte der Gewerkschaften in Europa ein sehr eigene. Ließ sich in Europa eine Verfestigung der Mitgliederbasis erkennen, so gab es in den Vereinigten Staaten eher eine Tendenz zu Austritten. Gegen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre verstärkten sich diese Unterschiede noch weiter. In dieser Zeit war der Arbeitskonflikt in Großbritannien von einer besonders engen Verflechtung mit politischen Zielen geprägt. „Gewerkschaften in Europa verstanden sich nicht bloß als Zusammenschluss zur Verbesserung der Löhne und Arbeitsbedingungen. Sie verfolgten oft weit darüber hinausgehende Ziele zur wirtschaftlichen und politischen Reform oder Revolutionierung ihres Landes vor allem durch staatliche Eingriffe“ (Kälble 1987, S. 88). Diese Verfolgung ideologischer Ziele über die reine Existenzsicherung hinaus unterschied sich eklatant von den meist rein materiellen Existenzsicherungszielen amerikanischer Gewerkschaften. Die Durchsetzung politischer Ziele durch Gewerkschaften war in den Vereinigten Staaten per se schwieriger, da in der dortigen politischen Kultur der Zusammenhang zwischen Parteienstruktur und Gewerkschaftsstruktur nicht gegeben ist.

4.2 Wirtschaftliche und politische Hintergründe

„There is no society, only individuals.“

Margaret Thatcher

Die Entstehung der Punkkultur im Großbritannien der 1970er Jahre muss vor allem auch vor dem wirtschaftlichen und politischen Hintergrund der Nation in den 1960er Jahren analysiert werden. Das vorausgehende Kapitel geht auf die soziologischen Besonderheiten der Gesellschaft in Großbritannien ein. Als Determinanten für die gesellschaftliche Entwicklung und mögliche Nuklei für gesellschaftliche Problemfelder wurden folgende Punkte herausgearbeitet:

- die relativ lange Zeit „adoleszenter Freiheit“ durch die schnelle Ablösung von Familienstrukturen, verbunden mit einem relativ hohen Heiratsalter,
- die scharfen sozialen Trennlinien zwischen Schichten und sozialen Milieus gekoppelt mit geringen Aufstiegschancen,
- die Einkommens- und Vermögensdisparitäten,
- die starke Bedeutung des industriellen Sektors mit einem relativ hohen Anteil an ungelerten Arbeitern und Arbeiterinnen und
- der relativ große soziale Einfluss der Gewerkschaften mit damit verbundenen politischen Forderungen.

In diesem Kapitel werden nun die soziologischen Grunddeterminanten vor dem Hintergrund der tatsächlichen Entwicklung in der Nachkriegszeit untersucht.

Schon in der Zwischenkriegszeit hatte sich Großbritanniens wirtschaftliche Lage dramatisch verschlechtert. Trotzdem das Land siegreich aus dem Ersten Weltkrieg hervorgegangen war, schwächten die immensen Kosten des Kriegs die wirtschaftliche Situation. Durch das zerfallende Empire sanken die Einnahmen, die finanzielle Lage verschlimmerte sich weiter. Es entwickelte sich eine verstärkte wirtschaftliche Abhängigkeit von den Vereinigten Staaten, die auch darin zum Ausdruck kam, dass London seine bisherige Vormachtstellung als globales Finanzzentrum an New York abtreten musste. Die hegemoniale Rolle Großbritanniens als Land der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert forderte nun ihren Tribut. Die Umstellung auf neue Industriezweige ging nur

langsam voran, die Akzeptanz von Massenfertigungstechniken, wie sie in den Vereinigten Staaten und auch in Teilen Europas schon angewandt wurden, erfolgte nur zögerlich.

Schon in der Zwischenkriegszeit bahnte sich ein Strukturwandel an, der vor allem die neuen Konsumgüterindustrien prosperieren ließ, während die traditionellen Industriegebiete, die meist monostrukturiell ausgerichtet waren, zunehmend in die wirtschaftliche Depression gerieten. Hatte der Erste Weltkrieg die wirtschaftliche und gesellschaftliche Identität Großbritanniens erschüttert, so stellte sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine weitere Verschlechterung der Situation ein: obwohl Großbritannien wiederum zu den Siegermächten gehörte, war das Land nun finanziell und ökonomisch ausgelagert. Großbritannien startete mit einer hohen Schuldenlast in die Nachkriegszeit, sowohl gegenüber seinen eigenen Bürgerinnen und Bürgern als auch gegenüber dem Ausland.

Aufgrund der großen außenpolitischen Verpflichtungen (Aufrechterhaltung des Empire, Verwaltung der britischen Zone in Deutschland, militärische Ausgabenzwänge durch den Kalten Krieg), war vor allem der innenpolitische finanzielle Handlungsspielraum des Landes sehr gering. Mit dem ‚National Insurance Act‘ von 1946 gelang der Nachkriegs-Labourregierung jedoch die Einführung eines umfassenden Sozialversicherungssystems, das das bisherige Stückwerk in den sozialen Sicherungsmaßnahmen ersetzte. Im Jahr 1946 setzte die Verstaatlichung wichtiger Industriezweige ein. Die Maßnahmen der Verstaatlichung hatten zur Folge, dass schließlich über 20 Prozent der britischen Wirtschaft staatlicher Kontrolle unterlagen (Händel & Gossel, 1994, S. 305).

Trotz Fortschritten in der Beschäftigungspolitik war die Bevölkerung mit der Politik der Regierung unzufrieden: die Exportwirtschaft erholte sich nicht wie vorgesehen und das Pfund stand aufgrund der hohen Schuldenlast unter ständigem Druck. In einer Umfrage aus dem Jahr 1948 gaben 60 Prozent der Bevölkerung unter 30 Jahren den Wunsch an, auswandern zu wollen (Savage, 1991, S. 47). Im Jahr 1949 wurde eine Abwertung des Pfundes um 30 Prozent unvermeidlich. Auch die einschneidenden Lebensmittel- und Konsumgüterrationierungen belasteten die Bevölkerung. Aufgrund der Inflation hatte sie sowieso reale Einkommensverluste bei einer gleichzeitig steigenden Steuerlast hinnehmen müssen, die durch die Kosten des sozialen Sicherungssystems und der Verstaatlichungen entstanden waren. Das Vertrauen der Menschen in ihr Land und in ihre eige-

ne Leistungsfähigkeit schwand. Diese Faktoren führten schließlich 1951 zu einem Wahlsieg der konservativen Partei.

Nun, zu Beginn der 1950er Jahre, zeitigten die einschneidenden Spar- und Rationierungsmaßnahmen der Nachkriegszeit Wirkung. Nach der Zeit der ‚austerity‘ zog Großbritannien in eine vorübergehende Phase der wirtschaftlichen Prosperität ein. Es herrschte Vollbeschäftigung, Löhne und Preise blieben stabil. Ein Wirtschaftswachstum von 2 bis 3 Prozent pro Jahr führte schließlich seit langer Zeit wieder zu einem Überschuss in der Zahlungsbilanz. Von den meisten Britinnen und Briten wurde diese Wohlstandsphase der 1950er und frühen 1960er Jahre als ‚goldene‘ Zeit empfunden. Fast alle Gesellschaftsschichten konnten an der Prosperität teilhaben. Mit dem Slogan ‚Most of our people never had it so good‘ errang Harold MacMillan 1959 einen überwältigenden Wahlsieg. Greil Marcus (1999, S. 17) beschreibt das damalige musikalische Lebensgefühl so: „Though they were more than naive illusions, the promises of the British sixties – particularly the promise that easy money, a spirit of adventure, and a revitalized popular culture shared by all would finally make the killing strictures of the British class system irrelevant – now seem like less: a con game people ran on themselves“.

Schon in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurden die neu gewonnene Leistungsfähigkeit und das Vertrauen in die eigene Wirtschaftskraft wieder in Frage gestellt. Nationen wie die Bundesrepublik Deutschland überholten mit ihren ‚Wirtschaftswundern‘ die britische Wirtschaft, deren Produktivität deutlich langsamer anstieg, als die anderer Industrienationen. Vor allem die britischen Exportindustrien konnten ihre vormals sehr hohen Anteile am Welthandel nicht halten. Im Jahr 1950 betrug der britische Anteil am Welthandel noch 25 Prozent, im Jahr 1970 war er auf 10 Prozent gefallen. Der Versuch der Regulierung der Zahlungsbilanz, die in den 1960er Jahren immer zwischen knappen Überschüssen und größeren Defiziten schwankte, zog ein politisches Wechselbad nach sich. Konjunkturbelebende und konjunkturdämpfende Maßnahmen lösten sich ständig ab. Diese ‚stop go policy‘ konnte zwar kurzfristige Schwierigkeiten ausmerzen, die anstehenden, größeren Strukturbereinigungsprobleme wurden jedoch nicht gelöst. Immer mehr zeichnete sich ab, dass sich die Wirtschaftslage weiter verschlechtern würde.

Der Einrichtung eines ‚National Economic Development Council‘ folgte 1965 das ‚Department of Economic Affairs‘. Dieses sollte sich mit den Möglichkeiten einer langfris-

tigen Wirtschaftsplanung auseinandersetzen, wurde jedoch schon 1968 wieder aufgelöst. Die Regierung setzte Instrumente der Preis- und Einkommenskontrolle ein, um die Inflation zu bekämpfen und die Währung zu konsolidieren. Durch eine verstärkte Regionalpolitik und -förderung sollte der Strukturwandel planvoll umgesetzt werden. Keine dieser Maßnahmen konnte die Wirtschaftsentwicklung in Großbritannien stabilisieren. Die steigende öffentliche und private Verschuldung setzte eine Inflationsspirale in Gang. 1967 musste die Währung abgewertet werden. Dies geschah zum dritten Mal nach 1931 und 1949.

Innenpolitisch zog die Finanzkrise einen steigenden Konkurrenzkampf zwischen Unternehmen und Gewerkschaften nach sich. Die sich aufschaukelnden Lohn- und Preiserhöhungen führten zu einer noch höheren Inflationsrate. 1973 setzte die Ölkrise ein und verstärkte das Problem. Im Jahr 1975 erreichte die Inflation mit 25 Prozent ein Rekordhoch. Die resultierende Stagflation, das gleichzeitige Auftreten von Inflation und Stagnation, machte es unmöglich, zur Stabilisierung der Wirtschaft traditionelle volkswirtschaftliche Instrumente, wie die expansive Geld- und Fiskalpolitik Keynes'scher Prägung, einzusetzen. Premierminister Edward Heath versuchte ab 1970, die Marktkräfte zu stärken, blieb jedoch erfolglos.

Immer öfter wurden Stimmen laut, die den Gewerkschaften die Schuld an der Krise gaben. Mit dem 1971 verabschiedeten ‚Industrial Relations Act‘ sollten Einfluss und Autonomie der Gewerkschaften drastisch eingeschränkt werden. Die Gewerkschaften leisteten dementsprechend erbitterten Widerstand gegen das Gesetz. Daraus resultierend verschärfte sich der Konfrontationskurs zwischen der konservativen Regierung und den Gewerkschaften, die Streiks nahmen weiter zu, anstatt durch den ‚Industrial Relations Act‘ eingedämmt zu werden. Besonderes Konfrontationspotential ergab sich bei den Bergleuten, deren Löhne aufgrund des Strukturwandels deutlich gesunken waren. Durch die 1973 einsetzende Ölkrise verstärkte sich der Einfluss der Bergleute. Sie nutzten diese neu gewonnene Macht, um weitere Forderungen an die Regierung zu stellen. Premier Heath, der nicht nachgeben wollte, musste aufgrund des resultierenden Energiemangels die Drei-Tage-Woche einführen. Zur Bestätigung seiner Politik ließ er 1974 Parlamentswahlen ansetzen, verlor diese jedoch.

Die nun an die Macht gekommene Labour-Regierung hob den ‚Industrial Relations Act‘ wieder auf, um die Gewerkschaften zu beruhigen. Mit dem Schachzug des ‚social

contract' versuchte die Labour-Regierung, die Gewerkschaften in die Regierungsverantwortung einzubeziehen. In dieser Zeit, also von 1974 bis 1979, erreichten die britischen Gewerkschaften auch ihre größte politische Macht. Das Bündnis stand jedoch von Anfang an unter Druck: durch die weiterhin hohe Inflation ergaben sich Realeinkommensverluste, auf die die Gewerkschaften mit wachsendem Ärger reagierten. Im Jahr 1975 verstärkte sich die Krise. Die Arbeitslosenzahlen erreichten einen Höchststand; besonders junge Schulabgänger und Schulabgängerinnen waren von Arbeitslosigkeit betroffen. Der Anteil der öffentlichen Ausgaben am Bruttoinlandsprodukt war inzwischen auf 45 Prozent gestiegen.

Die Lösungsstrategie einer überforderten Politik war eine abrupte und einschneidende Kürzung der Sozialausgaben. Die Kürzungen betrafen vor allem einkommensschwache und sozial benachteiligte Bevölkerungsgruppen. 1976 stand Großbritannien schließlich kurz vor der Zahlungsunfähigkeit. Lediglich Kredite des Internationalen Währungsfonds konnten einen Staatsbankrott abwenden. Was sich in den 1960er Jahren durch die ‚stop go policy‘ angekündigt hatte, war in den 1970ern zu einem Teufelskreis aus niedriger Produktivitätsrate, geringem Wirtschaftswachstum, Lohn- und Preissteigerungen sowie Arbeitskämpfen geworden. Der Begriff ‚britische Krankheit‘ wurde in Folge dessen zur Quintessenz einer modernisierungsbedürftigen, strukturell nicht anpassungsfähigen Volkswirtschaft.

In Großbritannien setzte sich schließlich die Überzeugung durch, dass die aktuellen Probleme nicht einfach in einem Konjunkturtief zu sehen waren. Im Gegenteil: der vorläufige Höhepunkt der massiven Rezession, die Großbritannien seit Ende des Zweiten Weltkriegs mehr oder minder fest im Griff hatte, war erreicht. Die kollektive Verdrängung, mit der man auch die psychischen Effekte des Verlustes der einstigen Vormachtstellung bekämpft hatte, erwies sich in der aktuellen Situation als unbrauchbar. Nun drang ins Bewusstsein, was man jahrelang nicht hatte wahrnehmen wollen: der Gewinn des Zweiten Weltkriegs war ein Pyrrhussieg gewesen.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs war Großbritannien statisch und selbstzufrieden gewesen. Nun wich die selbstgefällige, imperialistische Patina der harten Realität. Der bunte Optimismus der Hippiegeneration der 1960er Jahre schien im Lichte der tatsächlichen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Lage wie eine Mogelpackung, der man eine Zeit lang gutgläubig aufgefressen war: „Thirty years after the lost

victory, the overdraft had to be paid, with accumulated interest. The English stage was finally set for a protracted drama of conflict, guilt and punishment, as stress revealed the dark shadows that populated the English psyche“ (Savage 1991, S. 113). Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlichen und politischen Hintergründe entstand in den 1970er Jahren eine neue kulturelle und musikalische Ausdrucksform, der Punk.

Zur Jahreswende 1978/1979 kam es zum ‚Winter of Discontent‘. Unzählige Streiks und Demonstrationen brachten die Wirtschaft an den Rand des Ruins und führten zu weiteren Versorgungsengpässen. Die mächtigen Gewerkschaften gerieten nun auch vermehrt ins Kreuzfeuer der Kritik. Ihr Verhalten wurde als zu traditionell und egoistisch interpretiert. Für Margaret Thatcher, die im Frühjahr 1979 an die Macht kam, waren sie die Hauptschuldigen am wirtschaftlichen Niedergang Großbritanniens. Der darauf einsetzende Thatcherismus basierte auf den monetaristischen Lehren von Milton Friedman. Im Gegensatz zur Keynes’schen Schule sah Friedman das geeignete Mittel zur Inflationseindämmung in der Begrenzung und Steuerung des Wachstums der sich im Umlauf befindlichen Geldmenge. Thatcherismus bestand jedoch nicht nur aus einer Wirtschaftspolitik Friedman’schen Zuschnitts. Margaret Thatcher wollte weitreichende Veränderungen in Wirtschaft und Gesellschaft durchsetzen. Mittel zum Zweck war hierbei eine möglichst freie Marktwirtschaft, die die ‚enterprise culture‘ wieder ankurbeln sollte. Der Kapitalismus sollte damit tief in allen Gesellschaftsschichten verankert werden. Thatchers Grundprinzip bestand aus einem weiterhin einflussreichen Staat, der vor allem den ‚creeping socialism‘ beenden sollte.

Neben der Inflationsbekämpfung war es ein vornehmliches Ziel, positive und investitionsfördernde Rahmenbedingungen für Unternehmen umzusetzen. Die weiteren Ziele Thatchers lagen in der Konsolidierung des Staatshaushaltes. Vor allem die Kosten des Wohlfahrtsstaates und die Kosten der Staatsunternehmen wurden für die enormen, auf Schulden basierenden Staatsausgaben der vorhergehenden Jahre verantwortlich gemacht. Drastische Einschränkungen in den Sozialausgaben und bei den Subventionen waren die Folge. Die in der Nachkriegszeit verstaatlichten Unternehmen wurden im großen Stil reprivatisiert.

4.3 Malcolm McLaren, Vivienne Westwood und die Sex Pistols

„Rock is sick and living in London.“

Charles M. Young (Cover des Rolling Stone Magazins 1977)

Ab Mitte der 1960er Jahre war die britische Musikindustrie in einer Boomphase. Bands wie die Beatles und die Rolling Stones, die ihre Wurzeln in den Vorstädten und der Arbeiterklasse hatten, prägten eine neue Musikrichtung und kamen dadurch zu Ruhm und Reichtum. Mit der neuen Musik ging auch die Kreation eines neuen Kleidungsstils einher. Dieser war einerseits geprägt von konservativen Reminiszenzen wie Anzügen und Hemden, andererseits wurden neuartige Elemente in Form von bunten Krawatten und Schals beigemischt. Die britische Populärkultur war in einer Hochphase, die britische Popmusik weltweit bekannt und akzeptiert. In dieser Phase des nationalen Stolzes auf die Fortschrittlichkeit der eigenen Musikexporte machten Malcolm McLaren und Vivienne Westwood Anfang der 1970er Jahre zum ersten Mal von sich reden – zwei Menschen, die die Punkkultur in Großbritannien und der Welt prägen würden wie keine anderen.

McLaren und Westwood einte eine tiefe Abneigung gegen die Hippiekultur der 1960er Jahre. Diese Abneigung war es auch, die sie modisch und musikalisch an die 1950er Jahre anknüpfen ließ – eine Tatsache, die unabhängig davon auch der amerikanische Punk zu eigen hatte. Das Überspringen der Mode und Musik eines ganzen Jahrzehnts war für sie gleichbedeutend mit einem Neuanfang. Jon Savage beschreibt es in seiner einzigartigen Aufarbeitung des britischen Punks der 1960er Jahre so: „Both deeply mistrusted the apparent social progress of the free and easy hippie culture that was all around them. (...) England wasn't free and easy. It was repressed and horrible. Consider the music of the time – then called ‚Rock‘ in a bid for respectability. What a pompous, middle-class facsimile of the anarchy that was fifties Rock'n'Roll! The music industry was now in control and conning everyone: how could that industry's Rock retain any trace of Rock'n'Roll original teenage revolt?“ (Savage, 1991, S. 9).

Die Wichtigkeit der Musik der 1950er Jahre in diesem Prozess kann nicht intensiv genug hervorgehoben werden. Im rezessionsgeschwächten Großbritannien der begin-

nenden 1950er Jahre beherbergte der Rock 'n' Roll das Versprechen einer besseren Welt: „A world where they did not have to do National Service, where they didn't have to keep on hearing stories about the war, where they could reject sacrifice, where they could have sex and consume freely, where they could drift, cruise, run wild” (Savage, 1991, S. 47). Die rebellische Generation der 1970er Jahre misstraute der heilen Welt der 1960er Jahre, deren Heilsversprechen sich langsam aber sicher in wirtschaftlicher Depression und gesellschaftlicher Repression aufgelöst hatten. Für Menschen wie Westwood und McLaren hatte die ältere Generation mit ihrer gesellschaftlichen Revolution der 1960er Jahre versagt. Zudem hatte sie ihre Ideale verraten, indem sie sich dem gesellschaftlichen Establishment angenähert und in ihm aufgegangen waren.

Mit McLarens und Westwoods Karriere kann nachgezeichnet werden, wie auch in Großbritannien die Entstehung des Punks eher ein avantgardistisches Kunstprojekt, als eine Arbeiterklassenbewegung war. Erst mit dem Export des Proto Punks aus den USA nach Großbritannien und der damit einsetzenden Weiterentwicklung durch die Reibung an der dortigen Gesellschaftsstruktur erreichte der Punk seine Relevanz als gesellschaftskritischer Musikstil. Viele der frühen Protagonistinnen und Protagonisten des Punks hatten Kunstschulen besucht oder versuchten sich zumindest auf dem Kunstsektor zu etablieren. McLaren durchlief nach seinem Schulabschluss diverse Kunstschulen und polytechnischen Schulen, ohne jedoch einen Abschluss zu erhalten oder eines seiner vielen Projekte zu vollenden. Schon früh sah er sich selbst als Avantgardist.

Die Studierendenproteste in Frankreich im Mai 1968 beeinflussten McLaren. Die dortige Jugendbewegung hatte politisch linksorientierte Grundsätze, obwohl sich die etablierten Linksparteien und auch die Gewerkschaften von ihr distanzieren. Schlussendlich erfolglos, entfalteten die Proteste doch eine enorme Wirkung: einerseits führten sie zum Ende der de Gaulle'schen Regierung, andererseits änderten sie den gesellschaftlichen Diskurs in Frankreich. Die bis dahin gültigen konservativen Moralvorstellungen wurden von liberaleren Moral- und Wertvorstellungen abgelöst.

Das gedankliche Grundgerüst für die Studierendenproteste lieferte unter anderem der französische Situationismus¹⁷. Hier zeigte sich erstmals das einzigartige Verschmelzen

¹⁷ Die französischen Situationisten setzten sich aus einer kleinen Gruppe Kunstschaffender und Intellektueller zusammen. Ihre grundsätzlichen politischen Ideen waren linksradikal. Besonders großen – und auch die Punkkultur mitprägenden Einfluss – übten sie auf neuartige Kommunikationsformen jenseits der

von Kunst, politischem Ansinnen und Mode, das sich bei McLaren manifestierte. Aus diesem Rezept formte McLaren später seine Kunstfiguren, die Sex Pistols. „I'd heard about the situationists from the radical milieu of the time. (...) Then you got these beautiful magazines with reflecting covers in various colours: gold, green, mauve. The text was in French: you tried to read it, but it was so difficult. Just when you were getting bored, there were always these wonderful pictures and they broke the whole thing up. They were what I bought them for: not the theory” (McLaren in Savage, 1991, S. 31).

1971 begannen McLaren und Westwood mit dem Verkauf von Mode aus den 1950er Jahren. Ihr Laden, aus dem sich später sukzessive Westwoods Haute-Couture-Label entwickelte, wurde diverse Male umbenannt¹⁸. An den Stadien der Namensänderungen lässt sich jeweils eine sich steigernde Form der Provokation des Establishments mitverfolgen. 1973 kamen McLaren und Westwood bei einer Reise nach New York zum ersten Mal in Kontakt mit der dortigen avantgardistischen Proto-Punk-Szene. Besonders die New York Dolls übten einen großen Einfluss auf McLaren aus: „The Dolls were sharing space with the tail end of the sixties Warhol scene, which had been the venue for drag queens, speed freaks, every possible outcast” (Savage 1991, S. 59f). Der Proto Punk in New York hatte einen schnelleren Rhythmus als die bis dahin ansonsten übliche populäre Musik. Außerdem zeichnete sie sich dadurch aus, dass musikalisches Können keinerlei Rolle spielte. Die New York Dolls brachten trotz ihrer eigentlichen Unmusikalität einen neuen Blickwinkel in ihren von Schminke und Glitter geprägten Rock: sie sangen nicht über Liebe wie Alice Cooper, sondern sie definierten Rock für eine jüngere, nihilistisch geprägte Großstadtgeneration, der die Errungenschaften und Werte ihrer Eltern egal waren. Die blumige Unschuld der 1960er Jahre wurde durch den Zynismus der Siebziger ausgetauscht.

McLaren, der sich in Großbritannien ausgeschlossen und unverstanden fühlte, war plötzlich kein Außenseiter mehr. Er hatte in New York Menschen gefunden, die seine Einstellungen und Gefühle teilten. Dort konnten all die Dinge ausgelebt werden, die in Großbritannien völlig undenkbar waren. Gegen New York war London statisch und provinziell. Diese neu gewonnenen und für sie revolutionären Erkenntnisse versuchten

etablierten Methoden, auf die Kunstszene und die Pop Kultur aus. Der Situationismus versuchte, Kunst und Alltagsleben zu verweben und Elemente der Kunst im Alltag zu realisieren. Die politischen Forderungen bestanden unter anderem in der Abschaffung der Lohnarbeit und jeglicher Hierarchien. Im Situationismus wurden politische Ziele des Sozialismus und des Anarchismus miteinander verweben.

¹⁸ Namen des Shops: Let It Rock, Too Fast to Live, Too Young to Die, SEX, Seditonaries.

McLaren und Westwood erst einmal modisch umzusetzen. Westwood ließ dazu Elemente der Fetischmode in ihre Kreationen einfließen. So wie in New York, war also auch die Londoner Punkszene anfänglich von Eliten geprägt. Savage (1991, S. 278) beschreibt richtig, dass jede neue Bewegung in der Popwelt durch Eliten ausgelöst und zumindest in den Anfangsphasen stark beeinflusst war.

Der Einfluss des New Yorker Proto Punks beschränkte sich daher erst einmal auf die Mode, McLarens und Westwoods Kerngebiet. Erst nach einiger Zeit reifte in McLaren der Entschluss, ein Gesamtkunstwerk nach seinen Vorstellungen zu schaffen. Die Idee, eine Band zu gründen, hatte nicht McLaren selbst, sondern einer seiner Kunden, Steve Jones. McLaren, der über keine Erfahrungen in der Musikindustrie verfügte, war unschlüssig. Im Jahr 1974/1975 folgte ein weiteres kurzes Intermezzo in New York, während dessen McLaren seine Beziehungen zu den New York Dolls vertiefte. Für kurze Zeit war er sogar der inoffizielle Manager der Band. Zum ersten Mal hatte McLaren damit die Möglichkeit, der Gesellschaft, die er verabscheute, den Fehdehandschuh hinzuwerfen. Mit denselben Schocktaktiken, die er später bei den Sex Pistols anwandte, versuchte er auch die Karriere der New York Dolls zu beleben. Der Versuch misslang, die New Yorker zeigten sich von McLarens kommunistischer Symbolik (die Dolls traten nur noch in der Farbe Rot auf) wenig beeindruckt. McLaren kehrte schließlich 1975, ausgestattet mit den Erfahrungen als Musikmanager, nach London zurück. Die Idee, in Großbritannien eine Band nach den amerikanischen Vorbildern zu formen, gewann für McLaren neuen Reiz.

Schon relativ früh zeichnete sich ab, dass McLaren sehr genaue, ja fast diktatorisch anmutende Vorstellungen davon hatte, was die Zukunft und die Art der Bandmitglieder anging. Dies zeigt sich auch darin, dass McLaren einige Zeit lang versuchte, Sylvain Sylvain von den New York Dolls für die Band zu gewinnen: „The Sex Pistols were supposed to be my band. He (McLaren, Anm. der Autorin) said he had these kids hanging outside his store; they'd love to play with me“ (Sylvain Sylvain in Savage, 1991, S. 98). McLarens Versuche, einen amerikanischen Sänger zu engagieren, scheiterten jedoch.

Inzwischen bestimmte Margaret Thatcher die politischen Geschicke ihrer Partei. Sie war 1975 in einer Kampf abstimmung gegen den bisherigen Amtsinhaber Edward Heath zur Parteivorsitzenden der Konservativen gewählt worden. Im sich zuspitzenden gesell-

schaftlichen Klima im Sommer 1975 bot sie Auswege aus der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Statik Großbritanniens an. Ein Großteil der Jugendlichen reagierte auf die generelle gesellschaftliche Situation nicht mit Rebellion, sondern mit Konservatismus – eine Einstellung, die Margaret Thatcher schließlich auch zur Wahl als Premierministerin verhalf. McLaren und Westwood konterten in gewohnter Manier: „As Mrs. Thatcher began to wield the lash of ideology, so the figureheads of Sex¹⁹ instinctively began to act out the chaos to which she appeared to offer a solution“ (Savage 1991, S. 113).

John Lydon, der spätere Johnnie Rotten, war einer der Jugendlichen, die im Umfeld von McLarens Laden ihre Zeit verbrachten. Das Arbeiterkind Lydon stellte früh alles in Frage: Konventionen, Religion, Umgangsformen: „You are not allowed to question. You have to accept as a fact. (...) What nonsense“ (Lydon in Savage, 1991, S. 116). Für McLaren war Lydon die perfekte Figur für sein soziologisches Experiment: ausgestattet mit dem ‚richtigen‘ sozialen Hintergrund, formbar und voller Ablehnung und Hass gegen eine Welt, in der er keine Möglichkeit zur Selbsterfüllung fand. So wurde Lydon, obwohl er keinerlei Erfahrung als Sänger hatte, Frontmann der Sex Pistols.

Die anderen Bandmitglieder lehnten Lydon von Anfang an ab, eine Tendenz, die McLaren durch seinen fundamentalen Einfluss auf die Gruppe einige Zeit unterbinden konnte. Je mehr jedoch sein Stellenwert schwand, umso mehr traten die tiefen Gräben zwischen den einzelnen Bandmitgliedern zu Tage. Schon der Beginn der Sex Pistols war von gegenseitiger Ablehnung und Missverständnissen geprägt, eine Situation, die McLaren als positiv empfand. Savage (1991, S. 121) beschreibt es so: “He thought it might set up sparks. Yet this instability also caused real damage, not least to the person who thought he was in control. McLaren liked to play with fire, but, in entering the world of John Lydon and his friends, he would be dealing with psychic material far more combustible than the stuff he was used to (...)”. Lydon sagte später: „We were all in the same predicament: we were all extremely ugly people. We were outcasts, the unwanted“ (Lydon in Savage, 1991, S. 114). Die Mitglieder der Sex Pistols waren tatsächlich in einer schwierigen Situation: in ihrer Arbeiterklassenumgebung stellte Intelligenz keinen nutzbaren Wert dar und wurde dementsprechend gering geschätzt. Es schien außerdem

¹⁹ Sex: der damalige Name des Mode- und Fetischladens von McLaren und Westwood

unmöglich, die Arbeiterschicht aufgrund der Undurchlässigkeit der sozialen und gesellschaftlichen Schichten zu verlassen.

Nach intensiven, von McLaren orchestrierten Proben, folgten bald die ersten Konzerte, ebenfalls von McLaren organisiert. Das Publikum bestand zwar jeweils nur aus wenigen Menschen, für diese aber war die Musik der Sex Pistols etwas vollkommen Neues, in der britischen Musikgeschichte gab es dafür keine Referenzpunkte. Die Konflikte, die innerhalb der Band schwelten, zeigten sich auch nach außen. Es war McLaren selbst, der die Konflikte schürte und (für sich) nutzbar machen wollte: „As his instruments, they would act out his fantasies of conflict and revenge on a decaying culture“ (Savage 1991, S. 150). Die Sex Pistols waren da, vielmehr waren geschaffen, um zu polarisieren: Gleichaltrige, Medien, die Gesellschaft. Als schon bald die ersten Interviews folgten, machte die Band selbst ihren Standpunkt klar: „Actually we’re not into music. We’re into chaos“ (Savage, 1991, S. 152). Bei den Konzerten, die folgten, ergab sich immer wieder das gleiche Bild: Ablehnung durch die Mehrheit der Zuhörerschaft, spontane Identifikation bei einer kleinen Minderheit.

Die Sex Pistols waren eine Explosion von Negativa und verkörperten die Ablehnung und Zurückweisung fast aller Werte. Mit der Zeit und der zunehmenden Zerstörung der Band und der Bandmitglieder selbst wurde aus der ablehnenden Haltung eine zutiefst nihilistische. Jegliche Ziele verschwanden im Konvolut von Gewalt, Schocktaktiken und Zynismus. Als McLaren den Einfluss der Presse erkannte, weitete er die Schocktaktiken aus und unterstützte die ungezügelte Gewaltbereitschaft der Sex Pistols. Er nutzte sie als menschliche Versuchskaninchen für seine Manipulationsversuche an der verhassten Gesellschaft. Sowohl bei McLaren, als auch bei Westwood sind hier sehr interessante Züge erkennbar: einerseits verabscheuen sie den gesellschaftlichen Status quo, andererseits übt er eine morbide Faszination auf sie aus. Westwoods Modearbeiten mit der Symbolik der Queen, die sie mehrmals sowohl positiv als auch negativ verwendet, zeigen dies.

Schon im Sommer 1976 hatten die Sex Pistols ihren eigenen musikalischen Stil entwickelt, indem sie den amerikanischen Proto-Punk-Stil adaptiert und weiterentwickelt hatten: „short declamatory openings, carried by guitar riffs, staccato drumming, basic song constructions of verse and chorus, simple solos (often repeated chords), and very definite endings“ (Savage, 1991, S. 206). Die Musik war dabei zweitrangig, es handelte

sich bei den Songs der Sex Pistols um Manifeste, in denen die Texte als Slogans fungierten. Im Gegensatz zu den amerikanischen Ramones, deren Songs durchgehend im neuen schnellen Tempo gespielt wurden, fungierten bei den Sex Pistols wechselnde Tempi als zusätzliches Stilmittel zum Aufbau von Spannung, verbunden mit der schließlichen Gesamtauflösung durch ein abruptes Ende.

In dieser Zeit entwickelte der britische Punk seinen eigenen Stil. Durch den Transfer der Musikrichtung von New York nach London wurden dem New Yorker Proto Punk neue Stilelemente hinzugefügt. Diese Stilelemente waren Anfangs keineswegs kohärent. Es war im Gegenteil eine Mischung aus sozialer, wirtschaftlicher und politischer Unzufriedenheit, verbunden mit einem Vakuum in der Jugendkultur und Jugendbewegung. Dieser Mixtur fügten Westwood und McLaren die von ihnen kreierte und abgewandelte Fetischmode hinzu. Dies hatte sehr wirtschaftlich orientierte Gründe: die Kleidung sollte durch die Sex Pistols vermarktet und so neuen Käuferschichten zugänglich gemacht werden. Die Sex Pistols, allen voran John Lydon und Simon Ritchie (Sid Vicious), fungierten als Models für Westwoods Entwürfe. In den Anfangstagen des Punks waren deshalb Mode und Styling ein sehr wichtiges Thema, eben wegen des Einflusses von Westwood. Schließlich entwickelte Westwood sogar ein Haute-Couture-Label in das stilistische Mittel einfließen, die sie für die Punkmode kreiert hatte.

Ebenfalls auf McLaren zurückzuführen ist das Überstülpen der situationistischen Gedankenwelt auf die Grundideen des Punks. Auf diese Weise vermischte sich die erste Phase des Punks zu einem Konglomerat von unterschiedlichen Einflüssen, die weder kohärent, klar nachvollziehbar noch logisch erscheinen: extremistische politische Einflüsse, urbaner Primitivismus, die Kombination von Fetischmode mit Second-Hand-Kleidung, die Ablehnung von Werten bei gleichzeitiger Akzeptanz der Konsumwelt, avantgardistische Strömungen in einer Welt der Arbeiterklasse. Man könnte diese Inkohärenz als Ausdruck der Entfremdung von einer immer schwierigeren, sich ständig verschnellernden Lebenswelt sehen. Trotz dieser inneren Spaltung und Zerrissenheit sowie der daraus resultierenden Unklarheiten entwickelte sich ein eindeutig erkennbarer Stil, der das Bild des Punks prägen sollte.

Schon an der Jahreswende von 1976/1977 war das labile System von Elitismus und Arbeiterklassenethos, von Ästhetik und Realismus vom Zusammenbruch gefährdet. Gründe dafür waren einerseits die Manipulationsversuche McLarens, andererseits aber auch

die Einflüsse der realen Musikindustrie mit ihren Reizen von Geld und Ruhm. Die Sex Pistols hatten eine Philosophie gewählt, die dazu angetan war, sich selber zu zerstören: „The residue of the impotence that everybody felt at the end of hippie was implanted into those kids. The politics being fed upon them was that of old-fashioned anarchy. That was the undoing of the Punk movement” (Caroline Coon in Savage, 1991, S. 289).

Im Gegensatz zum späteren Ethos des Punks, keine Verträge mit großen, international tätigen Plattenfirmen einzugehen, war es McLarens erklärtes und stark verfolgtes wirtschaftliches Ziel, einen solchen Vertrag abzuschließen. Ein schon unterzeichneter Vertrag mit EMI im Jahr 1976 scheiterte schließlich an einem Medienskandal. EMI wollte sich mit dem Einkauf der Sex Pistols verjüngen oder zumindest eine Imagekorrektur vornehmen. Durch die Sex Pistols verursachte kleinere Schockwellen in der Medienwelt waren von EMI also durchaus gewünscht und auch eingeplant. Es stellte sich jedoch schnell heraus, dass die Sex Pistols unkontrollierbar waren, dem Image von EMI also mehr schaden als nützen würden.

EMI zog sich mit finanziellen Verlusten aus dem Geschäft zurück. Im November 1976 war die Single ‚Anarchy in the UK‘ bei EMI erschienen, die Firma zog die Veröffentlichung jedoch nach der Vertragsauflösung im Januar 1977 wieder vom Markt zurück und ließ sogar die Metallrohlinge des Herstellungsprozesses vernichten. Im Februar 1977 verließ dann der Bassist Glen Matlock aufgrund von Streitigkeiten mit Lydon die Band und wurde durch Lydons Freund Simon Ritchie (Sid Vicious) ersetzt. Dieser konnte zwar kaum Bass spielen, passte jedoch in das (selbst-)zerstörerische Gesamtkunstwerk McLarens²⁰.

Ein weiterer, von McLaren eingefädelter Vertrag mit A&M im Jahr 1977 wurde ebenfalls wieder rückgängig gemacht. Auch dieses Mal erkannten die Musikmanager zu spät, dass Gewalt und Selbstzerstörung bei den Sex Pistols weniger ein Spiel mit den Medien als bittere Realität waren. In einer Zeit also, in der die Plattenindustrie fast rauschartig die neu entstehenden Punk Bands unter Vertrag nahm, waren die Hauptinitianten des Stils zu Ausgestoßenen geworden. Ein Vertrag mit Virgin Records im

²⁰ Sid Vicious, alias John Simon Ritchie, wurde durch das New Yorker Groupie Nancy Spungen in die Heroinszene eingeführt. Nach der Auflösung der Sex Pistols geriet er in einen sich ständig steigenden Kreislauf von Drogenabhängigkeit und Gewalt, der schließlich 1978 mit dem gewaltsamen Tod Spungens endete. Vicious kam wegen Mordverdacht in Haft, wurde jedoch wieder freigelassen und starb 1979 an einer Überdosis Heroin.

Mai 1977 führte schlussendlich dazu, dass zum ersten Mal Tonträger der Sex Pistols in den Verkauf gelangten, die nicht wieder zurückgezogen wurden. Obwohl Medien und Handel fast ausnahmslos zum Boykott aufriefen, wurde der Song ‚God Save the Queen‘ zu einem außerordentlichen Erfolg.

Zu dieser Zeit fand auch das Kronjubiläum der Queen statt. Die Feierlichkeiten hatten im Lichte der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Situation Großbritanniens für einen großen Teil der Bevölkerung eine enorme identitäts- und sinnstiftende Bedeutung, für einen viel kleineren Teil waren sie jedoch die Manifestation all dessen, an was Großbritannien krankte. ‚God Save the Queen‘ wurde der Kristallisationspunkt für konträre Meinungen schlechthin. Der Song gab denjenigen Menschen eine öffentliche Stimme, die das Kronjubiläum, seine Vergangenheitsgewandtheit und die damit implizierte Statik der Gesellschaft ablehnten: „‚God Save the Queen‘ was shocking, not only because it said the present was a lie but also because it prophesied a dreadful future“ (Savage 1991, S. 355). Im November 1977 erschien schließlich der einzige Longplayer der Sex Pistols, ‚Never Mind the Bollocks‘. Im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten, in denen der Stil ursprünglich geprägt wurde, geriet Punk in Großbritannien – zumindest für kurze Zeit – zur nationalen Sensation. Dies geschah obwohl oder gerade trotz der Weigerung vieler Schallplattenläden, die Musik zu verkaufen und des Boykotts durch viele Radiosender.

Es war der nun folgende psychische und physische Druck des Erfolges und der Ablehnung gleichzeitig, der die Sex Pistols schließlich zerstörte. Presse und Medien stilisierten sie zu nationalen Sündenböcken. Für einen anderen, wesentlich weniger großen Teil der Bevölkerung waren sie die Ikonen des Widerstands gegen die bankrotte Staatsmacht. Die vier Bandmitglieder, emotional ungefestigt, dem Kindesalter kaum entwachsen und unter dem Einfluss von Drogen, hielten diesem Druck nicht stand. McLaren war unfähig und unwillens, die Bandmitglieder vor den emotionalen Schockwellen, die er selber inszeniert hatte, zu schützen. Während ihrer ersten Tour durch die Vereinigten Staaten wurden die Differenzen zwischen McLaren und der Band sowie innerhalb der Bandmitglieder so groß, dass sie sich nach ihrem Konzert in San Francisco im Januar 1978 auflösten. Marcus (1993, S. 102) resümierte nach einem Gespräch mit John Lydon aus dem Jahr 1980: „Lydon’s casual negations, his awesome self-pity, give up a hint of

guilt – the guilt he faces for having allowed himself to be turned into what he set out to destroy, which is how he says he now understands his experience with the Sex Pistols.”

Kaum war die Stilrichtung des Punks geboren, kam es sofort zu ersten Diversifizierungstendenzen, als Akteure wie The Clash die Szene mitzubestimmen begannen. Dies führte zu einem graduellen Verlust der Deutungsmacht und Gestaltungshoheit für die Stilrichtung, die vor allem McLaren für sich beanspruchte. Die komplette Negierung aller Werte durch die Sex Pistols wurde durch The Clash positiviert: die beiden Bands waren Antipoden im selben Stil. Im Gegensatz zum Alles oder Nichts der Sex Pistols ließen sich The Clash in ihren Texten einen Ausweg offen. Dadurch waren sie realitätsnäher und umsetzbarer. The Clash initiierten das, was später allen Bands nach den Sex Pistols vorgeworfen wurde: sie kopierten die Ideen des Punks und adaptierten sie für sich selber.

Genauso wie McLaren die Deutungshoheit über Musikstil und Bandmitglieder des Punks entglitt, so entglitt Westwood die Deutungshoheit über die Punkmode. Punk durchdrang nun wirklich alle Bevölkerungsschichten. Aus einer elitär bestimmten, avantgardistischen Bewegung wurde nun tatsächlich das, was die modeorientierten Stilikonen in sie hinein interpretiert hatten. Je mehr Punks das Straßenbild um Oxford Street und Sloane Square in London prägten, umso egalitärer und ‚billiger‘ wurde der Kleidungsstil des Punks. Punk als Massenbewegung vervielfachte einerseits die Zahl derer, die stilbestimmend wirkten, andererseits führte es auch dazu, dass die ehemaligen, elitären Stilikonen ihr Interesse verloren. Die Jugendlichen hatten sich nun den Punk erobert. Von Großbritannien mit politischem Inhalt ausgestattet, wurde er nun auch wieder über den Atlantik in die USA zurück transportiert: als musikalische Nische in der Protestmusik, die die Bedürfnisse einer Gruppe desillusionierter Jugendlicher in den amerikanischen Vorstädten erfüllte.

5. Einordnungen und Definitionen

5.1 Ideologie und grundlegendes Gedankengerüst des Punks

„This ain't no love-in. This ain't no happening.“ The Misfits

Die Ursprünge des Punks liegen vor allem in der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Kultur der 1960er Jahre begründet. In den 1960er Jahren bestimmte die Hippiekultur die gesamte Jugendszene durch positiv geprägten, friedlichen Idealismus. In den 1970er Jahren setzte eine Umkehrung dieser Werte ein. Geprägt durch die gesellschaftliche Wirklichkeit schwand der Optimismus der 1960er Jahre und wurde durch Illusionslosigkeit, komplette Ablehnung und Negierung gesellschaftlich akzeptierter Richtlinien geprägt.

Eine einheitliche Definition des Punks scheitert daran, dass die Punkszene von Anfang an durch Uneinheitlichkeit geprägt war. Die Geschichte des Punks ist auch eine Geschichte dessen, wie eine Jugendbewegung und ein musikalischer Stil sich weiter entwickelt haben und zu einer sozialen und kulturellen Bewegung wurden, die als konstante Randerscheinung nun schon seit langer Zeit Bestandteil unserer Gesellschaft ist.

Individualität, Nonkonformismus und das Sprengen festgefahrener mentaler Grenzen sind die Markenzeichen des Genres. Dabei verschließt sich der Punk, gerade aufgrund seines eigenen Ideenhintergrunds, einer äußeren Definition. Die dezidiert individualistische Prägung des Musikstils macht vordergründige und plakative Deutungen unmöglich. Greil Marcus, der bedeutende amerikanische Kritiker populärer Musik, hat diese Erkenntnis in seinen Ausführungen über Punk im Jahr 1993 treffend ausgedrückt: „Punk is where you find it“ (Marcus, 1993, S. 363).

Joachim Hiller, Herausgeber des Punkrock-Fanzines ‚Ox‘ fasst die Philosophie des Punks so zusammen: „Think for yourself – do your own thing – live your own life – no gods, no masters“ (O’Hara, 2001, S. 8). Greg Graffin nimmt in seinem ‚Punk Mani-

festo' (www.lastfm.spiegel.de/user/gk20/journal/2007/08/08b7cp4_a_punk_manifesto_-_the_definition_of_true_punk_by_greg_graffin, Zugriff am 12.12.2008) folgende Beschreibung des Punkphänomens vor: "Punk is: the personal expression of uniqueness that comes from the experiences of growing up in touch with our human ability to reason and ask questions; Punk is: a belief that this world is what we make of it, truth comes from our understanding of the way things are, not from the blind adherence to prescriptions about the way things should be. Punk is: the constant struggle against fear of social repercussions". Auch hier kommen einige wichtige und zentrale Aspekte des Punks zum Ausdruck: die Einzigartigkeit und Individualität eines jeden Menschen, die ihn dazu bringen, bestimmte gesellschaftliche Rahmenbedingungen herauszufordern, eigenständig Fragen zu formulieren, mit dem Ziel, eine tolerantere Gesellschaftsform zu erreichen.

Es ist jedoch ein Faktum, dass vor allem die frühe Form des Punks überhaupt keine Ziele, geschweige denn kohärente Ziele verfolgte. In dieser frühen Einstellung spiegelt sich nicht nur eine Ablehnung bestimmter Werte, sondern die Ablehnung aller Werte wider. Dies rührt daher, dass die Ursprünge des Punks in einer zutiefst ablehnenden Haltung gegenüber der Gesellschaft schlechthin liegen. Die Texte der Sex Pistols waren in diesem Sinne ausgesprochen nihilistisch, dies wird besonders in 'God save the queen' mit seiner oftmaligen Wiederholung von 'no future' deutlich. In seiner Autobiographie 'No Irish, No Blacks, No Dogs' (1994, S. 78), schreibt John Lydon, der Sänger der Sex Pistols, dass es der Protest gegen das System an sich war, der die Punkszene motivierte. Es wurden also nicht Teile des Systems herausgegriffen und kritisiert, sondern das System als Ganzes.

Punk brachte keinen absoluten Wandel mit sich, eine Tatsache, die John Lydon immer noch kritisiert: „It could have gone anywhere at one point. It kept people on edge. It kept me on edge, I know that. (...) At the end there was a pointless rerunning of a B movie, packed with the obvious. It shouldn't have been. It could have been something very courageous, and an absolute change.“ Diesen hohen Selbstanspruch, der zum Scheitern verurteilt war und gleichzeitig das Scheitern versinnbildlichte, konnte der Punk nicht erfüllen. Die 'normale' Popkultur hatte schon bald wieder ihre unangefochtene Stellung inne. Punk wurde an die Randszenerie der (Musik-) Kultur gedrängt. Der Einfluss der bewegten Jahre 1976 bis 1978 führte jedoch zu einer Weiterentwicklung

und Adaptierung des Punks in anderen gesellschaftlichen und musikalischen Randkulturen.

In Reaktion zu den allgemein anerkannten Werten innerhalb des Gesellschaftssystems stellte Punk seine eigenen Regeln auf: Schönheit spielte keine Rolle, Hässlichkeit wurde zum Markenzeichen. Die Kleidung widersprach allen Normen, war oft zerfetzt und selbst hergestellt; die glänzenden Plattencover der etablierten Musikindustrie wurden ersetzt durch billige, an Kopiergeräten hergestellte Hüllen; äußere Formen der Selbstzerstörung, wie Sicherheitsnadeln im Gesicht, waren gekoppelt mit Formen der inneren Selbstzerstörung, die sich in exzessivem Konsum von Alkohol und Drogen widerspiegeln. Es war ein Panoptikum der Ablehnung, das sich hier zeigte: Auflehnung gegen die kommerzielle Musikindustrie, Auflehnung gegen den gesellschaftlichen Gesundheits- und Schönheitswahn, Auflehnung gegen Lethargie und Passivität, Auflehnung gegen Anpassung im Allgemeinen.

Als eines der wichtigsten Zeichen der äußeren Zugehörigkeit zu einer Szene gilt seit jeher die Kleidung. Musikstil und Kleidungsstil sind im Punk durch die prägenden Einflüsse Vivienne Westwoods untrennbar miteinander verbunden. Die Kleidung als Signal der Szenezugehörigkeit ist im Punk – obwohl es natürlich Unterschiede zwischen den einzelnen Strömungen gibt – sehr exzentrisch, außergewöhnlich und visuell aggressiv. Hebdige prägte für den äußeren Stil des Punks den Begriff ‚Bricolage‘, den er von der surrealistischen Kunst des Dada Anfang des 20. Jahrhunderts entlieh. ‚Bricolage‘ bezeichnet die Nutzung von Alltagsgegenständen in außergewöhnlichen Kontexten, wobei sie eine Bedeutungsänderung erfahren. In seiner Anwendung von ‚Bricolage‘ auf die äußeren Zeichen der Punkszene schreibt Hebdige (1979, S. 107): „Objects borrowed from the most sordid of contexts found a place in the punks’ ensembles: lavatory chains were draped in graceful arcs across chests encased in plastic bin-liners. Safety pins were taken out of their domestic utility context and worn as gruesome ornaments through the cheek, ear or lip. (...) Hair was obviously dyed (hay yellow, jet black, or bright orange with tufts of green or bleached in question marks), and T-shirts and trousers told the story of their own construction with multiple zips and outside zips clearly displayed“. Hebidges Reminiszenzen auf ‚Bricolage‘ mit ihrer Vielzahl entliehener und in neuen Kontexten wieder zusammengesetzter Elemente haben jedoch keine Inhaltslosigkeit des daraus generierten Punkstils zur Folge. Hebdige zieht klare Parallelen zwischen dem

fragmentarisierten und chaotischen Bild des Stils und der Malaise der britischen Wirtschaft und Gesellschaft der späten 1970er Jahre²¹.

Der ursprüngliche Kleidungsstil drückte die Ablehnung der blumigen, bunten und verspielten Hippiemode aus. Hippies waren Mitte der 1970er Jahre Teil des etablierten Establishments geworden und dominierten die akzeptierten Werte vor allem in der Kunst- und Kulturszene. Punkmode sollte im Gegensatz dazu das Dunkle und Andersartige, das Tiefgründige in einer oberflächlichen Welt signalisieren. Farbenfrohes wurde ins Schwarze konvertiert, das Prinzip der Schönheit in Hässlichkeit umgedeutet. Schönheit galt im Punk nichts, gerade weil sie in der etablierten Musik- und Kunstwelt das Grundprinzip bzw. die Eintrittskarte in die Szene darstellte.

Auch hier kommt also das Spiel mit Gegensätzen zum Ausdruck: in Ablehnung zu den Werten der etablierten Gesellschaft sollten Schönheit und Gepflegtheit keine Rolle spielen. Die Punks tauchten absichtlich in die Welt der Hässlichkeit, in Ausdrucks- und Gestaltungsformen, die aus dem einen oder anderen Grund von der Gesellschaft abgelehnt wurden. Das Muster der farblichen und musikalischen Dissonanz findet sich als Prinzip immer wieder. Kakophone Klänge und bisher gemiedene Farbzusammenstellungen wiesen auf die Dissonanzen hin, die Punks im gesellschaftlichen System entdeckt hatten: akzeptierte Kombinationen wurden aufgelöst und neu interpretiert. Weiterhin fand eine Zweckentfremdung von Alltagsgegenständen statt: Sicherheitsnadeln und Hundehalsbänder wurden zu Modeaccessoires. Die ersten britischen Punks trugen zwar Anzüge, entfremdeten diese aber mit Sicherheitsnadeln und trugen zerfetzte T-Shirts oder aufwändig selbst gestaltete Hemden darunter. Politische Meinungen wurden mit Buttons kundgetan. In späteren Jahren wurden die Sicherheitsnadeln vermehrt durch professionelle Piercings ersetzt. Seit den 1980er Jahren ist die Punkmode besonders durch Nieten als Modeaccessoire, durch Lederjacken mit gemalten oder gedruckten Symbolen oder Bandlogos, durch die Verwendung von Karomustern, Uniformteilen und engen Hosen gekennzeichnet. Frauen wie Männer tragen Schottenröcke, die Accessoires von Frauen sind Netzhemden, Netzstrümpfe und auffällige Tierfellmuster.

²¹ Hebidges Interpretation von Polisemie und ‚Bricolage‘ wurde von späteren Forschern wie Clarke (1981) und Cohen (1987) heftig widersprochen. Die Basis für die Ablehnung von Hebidges Theorien bildete die Tatsache, dass Hebidge nicht die soziologischen Hintergründe und Kontexte der Entfremdung von Stilelementen untersucht hatte. Die entsprechenden Rückschlüsse sind für Cohen und Clarke deshalb nicht gültig.

Vielen Jugendbewegungen ist gemein, dass in der Protesthaltung und der äußeren Abgrenzung auch ein Ruf nach Akzeptanz steckt. Jugendliche Abgrenzungsphasen zeichnen sich im Grunde dadurch aus, dass die Jugendlichen als eigenständige Individuen akzeptiert werden wollen. Die Kleidung symbolisiert einerseits die Identitätssuche und andererseits den Wunsch nach Akzeptanz für diese Identität. Diese Komponente ist im Punk wenig präsent: gesellschaftliche Akzeptanz oder Erfolg bedeuten einen Verrat an den Idealen des Punks. In diesem Sinne sind die frühen Protagonistinnen und Protagonisten des Punks, wie die Sex Pistols, Gefangene ihres eigenen Ethos. Sie verurteilen sich durch ihr eigenes Weltbild zum Scheitern. Nur durch das Scheitern können sie die Gesellschaft besiegen. Dieser Sieg ist einsam, individuell und vor allem sinnlos, weil er nichts bewirkt und auch nichts bewirken will. Das Ethos des Punks hat sich seither dahingehend gewandelt, dass das einsame Scheitern an der Gesellschaft nicht mehr vordergründig als Triumph über sie definiert wird.

Heute bezieht sich das Punkethos auf die Ablehnung bestimmter Werte. Das heldenhafte Scheitern und die Ablehnung jeglicher Ideale ist so zum selektiven Widerstand gegen bestimmte gesellschaftliche Ideale geworden. In der heutigen Zeit ist der Protagonist oder die Protagonistin des Punks nicht mehr per se zum Untergang verurteilt, um seinen oder ihren Idealen gerecht zu werden. Einige Reminiszenzen des ursprünglichen Ethos haben sich aber erhalten. Dies drückt sich vor allem darin aus, dass der geschäftliche Erfolg von Punk Bands, der so genannte ‚sell out‘, noch immer als etwas Unehrenhaftes und Unethisches eingeschätzt wird.

Bei ihrer Auflösung proklamierten die Sex Pistols selbst das Ende des Punks. Auch wichtige Musikkritiker prophezeiten einen Niedergang und ein Ende des Punks. Trotzdem behauptete sich die Stilrichtung weiter, da es keine Deutungsmonopole bestimmter Personen und Gruppierungen mehr gab. Als nationales Ereignis, wie es in Großbritannien für kurze Zeit der Fall gewesen war, hatte der Punk tatsächlich keine Beständigkeit, er wurde zur subkulturellen Bewegung. In Großbritannien wie auch in den Vereinigten Staaten, finden sich um 1979 Tendenzen eines langsamen Wertewandels und einer differenzierteren Sichtweise der gesellschaftlichen Funktionen. In beiden Ländern sind um 1979 auch Strömungen zu einer verstärkten politischen Linksorientierung erkennbar. Auch bei The Clash, die kurz nach den Sex Pistols entstanden waren, zeigt sich diese Weiterentwicklung.

Schon zur Anfangszeit teilte sich die Punkbewegung in viele unterschiedliche Sparten. Dies hängt einerseits mit der großen Kreativität zusammen, die in der Szene herrschte, andererseits hatte es auch mit der dem Punk inhärenten Philosophie zu tun: die Ablehnung von Strukturen und Systemen bedingt ein ständiges ‚sich neu erfinden müssen‘. Außerdem brachte die ‚do-it-yourself‘-Mentalität des Punks die Musik in neue gesellschaftliche Schichten, die wiederum ihre eigenen musikalischen Stile kreierten. Anfang der 1980er Jahre entstanden Punkszenen in ganz Europa, in Amerika und in Asien. In diese Zeitspanne fällt auch eine verstärkte Politisierung der Punkbewegung. Aus dem Punk der generellen Ablehnung wurde politischer Punk, der sich durch eine größere Ernsthaftigkeit auszeichnete. Einhergehend mit einem politischen Wandel hin zum Konservatismus, der durch Ronald Reagan, Margaret Thatcher und Helmut Kohl geprägt war, wurden nun vor allem die Werte der konservativen Politik in Frage gestellt. Es erfolgte eine Annäherung an die Gedankensysteme der Neuen Linken. Dies stellte eine gewisse Wandlung zu der Zeit vor 1980 dar, als generell alle Systeme und Strukturen abgelehnt wurden²². Auch das steigende Umweltbewusstsein wurde in der Punkszene zum Thema.

In den 1980er Jahren wurde Punk auch zunehmend ‚gesellschaftsfähig‘. Die Musikindustrie inkorporierte Teile der musikalischen Identität des Punks in die Mainstream-Musik. Andererseits nutzen progressive Modedesigner Stilelemente des Punks in ihren Entwürfen. Aus dem Punk heraus entwickelte sich der ‚New Wave‘²³, bei dem elektronische Instrumente und Synthesizer zum Einsatz kamen. Vertreter dieses, auch kommerziell erfolgreichen Musikstils, waren The Cure, Billy Idol und die Talking Heads. Durch den kommerziellen Erfolg einiger, dem Punk zumindest nahe stehender Musikerinnen und Musiker, geriet die Selbstdefinition des Punks in eine Krise. Punk, der sich bis dahin lediglich über seine Abgrenzung zu bestehenden Systemen und Strukturen definiert hatte, verlor damit ein wichtiges, wenn nicht sein einziges generell gültiges Definitionskriterium. In diesem Klima der späten 1970er und frühen 1980er Jahre bildete die Hardcorebewegung einen wichtigen Gegenpol zur weiteren Kommerzialisierung des Punks.

²² Zerstörung, Selbstzerstörung und Chaos waren auch in den 1980er Jahren ein dominantes Symbol der Punkbewegung. Die sogenannten Chaos-Tage in Hannover von 1982 bis 1984 zeigen dies.

²³ In Deutschland entwickelte sich eine besondere Form des ‚New Wave‘, die ‚Neue deutsche Welle‘.

Obwohl Punk nur in Großbritannien – und dies nur über einen relativ kurzen Zeitraum – einen signifikanten, auch in der Mainstreamkultur sichtbaren Einfluss hatte, wurden durch die Punkbewegung diverse neue Stilrichtungen geschaffen und beeinflusst. Ende der 1980er Jahre waren Punksymbolik und Teile der Punkmusik zum festen Bestandteil kommerzieller Pop- und Rockmusik geworden. Das Wachstum der durch die ‚do-it-yourself‘-Einstellung des Punks entstandenen Independent-Labels setzte sich weiter fort und dehnte sich auch auf andere alternative Stilrichtungen aus. Dadurch kam es zu Auswirkungen auf die wirtschaftliche Struktur der kommerziellen Musikindustrie. Stilrichtungen wie der durch Nirvana geprägte ‚Grunge‘, eröffneten neue Zuhörergruppen. Kurt Cobain, der Sänger von Nirvana, beschrieb den Einfluss des Punks auf sein Schaffen so: „Punk is musical freedom. It’s saying, doing and playing what you want“ (St. Thomas & Smith, 2002, S. 93).

In den beginnenden 1990er Jahren feierten Punk Bands wie The Offspring, Green Day und NOFX größere kommerzielle Erfolge. Dies geschah, obwohl sich zum Beispiel NOFX weigerten, ihre Videos über MTV spielen zu lassen. Die vierte Generation des Punks, Bands wie Blink-182, Simple Plan, Sum 41 und Good Charlotte setzten den Erfolg bis über die Jahrtausendwende hinweg fort. Eine größere Massenkompabilität öffnete den Punk zwar für neue Hörergruppen, führte jedoch auch dazu, dass viele Mitglieder der ursprünglichen Punkszene sich anderen Szenen zuwandten, da sie die Anliegen und Ansichten der ursprünglichen Punkbewegung in ihrer radikalen Form nicht mehr umgesetzt sahen. Punk existiert noch heute als eine von vielen Untergrundszenen. Die Punkszene ist nach wie vor sehr differenziert, von der unpolitischen Oi!-Szene bis hin zur hochpolitischen Anarcho-Punk-Szene.

5.2 Definitionen des Punks im deutschsprachigen Raum (Exkurs)

„Zeigt mir, was Ihr könnt!“

Irmhild Müller Wiegand

Punk wird in der Wissenschaft vornehmlich aus zwei Sichtweisen betrachtet: Punk als gesellschaftliches Phänomen und Punk als Musikstil. Punk als gesellschaftliches Phänomen ist vor allem in deutschen Untersuchungen ein immer wiederkehrendes Thema. Hier geht es vor allem um Aspekte der Jugendhilfe und der Reintegration von so genannten Straßenpunks in die gesellschaftlichen Strukturen. Dieser starke Aspekt in der deutschen Literatur rührt daher, dass sich Punk im deutschsprachigen Raum vor allem als Straßenpunk manifestiert und dadurch die sozialen Problempunkte ins Blickfeld der wissenschaftlichen Betrachtung rückten.

Straßenpunk ist diejenige Ausprägung des Punks, die sich in der Gesellschaft am sichtbarsten manifestiert. Diese Einschränkung der wissenschaftlichen Arbeit auf die vornehmlich äußeren Aspekte des Punks und auf eine sozialpädagogische Aufarbeitung des Themas greift aber zu kurz. In wissenschaftlichen Arbeiten, zum Beispiel „Provokation Punk“ (1986) von Michael May und „Zeigt mir, was Ihr könnt!“ (1998) von Irmhild Müller Wiegand, werden zwei Aspekte deutlich: einerseits, dass Punk vor allem mit Provokation und Herausforderung gleichgesetzt wird, andererseits, dass er gewisse Unzulänglichkeiten beinhaltet: „Zeigt mir, was Ihr könnt!“ deutet auf ein unausgeschöpftes Potenzial hin, das offensichtlich aufgrund des Punkseins oder zumindest in Zusammenhang mit der Punkidentität nicht ausgeschöpft werden kann.

Punk wird in der Öffentlichkeit vor allem aufgrund des äußerlichen Stils der Straßenpunks wahrgenommen: Irokesenschnitt, grellbunt gefärbte Haare, Nieten, Leder und Stiefel: das ist der Punk, den man aus Großstädten und aus dem Fernsehen kennt. Für einen großen Teil der Gesellschaft ist dieser Habitus aggressiv, herausfordernd und anstößig. Ferchhoff und Neuhofer skizzieren Punks als Menschen, die sich „in latenter Aggressivität vor den Konsumtempeln in den Fußgängerzonen ihre eigenen Terrains und Areale geschaffen haben“ (1989, S. 101). Punk wird also vor allem mit öffentlichem Ärger und als Fall für die Jugendhilfe gleichgesetzt. Diese Sichtweise beinhaltet zwei nur eingeschränkt brauchbare Interpretationen des Punks: einerseits die Gleich-

setzung von Punk mit Straßenpunk und andererseits die Reduktion auf ein Jugendphänomen. Auch Hafenegger (1991, S. 19) begreift Punk als Identitätsbildungsprozess in der Jugendzeit, als „Lern- und Erfahrungsfeld (...), das Experimente und Suchbewegungen“ zulässt. Identitätssuche im Punk wird als ein Versagen traditioneller Sozialisations- und Bildungsinstanzen begriffen. Traditionelle Bildungsinstitutionen seien nicht mehr fähig, Jugendliche in der Sinnsuche und Orientierungsphase zu unterstützen, also müssten sie „die Sinnfrage für sich selbst lösen, auf eigene Faust sozusagen; und sie tun dies in den vielfältigen Formen jugendlicher Subkulturen“ (Böhnisch & Münchmeier, 1999, S. 77).

Punk wird in der deutschsprachigen Literatur also in die vielfältigen und sich ständig ändernden Formen von Jugendsubkulturen eingeordnet. ‚Subkultur‘²⁴ ist zwar in der heutigen soziologischen Forschung kaum mehr gebräuchlich, da er etwas impliziert, das sich unterhalb der Normalkultur befindet. Trotzdem trifft der Begriff ‚Subkultur‘ auf den Punk in hohem Maße zu, die Einordnung als reine Jugendkultur jedoch weniger. „Unweigerlich wachsen die Träger von Jugendkulturen allmählich aus dem Jugendalter heraus. Manche von ihnen mögen inzwischen das dritte Lebensjahrzehnt hinter sich gelassen, eine bürgerliche Familie gegründet und einen ‚ordentlichen‘ Beruf ergriffen haben, zählen also – so gesehen – nicht mehr zur Jugend (...). Dennoch bleiben viele dieser Ex-Jugendlichen gewissen kulturellen Beständen ihrer Jugendzeit treu. Dies gilt besonders auffällig für Musikvorlieben, manchmal auch Kleidungsgewohnheiten und den äußeren Habitus, weniger sichtbar und untergründiger aber vor allem für spezifische Einstellungen zum Leben, zu Normen, zu gesellschaftlichen Einrichtungen und zur Politik“ (Rohmann (Hrsg.), 1999, S. 8).

Rolf Schwendtner war einer der ersten deutschen Forscher, der sich ausführlich mit Subkulturen und deren Abgrenzungen befasste; seine Definition von 1971 ist auch heute noch von überraschend präziser Gültigkeit. Er definiert Subkultur als „Teil einer kon-

²⁴ Erfinder des Begriffes ‚Subkultur‘ ist der amerikanische Soziologe Milton M. Gordon. Er entwickelte den Begriff in den 1940er Jahren für die Differenzierung ethnischer Gruppierungen in Städten der USA. In den 1960er Jahren erfolgte eine Ausweitung auf Jugendkulturen. Vorreiter dieser Begriffsverwendung waren die britischen Cultural Studies mit Dick Hebdige. In der heutigen Wissenschaft findet der Begriff ‚Subkultur‘ nur noch wenig Verwendung, einerseits aufgrund seiner ausgrenzenden und diminuierenden Implikationen, andererseits auch deswegen, weil er Gruppen mit einem von der Hauptgesellschaft abweichenden Normen- und Wertekodex von außen betrachtet und dabei Untergeordnetheit impliziert. Neuere soziologische Strömungen beziehen auch die Innensicht solcher Gruppen und deren selbst wahrgenommene Position in der Gesellschaft in die Definition mit ein.

kreten Gesellschaft, die sich in ihren Institutionen, Bräuchen, Werkzeugen, Normen, Wertordnungssystemen, Präferenzen, Bedürfnissen usw. in einem wesentlichen Ausmaß von den herrschenden Institutionen etc. der jeweiligen Gesamtgesellschaft unterscheidet“ (1978, S. 11). Unangepasste und vor allem nicht zusammenpassende Kleidung wurde von Protagonistinnen und Protagonisten des Punks vor allem als äußerer Ausdruck von Individualität und Nichtanpassung an die Gesellschaft gesehen.

Diese Reduktion der Zuordnung in äußerlich sichtbare Schemata ist jedoch heute, durch den Reifungs- und Alterungsprozess, der sich im Punk vollzogen hat, nicht mehr zutreffend. Eine solche Sichtweise würde den Punk auf rein äußerliche Aspekte beschränken, ihn auf eine Moderichtung reduzieren und ihm jegliche dahinter liegende Philosophie absprechen. Andererseits ist der modische Stil des Punks, in den 1970er und 1980er Jahren noch provokant und herausfordernd, inzwischen zu einem anerkannten Modestil geworden. Was vor zwanzig Jahren noch anstößig war, wird inzwischen in Massenerstellung produziert und ist gesellschaftlich anerkannt. „Die Medien- und Konsumgesellschaft unserer Tage hat die Tendenz, krakengleich sich nahezu alle stilistischen Neuerungen so schnell wie möglich einzuverleiben und als massenindustriell produzierte Waren auf den Markt zu werfen“ (Rohmann (Hrsg.), 1999, S. 8). Auch Punk hat ab den 1990er Jahren in entschärfter Form und ohne seine ursprünglich inhärenten Ecken und Kanten Einzug in die Massenkultur gehalten. Besonders die Kleidungs- und Frisurstile bzw. bestimmte Aspekte des Musikstils wurden für die Popkultur adaptiert: „Die Steuermänner dieses Marktes (...) sorgen dafür, dass jugendkulturelle Frisurstile, provokativ entschärft, zur Mainstream-Modewelle werden, dass die punkig abgewetzte und zerrissene Jeans bei C&A auch für Otto Normalbürger von der Stange zu kaufen ist“ (ebd., S. 8).

Bei diesen Adaptionen und der darauf folgenden Massenvermarktung ist die ursprüngliche Intention der jeweiligen Stilrichtungen und Szenen nicht mehr von Bedeutung. So erhält man heute den Eindruck, dass Aspekte des Punks gesellschaftsfähig geworden sind; dies bezieht sich jedoch nur auf die äußerlichen Ausdrucksformen der ursprünglichen Punkszene. Werte und gesellschaftskritische Aspekte der Punkszene bleiben von der allgemein-gesellschaftlichen Akzeptanz jedoch weiterhin ausgeschlossen. Mit diesem Vorgang der Inkorporation durch den Mainstream verlieren verschiedene Stile und Szenen an Authentizität und Echtheit. Nicht nur Punk ist davon betroffen, auch Hip

Hop, Techno und die Skaterszene wurden so für die breite Masse zugänglich und stromlinienförmig gemacht. Viele Konsumentinnen und Konsumenten, die Teilprodukte dieser adaptierten Szenen nutzen und konsumieren, haben keine Vorstellung von den ursprünglichen Intentionen und Werten der Menschen, die diese Szenen ins Leben gerufen und belebt haben. Trendscouting, das seit den 1990er Jahren professionell betrieben wird, bringt jugendliche Kulturszenen heute schon beim Entstehen einer neuen Szene in die Nähe des Massenkonsums. Damit werden in den letzten 15 Jahren die Rahmenbedingungen, in denen Jugendliche ihre eigenen Stile kreieren und ausleben können, immer enger.

Würde man Punk also auf rein äußerliche Aspekte beschränken, dann hätte er somit per se jede Aussagekraft verloren. Im angloamerikanischen Kulturraum, wo Punk viel mehr mit Identitäten und Mythen verknüpft ist, haben die meisten Untersuchungen eine andere, eher kulturwissenschaftlich orientierte Sichtweise.

5.3 Populärkultur

„To study popular music is to study popular culture.“ Roy Shuker

5.3.1 Einordnung des Hardcore Punks in die Populärkultur

Kultur ist ein weitläufiger Begriff, viele der Definitionen haben teilweise unterschiedliche Stoßrichtungen. Ähnlich verhält es sich mit der Populärkultur, einem relativ jungen Untersuchungsfeld, das seit Mitte der 1960er Jahre ins Blickfeld wissenschaftlicher Untersuchungen gerückt ist. Harrington und Bielby greifen die Definitionen von Raymond Williams auf, der dem Begriff der Populärkultur zumindest vier gängige Bedeutungsfelder zuschreibt: „First, it can refer simply to those objects or practices that are well-liked by a lot of people. Or, it can be used to refer to objects or practices deemed inferior and unworthy. In this view, popular culture is everything left over after we have identified what constitutes elite or ‘high’ culture – that is, the paintings and sculptures and symphonies typically associated with the wealthy and well-educated. The term can also refer to ‘work deliberately setting out to win favour with the people’. In this usage, popular culture is explicitly commercial: it is work that is produced to be consumed. Finally, the term can refer to the objects and practices ‘actually made by the people for themselves’” (Williams, 1983, S. 237 zit. N. Harrington & Bielby, 2001, S. 2).

Williams bietet also mehrere Definitionsmöglichkeiten an, eine davon ist eine Abgrenzungsdefinition gegenüber der so genannten Hochkultur²⁵. Die drei anderen Bedeutungsmöglichkeiten zeigen sich eigenständig:

²⁵ Bis in das 20. Jahrhundert hinein galt diese Abgrenzungsdefinition als die gängige. Harrington & Bielby (2001, S. 6f) beschreiben die Definitionskriterien für Hochkultur anhand mehrerer, interdependenter Variablen: Zugangsmöglichkeiten, Distanz der Betrachtenden/Konsumierenden und Autoren- bzw. Urheberschaft. Je restriktiver der Zugang, je größer die tatsächliche oder gefühlte Distanz und je klarer die Urheberschaft eines Artefaktes ist, umso größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es der Hochkultur zugeordnet werden kann. Erst in den 1960er Jahren löste sich die wissenschaftliche Distinguierung zwischen Hochkultur und Populärkultur allmählich auf. Heute herrscht weitgehende Einigkeit, dass es erstens keine scharf gezogenen Grenzen zwischen Hochkultur und Populärkultur gibt und dass zweitens eine solche Klassifizierung auch mit dem Zeitfaktor gewissen Änderungen unterworfen ist.

- Populärkultur als Hort derjenigen Artefakte und (Alltags-) Praktiken, die einen hohen Beliebtheitsgrad bei vielen Menschen inne haben;
- Populärkultur als die willentliche und meist kommerziell angetriebene Produktion von Artefakten und Praktiken mit einem hohen Beliebtheitsgrad und schließlich
- Populärkultur als diejenigen Objekte und Handlungsweisen, die im Alltagsleben entstehen bzw. bewusst erstellt werden.

Haftet der Abgrenzung zwischen Hochkultur und Populärkultur etwas Wertendes an, so sind die anderen drei Bedeutungen wertfrei. Die Populärkultur als relativ junges Untersuchungsfeld ist sehr vielschichtig und hat ein breit gefächertes Bedeutungsspektrum. Harrington und Bielby (2001, S. 2) schreiben allen von Williams genannten Kriterien eine gewisse, sich aus dem jeweiligen Kontext ergebende Bedeutung zu. Auch O'Brien und Szeman (2004, S. 9) verwenden die gleichen vier Ordnungskriterien für Populärkultur. Sie gehen aber, analog zur Frankfurter Schule, einen Schritt weiter, indem sie die standardisierten Produktionskriterien von Artefakten der Populärkultur hervorheben.

In diesem Zusammenhang muss nun geklärt werden, ob es sich beim Hardcore Punk und auch beim Punk generell überhaupt um einen Teil der Populärkultur handelt. Betrachtet man Hardcore Punk nach den Kriterien von Williams, ergeben sich verschiedene Betrachtungsmöglichkeiten, die teilweise fließend ineinander übergehen und sich gegebenenfalls auch widersprechen. Schon die Abgrenzung zwischen Hochkultur und Populärkultur fällt schwer, hat doch Punk dezidiert avantgardistische Züge. Auch die Einordnung von Punk unter einen gewissen Popularitätsgrad ergibt keine eindeutigen Zuordnungskriterien, da Punk nur von wenigen Menschen produziert und konsumiert wird und auch der Faktor der Kommerzialität dezidiert abgelehnt wird. Andererseits handelt es sich beim Punk um ein Musikgenre, von dem einzelne Stilelemente im Laufe der Zeit auch in die Pop- und Rockmusik integriert wurden und damit einen hohen Popularitätsgrad erreichten. Daraus ergibt sich jedoch die weitere Frage, inwieweit solche, von ihrem ursprünglichen Sinn abstrahierte Einzelelemente einer Kultur, diese Kultur überhaupt noch ausmachen.

Am weitesten gefasst ist Williams vierte Bedeutungszuweisung, nämlich diejenige, dass Populärkultur alle Artefakte und Praktiken des Alltagslebens umfasst. In diese fast all-

umfassende Bedeutungszuweisung lässt sich Punk zweifelsfrei einordnen, dies bringt jedoch keinen definitiven Fortschritt. Punk ist in seiner Grundintention weder in hohem Maße populär, noch ist er kommerziell orientiert. Trotzdem soll er im Rahmen dieser Arbeit in die Populärkultur eingeordnet werden. Die Gründe dafür sind folgende:

- die hohe Eigenverantwortlichkeit für Produktion und Konsum in der Punkkultur und -musik;
- die subkulturelle Stellung der Punkkultur innerhalb der Machtverhältnisse der kommerziellen Musikindustrie.

5.3.2 Forschungsansätze in der Populärkultur

Die Untersuchung der Populärkultur hielt in den wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedlich schnell Einzug. In der Soziologie wurde die Populärkultur schon Anfang des 20. Jahrhunderts untersucht, in der Literaturforschung fand sie erst wesentlich später Beachtung, nämlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Harrington & Bielby, 2001, S. 3). Heute wird die Populärkultur innerhalb einer großen Bandbreite unterschiedlicher Disziplinen bearbeitet. Am einflussreichsten sind dabei die Herangehensweisen und Perspektiven der ‚Cultural Studies‘, der ‚Production of Culture‘ und der ‚Popular Culture Studies‘. Harrington und Bielby (2001, S. 3) heben hervor, dass diese drei unterschiedlichen Forschungszugänge einerseits Gemeinsamkeiten aufweisen, die vornehmlich darin begründet liegen, dass der Populärkultur eine eigenständige wissenschaftliche Wertigkeit zugeschrieben wird, sich andererseits aber auch signifikante Unterschiede ergeben, die sich vor allem in abweichenden Auslegungen und Annahmen über die Gründe und Konsequenzen der Produktion und des Konsums populärkultureller Artefakte und Praktiken zeigen.

Die Cultural Studies haben sich in Großbritannien in den 1950er Jahren entwickelt, um ein breiteres und interdisziplinär angelegtes Verständnis über die komplexen, interdependenten sozialen und wirtschaftlichen Geschehnisse des 20. Jahrhunderts zu gewinnen. Das Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham²⁶ ist eng mit der Forschung in diesem Bereich verbunden. Zueigen ist dem Ansatz der Cultural Studies vor allem der dezidiert politisch-ideologische und damit subjektive Ansatz und das sehr breit angelegte, interdisziplinäre Vorgehen, das keinem klar definierten inhaltlichen oder methodischen Ansatz folgt: „Continually engaging with the political, economic, erotic, social and ideological, cultural studies entails the study of all relations between all the elements in a whole way of life“ (Nelson, Treichler & Grossberg in Nelson, Treichler & Grossberg (Hrsg.), 1992, S. 14). Lag bis in die 1980er Jahre die Hauptzielrichtung der Cultural Studies eher darauf, die Machtsysteme im Prozess der Produktion und im Konsum populärkultureller Artefakte und Praktiken zu untersuchen, so wurden ab diesem Zeitpunkt auch vermehrt soziale Randgruppen, post-koloniale Gruppen und Subkulturen in die Untersuchungsfelder mit aufgenommen. Die Orientierung der Cultural Studies am Konsum und der daraus resultierenden Schlussfolgerung des im Konsum liegenden Gestaltungs- und Aktivitätspotentials hat auch heftige Kritik ausgelöst. Frith und Savage (1993, S. 107) kritisieren den ihrer Meinung nach darin enthaltenen „cheerful populism“.

Liegt der Fokus der Cultural Studies auf der Untersuchung des Konsums und des Gebrauchs populärkultureller Objekte und Handlungsweisen, so ist das theoretische Fundament der Production of Culture-Schule, wie schon der Name bezeugt, eher auf den willentlichen Herstellungsprozess von Populärkultur bezogen, dem in der Tradition von Adorno und Horkheimer eine Standardisierung²⁷ zugeschrieben wird. Diese führt im Sinne einer industrialisierten Kulturproduktion zu austauschbaren Artefakten der Populärkultur. Dieser Denkansatz entstand in den Vereinigten Staaten in den 1970er Jahren. Wird in den Cultural Studies den Konsumierenden von Populärkultur ein aktiver Beitrag in der Konstruktion von Bedeutung eingeräumt, so wurde dies besonders in der Anfangszeit der Production of Culture-Schule verneint. Die reine Reduzierung auf ökonomische Begründungen gilt inzwischen auch in der Production of Culture-Schule als

²⁶ Gründung im Jahr 1964.

²⁷ Adorno und Horkheimer sprechen der Populärkultur jegliche schöpferische, künstlerische und kulturelle Eigenständigkeit ab. Diese elitäre Kultureinstellung ist einer der großen Kritikpunkte am Werk Adornos und Horkheimers.

veraltet und es werden auch soziale und kulturelle Hintergründe miteinbezogen, die in die Produktion von Populärkultur einfließen (Mukerji & Schudson in Mukerji & Schudson (Hrsg.), 1991, S. 28).

Die Popular Culture Studies, ebenfalls in den USA in den 1970er Jahren entstanden, haben sich, wie die Cultural Studies, ein sehr breit gefächertes Untersuchungsfeld erschlossen: „Popular Culture ist the everyday culture of a group, large or small, of people. (...) It is the way of life in which and by which most people in any society live. (...) It is the everyday world around us. (...) It is what we do while we are awake and how we do it. (...) Popular culture studies are scholarly examinations of those everyday cultures” (Bowne, 1996, S. 22f). Dieser Ansatz, der nichts weniger als die gesamte Alltagskultur einer Gesellschaft als Untersuchungsfeld erschließt, sieht sich selbst als Dach, unter dem sich die unterschiedlichen Untersuchungsansätze der Populärkultur subsumieren lassen, darunter auch die Cultural Studies und die Production of Culture-Schule. Im Gegensatz zu den Cultural Studies, in denen bewusst wertend und subjektiv agiert wird, verstehen sich die Popular Culture Studies als wertfrei und neutral. Auch O’Brien und Szeman schließen sich dieser relativ breit gefassten Definition der Popular Culture Studies an, indem sie Populärkultur als die kommunikativen Praktiken des täglichen Lebens bezeichnen (O’Brien und Szeman, 2004, S. 9). Als kommunikative Praktiken bezeichnen sie dabei alle Aktivitäten, die Bedeutung generieren.

Alle drei Forschungsansätze haben für die Analyse des Punks eine gewisse Bedeutung und Berechtigung. Besonders kommt es hierbei auf den spezifischen Untersuchungsgegenstand und den Kontext an. Liegt der Schwerpunkt auf den zweifelsohne gerade im Punk sehr wichtigen und einflussreichen Machtstrukturen und -hierarchien, den Verhältnissen zwischen Subkultur und Establishment, so eignen sich die Cultural Studies für die entsprechende Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes²⁸. Werden andererseits die Umstände und Gegebenheiten der Produktion von Punkmusik betrachtet, so

²⁸ Auch die Ästhetik ist in diesem Zusammenhang relevant, ist doch ihre Bewertung und die Zuschreibung ästhetischer Werte an Artefakte und Gebräuche ebenfalls Machtverhältnissen und -hierarchien unterworfen. Rollin (1975, S. 10) beschreibt die auch oppressiv gebrauchte Rolle der ästhetischen Bewertung so: „Students of Popular Culture should be aware of the ways in which standards of aesthetic value can be transformed into moral imperatives which are then employed to celebrate some human beings and oppress others”. Die Zuschreibung ästhetischer Werte ist auch heute noch Eliten vorbehalten. Dennoch schaffen Gruppen und Subkulturen innerhalb der Populärkultur eigene ästhetische Systeme mit ganz eigenen Wertzuschreibungen, die sich auch stark von den gesellschaftlich akzeptierten ästhetischen Werten unterscheiden können.

ließe sich auch der Ansatz der Production of Culture-Schule anwenden. Diese beiden Themengebiete spielen für die vorliegende Arbeit zwar eine gewisse Rolle, sind aber nicht Hauptzielrichtung. Diese ist vielmehr ein übergreifender, interdisziplinärer Ansatz, durch den die Texte der Band *Bad Religion* in einen zeitgeschichtlichen Rahmen eingebunden und vor dem Hintergrund soziologischer, wirtschaftlicher und gesellschaftspolitischer Aspekte analysiert werden.

5.4 Subkulturen und Gegenkulturen

*„I'm gonna knock it down any way that I
can. I'm gonna scream, I'm gonna yell.“*

Minor Threat

Sehen wir nun die anerkannte und akzeptierte Kultur einer Gesellschaft als deren ‚normale‘ Kultur, stellt sich die nächste Frage, nämlich die der Normalität. Selbst die Bandbreite der Normalität ist weit gefasst: „As popular culture itself has pointed out over and over again, there is an infinity of strange and unusual things happening behind the normal, everyday facade of white picket fences and suburban garage doors“ (O’Brien und Szeman, 2004, S. 239). Aufgrund dieser Bandbreite sehen O’Brien und Szeman die Mainstream-Kultur nur als künstlich geschaffene Sphäre des Anerkannten und Akzeptierten, also des Normalen. Diese Sphäre ist keineswegs statisch, sie ist aufgrund von Individualisierungstendenzen laufenden Änderungen unterworfen. Diese Individualisierungstendenzen und die daraus folgende Bildung von Subkulturen sind mit dem Verlust von Sicherheiten und, aufgrund der Entfernung von der gesellschaftlichen Normalität, mit Sanktionen und der Zunahme von Risiken verbunden. Gebesmair (2001, S. 163) sieht dies jedoch auch als Chance „abseits der ungeliebten Beschränkungen traditioneller Entwürfe neue, individuelle Lebensformen zu erproben, zu experimentieren und das Spektrum an Erfahrungen zu erweitern“.

Kultur ist also kein monolithisches und kohärentes Gebilde von Fakten und Werten, sondern ein Schauplatz ständiger Veränderung und Konkurrenz, wo Individuen und Gruppen ihre Ziele und Interessen verfolgen (vgl. Martin, 1995, S. 10). Die soziale Konstruktion der Realität ist kein demokratischer Prozess, in den alle Individuen und Gruppen ihre Bedeutungskonstruktionen gleichberechtigt einbringen: „The establishment and sustaining of meanings, like that of the social order generally, involves the active pursuit of interests by individuals and groups whose resources are significantly different. Established and entrenched positions may resist challenges simply because

they are entrenched and established, being legitimated as the repositories of the cultural tradition of the whole society“²⁹ (Martin, 1995, S. 31).

Subkulturen und Gegenkulturen konstituieren sich aus Gruppen, die das Anerkannte, Normale und Akzeptierte in Frage stellen und herausfordern. Da das Normale aber, wie oben festgestellt wurde sehr weit gefasst ist, stellt sich schnell die Frage, ab welchem Grad der Abweichung von einer Sub- oder Gegenkultur gesprochen werden kann. Baacke (2007, S. 114ff) überlegt, ob die restliche, die so genannte Mainstream-Gesellschaft dann durch gemeinsame Charakteristika geprägt sei und stellt fest, dass auch in der Mainstream-Gesellschaft nur Teilcharakteristika einend wirken. Die gemeinsame Teilmenge des Normalen kann also nur sehr weit gefasst sein.

Sub- und Gegenkulturen stellen das Normale in Frage, meist aber nur in bestimmten Aspekten des täglichen Lebens. Wesentliche Teile des gesellschaftlichen Zusammenlebens und der gemeinschaftlichen Regeln bleiben weitgehend erhalten: „What we mean is that a sub-culture, though differing in important ways – its focal concerns, its peculiar shapes and activities – from the culture from which it derives, will also share some things in common with that parent culture“ (Clarke et al., 1976, S. 13). Sub- und Gegenkulturen fordern die Werte und Ideale der gesellschaftlich anerkannten Kultur heraus, weil sie sie aus unterschiedlichen Gründen als einengend und repressiv empfinden. In diesem Sinne schaffen sie parallel existierende Realitäten mit eigenen Texten. Oft ist es auch die akzeptierte Populärkultur, die durch die Sub- und Gegenkulturen in Frage gestellt wird.

Interessant ist hierbei, dass auch die Sub- und Gegenkulturen Teil der Populärkultur sind, oft über einen gewissen Zeitverlauf von der Populärkultur absorbiert werden und damit in ihr aufgehen und wiederum Ansatz- und Angriffspunkte für neue Sub- und Gegenkulturen bieten. Die Herausforderung der Hippiekultur durch die Punkkultur, wiederum gefolgt durch deren Infragestellung durch die Hardcorekultur bietet hierfür ein hervorragendes Beispiel. In diesem Sinne agieren Sub- und Gegenkulturen in der Tradition von Adorno und Horkheimer: „One of the things that subcultures and

²⁹ Martin bezieht sich hier auf Gramscis Konzept der kulturellen Hegemonie. Gramsci führt darin den Prozess aus, in dem eine herrschende oder dominante Klasse innerhalb einer Kultur ihre dominante Rolle zu verteidigen sucht.

countercultures react to is what they see as the dearth of genuine cultural expression and experience in the age of mass culture” (O’Brien und Szeman, 2004, S. 244). Auch McRobbie (1999, S. 10) bekräftigt den ästhetischen und kulturellen Wert von Sub- und Gegenkulturen aufgrund ihrer Innovationskraft und künstlerischen Wandlungsfähigkeit.

Der Hauptunterschied zwischen Sub- und Gegenkulturen ist derjenige, dass eine Subkultur politische Ziele verfolgen kann, aber nicht muss, eine Gegenkultur dies aber zwingend tut. Subkulturen zeichnen sich lediglich dadurch aus, dass ihre Gruppenmitglieder eine oder mehrere Gemeinsamkeit teilen, die von der sozialen Norm abweichen. Diese Normabweichungen müssen jedoch nicht zwingend politisch orientiert sein. Thornton (1995, S. 2) beschreibt Subkulturen als „disenfranchised, disaffected and unofficial“. Sie existieren abseits der Mainstream-Kultur im Untergrund, in „hidden tributaries and out-of-the-way spaces that they try to secure as their own“. Die Existenz von realen und virtuellen Räumen, in denen Identitäten geformt werden können, ist dabei essentiell.

Sub- und Gegenkulturen leben vom Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die Identitätsbildung erfolgt im Unsichtbaren, in den eigenen Räumen, im Untergrund. Erst die Reibung mit der Mainstream-Gesellschaft, meist in Form grundverschiedener Normen des äußeren Stils, erfolgt im Sichtbaren, im öffentlichen Raum. Aus diesem Grund werden Sub- und Gegenkulturen meist auf Äußerlichkeiten, auf die sichtbare Reibungsfläche, begrenzt. Auch Punk wurde in der Vergangenheit meist auf seine sichtbaren Elemente und Texte eingeschränkt. Oft zeigen sich Sub- und Gegenkulturen als fließend ineinander übergehende Sphären, wobei jene Individuen, die Gegenkulturen initialisieren, meist erst einer Subkultur angehört haben. Manchmal entwickeln sich aus Subkulturen heraus politische Konzepte und Ziele, die nicht mehr von der gesamten Subkultur, sondern nur mehr von einer Teilmenge mitgetragen werden.

Auch in der Entwicklung des Hardcore lässt sich dieses Phänomen feststellen. War es erst eine jugendliche Subkultur, die wieder zu einer ursprünglichen Form des Punks zurückkehren wollte, so entwickelten sich, eventuell auch mit dem zunehmenden Alter der Handelnden zusammenhängend, politisch differenzierte Ziele aus dieser Subkultur: „The goal of countercultures is to replace with their own social and political values and beliefs the values of the majority, which they see as unjust, discriminatory, limiting and

regressive“ (O'Brien und Szeman, 2004, S. 242). Der Film ‚The Decline of Western Civilization‘ von Penelope Spheeris aus der frühen Zeit des Hardcores in Los Angeles zeichnet das Bild einer jugendlichen Subkultur, die sich über keine spezifischen Formen der Ablehnung auszeichnet, sondern die einfach gegen alle gesellschaftlichen Normen agiert. Erst später, nach der konstitutiven Phase der Schaffung von Raum und Identität, entstanden durch den oben genannten Reifungsprozess konkrete Ziele und Aktivitäten im Rahmen einer politischen Gegenkultur.

Gegenkulturen unterscheiden sich von Gruppen anderer politischer und sozialer Aktivitäten darin, dass sie gemeinsam geschaffene und nur ihnen zueigene kulturelle Artefakte besitzen. Eine besondere Rolle spielt hierbei die Musik, in der die politischen, sozialen und ökonomischen Ziele, Wünsche und Einstellungen der Gegenkultur ihren Ausdruck finden.

5.5 Lifestyle im Spannungsfeld von Sub- und Gegenkulturen

„It's a stupid modern world. Things aren't what they seem. Someday I'm gonna wake up from this stupid fantasy.“ Agent Orange

Differenz und Andersartigkeit sind in der modernen Werbewelt vermehrt zum Marketingtool geworden. Dies hat mehrere Gründe: einerseits werden die Marktsegmente immer kleiner, andererseits werden durch die Stilelemente von Subkulturen neue (Verkaufs-) Akzente gesetzt. Außerdem wird mit solchen Adaptionen ein idealisiertes Bild des Miteinanders, ein Utopia geschaffen, in dem äußerliche Differenzen zweitrangig sind, und der menschliche Wunschtraum von Einheit über alle Unterschiede hinweg gelebt werden kann. Giroux (1994, S. 15) beschreibt dies als minimalisierte und damit schon wieder vereinheitlichte Differenzierung, die aus einer neuen Form der politischen Korrektheit erwächst. Diese soll nur dazu dienen, den kommerziellen Erfolg zu steigern: „Difference is stripped of all social and political antagonisms and becomes a commercial symbol of what is youthfully chic, hip and fashionable“. In dieser, von Marketing und Werbung geschaffenen Welt des Lifestyles scheint es einfach, zwischen Identitäten und Stilen zu wechseln, sie sich überzustreifen, wie ein Kleidungsstück. Vor allem jugendliche Subkulturen werden durch die Werbung kannibalisiert. Die Scheinwelt der Identität, die mit dem äußeren Stil verbunden ist, wird so einer breiten Masse von Konsumierenden zugänglich gemacht. Die Zeichen der Subkultur werden Teil der Mainstreamkultur, die Texte der Subkultur gehen dabei verloren. Es wäre jedoch zu einfach, anzunehmen, dass es klare Grenzen zwischen artifiziell kreierte und gewachsenen Identitäten gibt, da auch die Trennlinien zwischen authentischer, gewachsener Populärkultur und kommerzieller Populärkultur fließend sind.

Im Gegensatz zu den bisherigen Definitionen von Subkulturen beschreiben Hall und Jefferson (in Hall & Jefferson (Hrsg.), 1976, S. 54) Subkulturen vor allem aufgrund ihres äußerlichen Stils, den Objekten, denen sie Bedeutung zuweisen und den Artefakten, die sie für wichtig erachten: „The various youth sub-cultures have been identified by their possessions and objects: the boot-lace tie and velvet-collared drape jacket of

Ted, the close crop, parker coats and scooter of the Mod, the stained jeans, swastikas and ornamented motorcycles of the bikeboys, the Chicago suits or glitter costumes of the Bowietes, etc. Yet, despite their visibility, things simply appropriated and worn (or listened to) do not make a style. What makes a style is the activity of stylisation – the active organisation of objects with activities and outlooks, which produce an organised group-identity in the form and shape of a coherent and distinctive being-in-the world”. Hall und Jefferson machen damit schon 1976 einen entscheidenden Unterschied zwischen Subkulturen, denen sie eine sehr aktive Form innerhalb der Bedeutungs- und damit Identitätszuweisung ihres Stils zuschreiben und der rein konsumatorisch orientierten Form des Lifestyles.

Heute findet der Begriff Lifestyle immer mehr Verwendung für bestimmte Formen der populären Kultur und hat zentrale Bedeutung in der „contemporary consumer culture“ (Bell & Hollows, 2005, S. 2). Menschen werden, je nach ihren Konsumgewohnheiten, in verschiedene Lifestyle-Kategorien eingeordnet. Lifestyle ist als Individualisierungstendenz im Rahmen der Konsumgesellschaft zu sehen. Lifestyles zeichnen sich im Gegensatz zu Subkulturen durch eine Auflösung von fixen Rahmen- und Zuordnungskriterien aus. Lifestyles sind variabel und flexibel und können durch ihre Konsumorientiertheit verschiedene Stile unterschiedlicher Subkulturen inkorporieren, ohne deren inhaltliche Aspekte zu übernehmen.

Die Annahme, dass Lifestyles und die mit ihnen jeweils verbundenen Artefakte und Handlungsweisen durch Individuen frei wählbar und austauschbar wären, wird zunehmend wissenschaftlich hinterfragt. Neuere soziologische Studien fokussieren auf die Mechanismen sowie die sozialen und strukturellen Grenzen, die die individuellen Wahlmöglichkeiten einschränken (Bell & Hollows, 2005, S. 2). Zusammenfassend ist zu sagen, dass Lifestyles Individualisierungstendenzen ausdrücken und auch (unterschiedliche) subkulturelle Stilelemente aufgreifen, ohne jedoch eine inhaltliche Verknüpfung dieser Elemente mit dem Lifestyle zu vollziehen. Lifestyles unterscheiden sich von Subkulturen dahingehend, dass Lifestyle zwar Individualität ausdrücken soll, dies jedoch innerhalb der akzeptierten sozialen Normen tut. In vielerlei Hinsicht ist die Kultivierung eines bestimmten Lifestyles auch dazu gedacht, in der gesellschaftlichen Hierarchie aufzusteigen, ein Aspekt, der bei Sub- und Gegenkulturen keine Rolle spielt.

5.6 Die Bedeutung von Musik bei Sub- und Gegenkulturen

„If I had a voice, I'd ask for a change in the marketplace.” The Proletariat

Storey (1996, S. 102) sieht in der Musik von Sub- und Gegenkulturen die aktivste Form von Musikproduktion und -konsum. Musik sei gerade in Subkulturen der wichtigste Kristallisationspunkt von Identität. Sie diene hierbei einerseits zur kulturellen Reproduktion von Eigenheiten und Distinktivitäten, andererseits aber auch zur Abgrenzung gegen die Mainstream-Gesellschaft.

Die Wichtigkeit von Musik für Subkulturen hat erstmals der amerikanische Soziologe David Riesman identifiziert, indem er die Hörschaft von populärer Musik in zwei Gruppen einteilte. Er bestimmte eine Mehrheitsgruppe „which accepts the adult picture of youth somewhat uncritically“ und eine Minderheitengruppe, deren Musikgebrauch von der Norm abwich („certain socially rebellious themes are encapsulated“) (Riesman, 1990, S. 8). Riesman identifiziert die Minderheitengruppe immer als klein und beschrieb ihre symbolische Form der Rebellion folgendermaßen: „an insistence of rigorous standards of judgment and taste. (...) a preference for the uncommercialized, unadvertised small bands rather than the name bands; the development of a private language and then a flight from it when the private language (the same is true for other aspects of private style) is taken over by the majority group“ (ebd., S. 9f). In der Hervorhebung der Wichtigkeit von Musik für Sub- und Gegenkulturen und ihrer Rolle in der Identitätsbildung darf jedoch nicht vernachlässigt werden, dass auch innerhalb von Sub- und Gegenkulturen keineswegs homogene Formen des Musikgeschmacks und des Musikkonsums vorliegen.

Wie oben angeführt wurde, werden Individuen nicht einfach durch die Kultur geprägt, sondern Gruppen und Individuen prägen auch die Kultur: erst durch den Prozess sozialer Interaktion wird Bedeutung generiert. Dies gilt nicht nur für die soziale Interaktion, sondern auch für den Prozess von Musikproduktion und -konsum. Handlungen und Entscheidungen generieren Bedeutung und werden so sozial relevant. Dieser Prozess ist

nicht fixiert, sondern befindet sich in einem ständigen Wandel. Der Konsum von Musik in Sub- und Gegenkulturen wird somit zu einer gesellschaftlich relevanten Aussage, zu einem „way of being“. Musik wird zum Vehikel der Einordnung in soziale Normen oder deren Ablehnung. In jedem Fall dient Musik den Sub- und Gegenkulturen zur Vermittlung bestimmter Werte und Positionen. Musik ist in Sub- und Gegenkulturen deshalb wichtig, da sie einerseits den Sinn der Gemeinschaft definiert und die Gemeinschaft andererseits auch nach außen abgrenzt. Musikgeschmack und -auswahl ist dabei das Ergebnis von sehr bewusster aktiver Wahl und nicht von passivem Konsum.

5.7 Definitionskriterien von populärer Musik, Rock und Punk

„One of two things is usually lacking in the so-called Philosophy of Art: either philosophy or art.“ Friedrich von Schlegel

Die Grenzen und Definitionen moderner populärer Musik zu erfassen, scheint ein schier grenzenloses Unterfangen zu sein. Grenzenlos vor allem deshalb, weil populäre Musik nichts Statisches ist, sondern ständigen Änderungen unterliegt; grenzenlos auch, weil populäre Musik zu einem globalen kulturellen Phänomen geworden ist. Populäre Musik ist in verschiedenen Kontexten ein ständiger Begleiter durch den Lebensalltag. Lilienkamp (2001, S. 88) sieht sie im Vergleich zu klassischer Musik als „unpräzise und leicht zugänglich“. Sie wird, so Schwarze (1997, S. 101), unter den Bedingungen des Marktes und der Medien und auch unter deren Einfluss produziert, distribuiert und konsumiert. Populäre Musik könne, so Lilienkamp „ohne große Vorkenntnisse und Mittel produziert und rezipiert werden“ (2001, S. 88). Ständig erfinden sich in der populären Musik neue Formen und Gattungen, die die Definitionen erweitern und ändern. Robinson (1991, S. 142) beschreibt, dass damit ein musikalisches Zentrum bzw. dominierendes Element immer mehr verloren ginge.

McRobbie (1999, S. 132) zeigt auf, wie kontemporäre populäre Musik sich ständig neue Anleihen aus der Musikgeschichte nimmt, Phrasen, Melodien und Fragmente aus allen möglichen identifizierbaren und unidentifizierbaren Quellen aufsaugt und alles auf scheinbar konzeptlose Weise miteinander vermischt. Bedeutungszuschreibungen werden damit wesentlich erschwert, obwohl die Interpretation aufgrund gewisser Standardisierungskriterien wie Form und Instrumentierung auf den ersten Blick vereinfacht scheint. Blacking (in Harrington & Bielby (Hrsg.), 2001, S. 22) sieht die Definitionskriterien für populäre Musik erfüllt, „when people like a tune, a sonority or a whole piece of music, without emphasizing its non-musical attributes, and try to relate themselves to the organisation of rhythms, tones and timbres that they perceive“. In Blackings Sinn kann die Kategorisierung populärer Musik auf alle Stilrichtungen ange-

wendet werden, die von Menschen oder Gruppen gern gehört werden. Sie bezieht sich damit nicht (nur) auf kontemporäre, kommerziell hergestellte Musik.

Lilienkamp (2001, S. 84) verweist ebenfalls auf den Popularitätsgrad der Musik als definitorisches Merkmal, wobei er auch darauf Bezug nimmt, dass der Begriff ‚Pop‘ unter bestimmten Umständen pejorative Verwendung findet, wohingegen der Rockmusik in der Fachwelt eine höhere Wertigkeit zugeschrieben werde. Bruckmoser und Wulff (1996, S. 190) verweisen wiederum auf die Popularität der Musik als definitorisches Merkmal. Dies bedinge „simple Texte über Liebe und Sex, monotone tanzbare Rhythmen, unkomplizierte, eingängige Melodien.“ Auch Frith (in Leppert & McClary (Hrsg.), 1987, S. 139) beschreibt die „looseness of reference“, die der populären Musik inhärent sei, und die sie deshalb einfach zugänglich und adaptionsfähig für alle Lebens- und Gemütslagen mache. Populäre Musik bedingt also immer auch Massenhaftigkeit und Massenwirksamkeit. Dies steht im Gegensatz zur Rockmusik, die zwar populäre Elemente haben kann, aber nicht muss. Grundsätzlich kann Rockmusik in das Genre der populären Musik eingeordnet werden, Popmusik jedoch nicht umgekehrt ins Genre der Rockmusik. Popmusik ist also als weit gefasster Oberbegriff zu sehen, der die Rockmusik mit inkludiert.

Adorno sah in der Kunst des Modernismus die authentischste, da sie in ihrer eigenen Fragmentierung diejenige der Gesellschaft auf- und angriff (vgl. Hamilton, 2007, S. 153). Er erkannte in den Elementen der Dissonanz und des Hässlichen, die in der Kunst der Moderne aufgegriffen wurden, eine zunehmende Fähigkeit zur Selbstreflexion und eigenen Hinterfragung. Demzufolge könnte man Punk in der Fortführung dieser Adorno’schen Selbstreflexion sehen, da auch im Punk ganz bewusst mit Dissonanzen und dem Element des Hässlichen gearbeitet wird³⁰. Die Fragmentarisierung der Gesellschaft spiegelt sich somit auch in der Fragmentarisierung der Musik wider: Musik spielt eine untergeordnete Rolle, die, bar jeder Schönheit und jedes Wohlklangs, nur einen Zweck hat: die Vermittlung einer Botschaft. Dies wiederum steht erneut im Gegensatz zu Adorno, der gerade in der Funktionslosigkeit der Kunst deren wahre Autonomie sieht. Adornos Hauptkritikpunkt moderner Populärmusik liegt in ihrer Standardisierung, die Frankfurter Schule prägte dabei auch den Begriff der ‚Kulturindustrie‘.

³⁰ Adorno würde diese Einordnung ablehnen, sieht er doch in der westlichen klassischen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts die einzige Musik, der ästhetischer Wert zugeordnet werden kann.

Die Standardisierung der Kulturindustrie³¹ schalte, so Adorno und Horkheimer, auch den Geschmack der Konsumierenden nach den kapitalistischen Markterfordernissen gleich. Diese elitäre Haltung brachte Adorno, gerade von der politischen Linken, erhebliche Kritik ein.

Hamilton (2007, S. 174f) fasst die Unterscheidungskriterien Adornos zwischen kulturell wertvoller und kulturindustriell hergestellter Musik folgendermaßen zusammen:

„Adorno diagnoses a divide in twentieth-century music between, on the one hand, a progressive and critical music that resists commodification in the marketplace, while alienating itself from its public and, on the other hand, a regressive, assimilated music that uncritically accepts its commodity character as entertainment“. Obwohl die Konsumkultur in der populären Musik große Ausmaße angenommen hat, sind ihr nicht nur oberflächliche und unkritische Kriterien zuzuordnen, obwohl, wie René Kolloge (vgl. 1999, S. 7) vermerkt, der Grad an Inhaltslosigkeit und Kitsch relativ hoch ist. Auch die Willenlosigkeit des Konsums, die Adorno kritisiert und den kapitalistischen Produktionsbedingungen zuschreibt, ist gerade für die Protestvarianten der Rockmusik nicht zutreffend.

Fiskes Unterscheidung zwischen ‚populär‘ und ‚Kultur‘ scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll: „Popular culture in industrial societies is contradictory to its core. On the one hand it is industrialized – its commodities produced and distributed by a profit-motivated industry that follows only its own economic interest. But on the other hand, it is of the people, and the people’s interests are not those of the industry – as is evidenced by the number of films, records and other products (...) that the people make into expensive failures. To be made into popular culture, a commodity must also bear the interest of the people. Popular culture is not consumption, it is culture – the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system: culture, however industrialized, can never be adequately described in terms of the buying and selling of commodities“ (Fiske, 1989, S. 23).

³¹ Adorno zog den Begriff Kulturindustrie dem der Massenkultur vor, da er einwandte, dass es sich nicht um eine tatsächliche Kultur der Masse handle, die spontan entstände, sondern eben von den kapitalistischen Marktgegebenheiten oktroyiert sei.

Ein weiterer Ansatzpunkt zum definitiven Zugang zu populärer Musik ist nicht die Analyse ihres Entstehungsprozesses, sondern ihrer Wirkung, vornehmlich auf junge Menschen. Es ist nicht verwunderlich, dass es populäre Musik ist, die als Protestmusik Bedeutung für Menschen entwickelt: nachgerade spielt die einfache Reproduzierbarkeit³² der Musik eine wesentliche Rolle. Die spezifische Form der Populärmusik wird zwar durch moderne Produktions- und Distributionsmethoden gekennzeichnet, sie erfüllt jedoch über den reinen Konsum hinausreichende Kriterien: „Due to an increased degree of physical and emotional needs in the individual, aroused in industrial societies, the functions of popular music have received a somewhat social and also psychological character“ (Kollege, 1999, S. 87).

Lilienkamp definiert die Wurzeln der modernen populären Musik in den Großstädten der USA der 1950er Jahre. Er unterscheidet die Periode des Rock 'n' Roll von 1954 bis 1956, der Einflüsse der schwarzen und weißen Bevölkerung vermischt und dessen Hauptvertreter Elvis Presley war. Zwischen 1956 und 1964 folgte dann eine Phase des Folks (zum Beispiel John Dylan) und des Surf Rocks (zum Beispiel Beach Boys). In den Jahren 1964 bis 1969 schloss sich die Phase des Beats an, die vom britischen Stil der Beatles und Rolling Stones geprägt war. Anfang der 1970er Jahre begann sich dann, so Lilienkamp, das Genre endgültig zu diversifizieren (2001, S. 84). Diese Diversifizierung ergab sich einerseits aus dem vermehrten Einsatz elektronischer Instrumente, aber auch durch die Ablehnung zuvor erfolgreicher populärer Musikstile.

Ab 1975 erfolgte dann eine weitere Verästelung und Radikalisierung durch den Punk Rock, seinen Nachfolger New Wave und Anfang der 1980er Jahre schließlich durch Hardcore Punk und Heavy Metal. Der Zerfall in Subgenres nahm in den 1980er und 1990er Jahren noch weiter zu. Sogar innerhalb von Subgenres, wie zum Beispiel dem Techno, erfolgten weitere Differenzierungen und Aufspaltungen. Inzwischen ist das Problem der Klassifizierung zu einem stark diskutierten Feld in der Populärmusikforschung geworden. (vgl. Lilienkamp, 2001, S. 84). Am sinnvollsten und damit für die weitere Arbeit relevant erscheint Shukers Definition populärer Musik, die sowohl musikalische als auch sozioökonomische Kriterien umfasst: „Essentially, all pop music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences, and is also an economic

³² Kontemporäre populäre Musik wird explizit hergestellt, um reproduziert zu werden. Damit unterscheidet sie sich von der klassischen Musik, deren vornehmliche Funktion es war, vor einem Publikum live aufgeführt zu werden.

product which is invested with ideological significance by many of its consumers”
(Shuker, 2001, S. 7).

Mit der populären Musik entstanden auch neue Jugendkulturen, die sich um die Musik und den damit verbundenen Lebens- und Konsumstil entwickelten. Auch hier werden oft Unterschiede zwischen Pop und Rock definiert. Spricht man der Popmusik eher materiell-ökonomische Werte zu, so werden mit der Rockmusik auch ideell-kulturelle Aspekte in Verbindung gebracht: „Rock’s superiority over previous musical forms is simply the result of its existence in a period of expanded and heightened social, political and psychological awareness, a period which made possible and necessary a hip and relevant popular music“ (Levin in Sinclair & Levin (Hrsg.), 1971, S. 131). Hill (1986, S. 8) sieht die größte Differenz zwischen Rock und Pop darin, dass Popmusik ganz offen und bewusst in der Mainstream-Kultur etabliert ist und die kommerziellen Anforderungen akzeptiert: „It accepts and embraces the requirement to be instantly pleasing and to make a pretty picture of itself“. Rockmusik sehe sich dagegen als tiefgründig und weniger konformistisch und spreche damit eine intellektuellere Zielgruppe an.

Die Fans der populären Musik zerfallen wie die Musik selbst in unterschiedliche Subkulturen und Szenen. Trennende bzw. gemeinsame Merkmale sind in den Fanszenen die Vorliebe für einen Musikstil, eine bestimmte Musikgruppe oder einen Kleidungsstil, der meist mit dem Musikstil verbunden ist, aber nicht sein muss. Szenen können fließend ineinander übergehen oder klar abgegrenzt sein. Generell kann man die Beobachtung machen, dass die Szenegrenzen umso verwaschener sind, je populärer die Musikrichtung oder die Band ist. Je kleiner die Gruppe von Fans, umso klarer sind die abgrenzenden Merkmale in Form von Kleidung, Benehmen und generellem Aussehen.

Definitionen sind aufgrund der Heterogenität und des ständigen Wandels der Genres und Subgenres sehr schwer anzustellen. Es sollen jedoch zumindest einige abgrenzende Definitionen versucht werden.

Hard Rock:

Hardrock ist eine Abwandlung der Rockmusik, die in der Machart aggressiver und härter ist als der ursprüngliche Rock. Der Hardrock nutzt die typische Rockbesetzung mit Drums, Gesang, Bass, Rhythmus- und Leadgitarre. Auch im Aufbau der Stücke ver-

bleibt der Hardrock im typischen Liedschema der populären Musik mit Strophe, Refrain und einem Zwischenspiel. Die Länge der jeweiligen Songs weicht vom grundsätzlichen Stil des Rocks nicht ab: die einzelnen Stücke dauern durchschnittlich etwa drei bis vier Minuten. Manche Bands wie Led Zeppelin haben mit diesem Schema gebrochen und wesentlich komplexere Liedstrukturen aufgebaut, werden aber trotzdem dem Hard Rock zugerechnet. Die Texte des Hard Rocks beziehen sich meist auf persönliche Themen wie Liebe und Freundschaft, wobei es auch hier Ausnahmen gibt. Typische Vertreter des Hard Rocks sind zum Beispiel ‚BonJovi‘.

Heavy Metal:

Heavy Metal entwickelte sich in den 1970er Jahren und wurde mit Bands wie Metallica Anfang der 1980er Jahre populär. Straw (in Frith & Goodwin, 1990, S. 97) sieht in der Entwicklung des Heavy Metals eine Rückkehr zu den Grundelementen des Rocks, obwohl einige Elemente des Psychedelic Rock erhalten blieben, beispielsweise die technischen Effekte und der Hang zu epenhafter Länge und ausgedehnten Gitarrensoli. Im Vergleich zu Hard Rock ist der Sound von Heavy Metal brachialer und technisierter. Elemente der Verzerrung wechseln sich mit sehr langen Gitarrensoli ab. Der Heavy Metal ist fast ausschließlich männlich geprägt und auch in den Texten herrschen Maskulinität und die Sichtweise männlicher Sexualität vor.

Auch im Heavy Metal gibt es inzwischen diverse Subgenres wie Thrash Metal, Death Metal und Black Metal. Existent ist auch der so genannte Metalcore, der Einflüsse von Heavy Metal mit Hardcore Punk verbindet. Auch im Heavy Metal gibt es Subgenres, die sich mit politischen und gesellschaftskritischen Themen beschäftigen, wie eben Metalcore und Extreme Metal: „The sense of impending doom, ecological, economic, political, educational, and social, has replaced a sense of progress and of hope for a future world that is better than the current state of affairs“ (Weinstein in Epstein (Hrsg.), 1994, S. 81). Die Fans des Heavy Metals nutzen meist das ‚Headbanging‘ als Ausdrucksform, in Anlehnung daran werden sie auch Metalheads genannt.

Seit den 1990er Jahren werden der Heavy Metal und seine Fans auch wissenschaftlich untersucht. Soziologische Studien verweisen meist auf einen Zusammenhang zwischen einer Präferenz für Heavy Metal und einem relativ niedrigen sozioökonomischen Status und einem zerrütteten Familienleben (vgl. Arnett, 1996, S. 582). Diese Studien beziehen

sich vor allem auf Europa, wo die Popularität von Heavy Metal in Arbeiterklassenmilieus gerade in Skandinavien sehr hoch ist.

Punk Rock:

Punk Rock hebt sich vor allem als Protestform hervor. Die Songtexte sind oft politisch und sozialkritisch geprägt oder auch konfrontierend. Besonders in den Anfängen wurden dem Punk nihilistische und anarchistische Züge zugeschrieben. Dies kann aber nur als Verallgemeinerung gesehen werden, da es auch innerhalb des Punks Subgenres gibt, die unpolitisch sind, zum Beispiel der Fun Punk oder EMO. Diese beiden Stile wenden sich emotionalen oder auch lustigen Themen zu, die ansonsten im Punk nicht sehr verbreitet sind. Auch innerhalb des enger gefassten Genres des Punk Rocks befassen sich nicht alle Songtexte mit sozialkritischen und politisch aktivistischen Themen. Manchmal spielen traditionellere Themen der populären Musik, wie Liebe und Freundschaft, eine gewisse Rolle.

Die Bandbesetzung des klassischen Punks besteht aus Drums, Gesang, Bass, Rhythmus- und Leadgitarre. Punk brachte, besonders in seiner Anfangszeit, einen neuen Ethos in die Musikwelt ein, nämlich den, dass jeder Mensch sich musikalisch äußern durfte und konnte, egal welche musikalischen Vorkenntnisse er oder sie besaß. Liveauftritte sind in der Kultur des Punk Rocks ein wesentlicher Aspekt und werden ‚Shows‘ genannt. Die sprachliche und körperliche Interaktion zwischen Band und Publikum ist größer als in anderen Genres und soll die Aufhebung der Grenzen zwischen Musikproduktion und -konsumation signalisieren. Der Gesang änderte sich zum Rock und Hard Rock dahingehend, dass es sich beim Punk eher um schreiend vorgetragene politische und soziale Statements als um kohärente Texte handelt. Dies hat einerseits mit dem egalitären, aber auch mit dem politischen und sozialkritischen Anspruch des Punks zu tun. Die Ausdrucksform der Fans auf Konzerten ist der Pogo. Generell sind die Songs kürzer als die des klassischen Rocks. Vertreter des klassischen Punk Rocks sind die Sex Pistols und die Ramones.

Hardcore Punk:

Hardcore ist eine Weiterentwicklung des Punks, die Ende der 1970er Jahre in Los Angeles begann. Palmer sieht im Hardcore eine Form des populistischen Punks, der mit

den Ramones seinen Ausgangspunkt gefunden habe (vgl. Palmer, 1997, S. 311). Im Begriff Hardcore wird die Intention dieser Entwicklung deutlich: der kommerzialisierte Punk sollte zu seinen Wurzeln, seinem Kern zurückgeführt werden. Der Rhythmus, der sich auch im Punk schon verschnellert hatte, wurde in der Geschwindigkeit noch einmal angehoben. Alles nicht Essentielle wurde aus der Musik gestrichen, wie zum Beispiel die Gitarrensoli, die bis dahin prägender Bestandteil der Liedstruktur der gesamten Rockmusik gewesen waren.

Durch die steigende Geschwindigkeit erhielt der Hardcore Punk eine noch aggressivere Note als der Punk Rock. Die Lieder verkürzten sich weiter und dauern oft nur mehr circa eine Minute. Neben den musikalischen Neuerungen änderten sich auch die Produktions- und Verkaufsstrukturen: mit dem Hardcore entwickelte sich eine von der kommerziellen Musikindustrie vollkommen abgekoppelte Parallelwelt, in der die Musik mit Hilfe von teilweise selbst gegründeten Independent Labels produziert und vertrieben wurde. Der körperliche Ausdruck des Punks, der Pogo, wird im Hardcore abgelehnt, es entwickelte sich das so genannte Slamdancing. Typische Vertreter des Hardcores sind Black Flag, X oder Bad Religion.

Jonathan Kramer (2002, S. 164f.) hat die Kriterien postmoderner Musik untersucht. Auffallend ist, dass viele der Charakteristika postmoderner Musik auch auf Hardcore zutreffen, zum Beispiel Traditionsbruch, Grenzüberschreitung, Fragmentarisierung, Diskontinuität, neuer Umgang mit Traditionen, Vieldeutigkeit und Missachtung gängiger musikalischer Dogmen. Hardcore ist nicht nur textlich, sondern auch stilistisch in die Postmoderne einzuordnen.

5.8 Einordnung des Hardcores in die populäre Musik: pro und contra

„How much art can you take?“

SS Decontrol

Wie in den beiden Kapiteln über populäre Kultur und Musik gezeigt wurde, ist die Bandbreite von Einordnungskriterien groß. Die Definitionen sind vielfältig, trotzdem bestehen innerhalb wissenschaftlicher Kreise und der Musikkritik große Differenzen, was die Einordnungen bestimmter musikalischer Stile und Genres unter die Klassifizierungskriterien der populären Musik betrifft. In diesem Kapitel wird auf der Basis der vorhergehenden diskutiert, ob und in welcher Weise Hardcore den Kriterien der populären Musik entspricht. In der Bandbreite der Definitionskriterien populärer Musik kommen folgende vier Aspekte am häufigsten vor und werden in Folge diskutiert:

- Kommerzialisierung und Orientierung an Verkaufszahlen,
- Art der Inhalte,
- Technologieabhängigkeit und
- Massenherstellung und -distribution.

Kommerzialisierung und Orientierung an Verkaufszahlen

Populäre Musik wird produziert, um zu gefallen. Diese starke Orientierung von Auswahl, Produktion und Distribution an den erwarteten Verkaufszahlen zeigt die im Vordergrund stehende kommerzielle Komponente der populären Musik. Die Ausrichtung der populären Musik auf die Maximierung von Verkaufszahlen kann zu Abhängigkeiten und Unfreiheiten in der Produktion der Musik durch die Musiker und Musikerinnen führen: „Pop musicians are in a similar bind: they must continue to attract a sizeable enough audience to make the record company a profit so that the record company will permit them to continue to release recordings; at the same time, if the musicians don't wish to see themselves as existing solely to please the public, they may try to create an aura of artistic 'growth', which risks making their music less accessible and hence less popular“ (Brackett, 1995, S. 159).

Für den Hardcore sind hier zwei Aspekte relevant.

Aspekt 1:

Aufgrund des steilen, durch die Sex Pistols initiierten, Aufstiegs des Punks im Jahr 1977 war die Musikindustrie der neuen Musikrichtung gegenüber ursprünglich sehr aufgeschlossen. Zwischen den großen Schallplattenfirmen herrschte ein beispielloser Konkurrenzkampf, die wenigen Punkbands unter Vertrag zu nehmen. Diese Periode war jedoch nur von kurzer Dauer. Bereits 1978, nach der Auflösung der Sex Pistols, war dieser Trend vorbei. Die jungen Hardcore Bands in Los Angeles waren also gezwungen, selbst tätig zu werden und Independent Labels zu gründen, um ihre Musik zu produzieren und zu vertreiben. Allein das damit verbundene Streben nach Massenproduktion und -distribution zeigt jedoch, dass auch die Hardcore Bands an einer möglichst breiten Verteilung ihrer Musik und damit ihrer Botschaften interessiert waren. Hardcore Bands, die über längere Zeiträume Musik produzierten, wechselten zu späteren Zeitpunkten und nachdem sie ihren Bekanntheitsgrad gesteigert hatten, durchaus auch zu kommerziellen Musikunternehmen, um ihre Musik weltweit zu vertreiben. Dadurch wird ersichtlich, dass auch die Musiker und Musikerinnen selbst ein gewisses populär-orientiertes und auch materialistisches Streben besaßen.

Aspekt 2:

In der Tat wurde Hardcore Punk weniger deswegen produziert, um zu gefallen. Die Gründe waren zumindest primär andere, nämlich erstens ein Ausdruck jugendlicher Kreativität und zweitens ein Zeichen für individuelle Identifikation und auch Gruppenidentifikation. Geschmack ist jedoch sehr subjektiv, außerdem ist der Musikmarkt ständigen Wandlungen unterworfen. In den 1990er Jahren fand eine graduelle Assimilation von Elementen des Punks in die Mainstream-Musik statt. Außerdem wurde die ‚Alternative Music‘ erfunden, ein Genre, das soweit angepasst war, um den Sendeformaten von MTV zu genügen.

Art der Inhalte

Die Forschungen von Dave Laing (vgl. Laing, 1985, S. 84ff) in den 1980er Jahren zeigen, dass in Punk und Hardcore politische Aussagen zwar recht häufig sind, jedoch

auch andere Themen zur Sprache kommen, die sich auch auf individuelle Gefühle und Entwicklungen beziehen. Im Gegensatz dazu stehen in der Popmusik Gefühlsthemen wie Liebe, Verlust und Ablehnung zwar im Vordergrund, aber es werden auch politische Themen und Protestthemen aufgegriffen (z. B. in ‚Dear Mr. President‘ der Sängerin Pink aus dem Jahr 2007). Eine eindeutige Abgrenzung bezüglich der Inhalte ist also nicht möglich. Der Überhang an gefühlsorientierten Themen in der Popmusik trägt jedoch tatsächlich zu mehr Unreferenziertheit und Anpassungsfähigkeit dieses Genres bei. Diese Adaptivität und die Wahl von universellen Themen erschließt per se einen größeren Kreis potenzieller Hörerinnen und Hörer.

Außerdem ist in der Popmusik ein tatsächliches Verstehen des Textes nicht unbedingt notwendig, um sich mit den in der Musik transportierten Gefühlen zu identifizieren. Politische und gesellschaftskritische Themen des Hardcores erfordern jedoch ein genaues Zuhören, ein Verstehen der Texte und auch der Hintergründe, vor denen sie geschrieben wurden. Nur so lässt sich die Musik in ihrer Gesamtaussage erfassen.

Technologieabhängigkeit

Alle Sparten der Rock- und Popmusik sind auf elektrische Verstärkung in der Produktion und auf technische Geräte in ihrer Konsumation angewiesen. Hierin unterscheidet sich Hardcore nicht von anderen Sparten der populären Musik. Lediglich die Singer-/Songwriter-Kultur, in der auch akkustische Gitarren zum Einsatz kommen, macht hier eine Ausnahme.

Massenherstellung und -distribution

Autonomie in Produktion und Distribution wird in musikalischen Fachkreisen oft als Zeichen für den intellektuellen Wert von Musik gesehen. Green (in Horner & Swiss (Hrsg.), 1999, S. 7) führt aus, dass zunehmende Autonomiebestrebungen für die Musiker und Musikerinnen meist mit finanziellen Einbußen verknüpft sind. Auch hingen damit negative Auswirkungen auf Ruhm und Berühmtheit zusammen. Ebenso wären die Einflüsse auf Moderichtungen und Lifestyles wesentlich geringer. Autonome Musik

lehnt die Produktions- und Distributionsmethoden der Musikindustrie meist dezidiert ab. Green beschreibt die populäre Musik dagegen als „usually overtly and even proudly dependent upon such social factors for its production and in its mode of consumption“ (ebd.).

Auch Hardcore ist auf die Mittel der Massenherstellung und -distribution angewiesen, auch wenn diese Prozesse, zumindest in den Anfangszeiten des Hardcores und in wesentlich kleinerem Maßstab, durch Independent Labels gesteuert wurden. Die Produktions- und Distributionsverfahren der Independent Labels unterscheiden sich zwar von denen der großen internationalen Musikunternehmen, unterliegen jedoch ähnlichen Grundstrukturen. Musiker und Musikerinnen, die ihre Stücke über Independent Labels produzieren, erhalten sich damit eine wesentlich höhere Autonomie über die Musik und ihre Inhalte, als dies für sie bei internationalen Musikunternehmen möglich wäre.

Hardcore weist, entsprechend der oben genannten Kriterien, tatsächlich einige Unterschiede zu den gängigen Definitionskriterien von populärer Musik auf. Diese Unterschiede liegen vor allem in folgenden Punkten:

- Die Texte im Hardcore sind ein wesentlicher Aspekt zum Gesamtverständnis der Musik, wohingegen sie in der Popmusik oftmals eine geringere Rolle spielen;
- Hardcore ist in höherem Maße politisch und sozialkritisch orientiert als Popmusik;
- Die Autonomie über Produktion und Distribution der Musik ist im Hardcore größer als in der Popmusik.

Trotz dieser einschränkenden Kriterien soll der Hardcore für diese Arbeit der populären Musik zugeordnet werden.

5.9 Geschichte der Protestmusik und Einordnung des Punks

„If we can walk together, why can't we rock together.“ 7 Seconds

In diesem Kapitel wird die Entstehung des Punks als Protestmusik aus den bis dahin existenten Formen der populären Musik hergeleitet. In der Counter-Culture der 1960er Jahre spielte Protestmusik nicht nur eine große Rolle, sondern war inhärent mit der Lebenskultur der jungen Menschen verknüpft. Anfang der 1970er Jahre begann sich die Counter-Culture und damit auch ihre musikalische Komponente aufzulösen. Die gesellschaftlichen Probleme, die in den 1960er Jahren zum Kampf gegen das Establishment geführt hatten, waren jedoch nach wie vor vorhanden. Eine neue Generation Jugendlicher in den 1970er Jahren kam zum Schluss, dass nicht nur die Counter-Culture-Bewegung mit ihren Werten und Zielen versagt hatte, sondern mit ihr auch die Musik. Die Fröhlichkeit der 1960er Jahre musste der Hoffnungslosigkeit und Stagnation der 1970er Jahre weichen.

In der populären Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielte die Komponente des Protests gegen politische, soziale und wirtschaftliche Gegebenheiten immer eine gewisse Rolle. Diese Rolle war je nach dem gerade vorherrschenden gesellschaftlichen Status quo unterschiedlich stark ausgeprägt. Grob umrissen kann dies so formuliert werden: je konservativer die politische Struktur und je schlechter die wirtschaftliche Lage, umso mehr populäre Musik mit einem gesellschaftskritischen Tenor wird geschrieben und veröffentlicht. Diese Situation ist historisch nicht neu und kann durch die Musikgeschichte – auch vor der Zeit der Populärmusik – verfolgt werden. Ein Beispiel für die Verknüpfung von Konservatismus und Protestmusik aus der neueren Zeit sind die jeweiligen Wahlkämpfe von Ronald Reagan in den 1980er Jahren und George Bush jun. im neuen Jahrtausend. Diese waren jeweils von einer Welle von Protestsongs begleitet (Rock against Reagan, Rock against Bush).

Populärmusik ist jedoch nie durch nur eine Richtung determiniert, sie ist vielschichtig und umfasst Positives wie Negatives, Fortschrittliches wie Rückgewandtes, Revolutionäres wie Konservatives: „Rock'n'Roll is a combination of good ideas dried up by ter-

rible junk, hideous failings in taste and judgment, gullibility and manipulation, moments of unbelievable clarity and invention, pleasure, fun, vulgarity, excess, novelty and utter enervation“ (Marcus, 1990, S. 98). Salzinger (1972, S. 106) sieht dagegen Musik selbst als Revolution an, Rockmusik sei dabei die revolutionärste Kraft. Aus diesen beiden unterschiedlichen Meinungen ist erkennbar, dass es keine absolute Deutungshoheit über die populäre Musik geben kann, gleichwohl ihrer schon erwähnten Einschränkungen aufgrund der Erfordernisse der kommerziellen Organisation. Die populäre Musik ist und war schon immer ein sich ständig wandelndes Konglomerat von unterschiedlichsten Einflüssen.

In seinen Anfängen ist jeder neue Musikstil revolutionär – und zwar in mehrfacher Hinsicht. Es sind die Menschen, die Neues schaffen, Grenzen erweitern und Experimente wagen, von denen unsicher ist, ob sie zu (kommerziellem) Erfolg führen. Der Stil selbst sprengt das Gewohnte und definiert es neu, und schließlich sind es die Texte, mit denen sich die Musiker und Musikerinnen auf neues Terrain wagen. So hat jeder neue Musikstil einen Funken Revolution in sich. Es wäre also wesentlich zu kurz gegriffen, Protestmusik nur anhand der Textinhalte zu definieren und einzuordnen. Dieses, jedem Musikstil inhärente revolutionäre Moment kann jedoch – gerade in den Zeiten der modernen, globalisierten Musikindustrie – nur kurze Zeit dauern. In immer schneller werdenden Zyklen werden neue Musikstile in die kommerziell verwertbare Popmusik integriert und verlieren so ihren Protestcharakter³³.

Der Rock 'n' Roll der 1950er Jahre entfaltete deshalb eine so große Wirkungskraft, weil er auch musikalisch etwas Neues, etwas noch nie da Gewesenes symbolisierte: „A good part of the impact of Rock'n'Roll had to do with its anachronistic essence, the way it seemed to come out of nowhere – the big surprise that trivialized the events that governed daily life. Rock'n'Roll gave the kids who had seen no alternative but to submit to those events a little room to move. Any musicologist, neatly tracing the development of the music, can tell us that Rock'n'Roll did not come out of nowhere. But it sounded as if it did. It was one of those great twists of history that no one anticipated“

³³ Jüngere soziologische Studien haben dieses Phänomen als eine der Hauptproblematiken in der Herausbildung eigenständiger Jugendkulturen in unserer Zeit erkannt. Es ist für Jugendliche fast unmöglich, die in der pubertären Phase wichtige Stilfindung in der eigenen Gruppe zu vollziehen. Jugendstile, die nur irgendwie kommerziell verwertbar scheinen, werden noch in ihrer Entstehungsphase von Trendscouts entdeckt und von der Musik- und Modeindustrie absorbiert und verwertet.

(Marcus, 1990, S. 16). Dieses plötzliche Aufleben der Rock 'n' Roll-Kultur im Jahr 1955 wird oft der Rebellion der Teenager-Generation der Nachkriegszeit und dem daraus resultierenden Ablösungsprozess von traditionellen Werten und der Eltern-generation zugeschrieben. In den 1950er Jahren wurde damit ein bisher unbekanntes Phänomen konstituiert: das des Teenageralters mit seinen ganz spezifischen Verhaltensweisen. In der Counter-Culture der 1960er Jahre weitete sich dieser Ablösungsprozess dann zu einem regelrechten ‚Generation Gap‘ aus. Eine Spaltung zwischen den Generationen war ebenfalls ein neues Phänomen: bis dahin war man von einem kontinuierlichen, bruchlosen Übergang in die Erwachsenengeneration ausgegangen.

Trotzdem ist es schwierig, eine Definition für Protestmusik zu finden. Musik und den damit verbundenen Protest jeweils nur als die Abbildung der jeweiligen Jugendkultur und deren gerade vorherrschenden Ideologien zu sehen, greift zu kurz (vgl. Peddie, 2006, S. XVII). Populäre Musik ist mehr als das musikalische Sprachrohr einer desillusionierten Jugend gegenüber der Gesellschaft. Im weitesten Sinne ist Protestmusik als Opposition gegen bestimmte und bestimmende politische Strömungen und die daraus entstehende, als ungerecht empfundene Situation zu sehen. Oft werden auch einzelne Menschen in Machtpositionen, sowohl wirtschaftlicher als auch politischer Art, angegriffen. Dennoch sind die Grenzen verwaschen und fließend, eine einfache ‚wir gegen die‘-Definition muss scheitern. Manchmal wird Insiderwissen benötigt, damit überhaupt erkennbar wird, ob es sich bei einem bestimmten Song um einen Protestsong handelt.

Gerade Rockmusik wird als *die* Protestmusik schlechthin gesehen. Diese Sichtweise hat sich zu einem Truismus entwickelt, der genauerer Überprüfung nicht standhält. Nach einer Analyse Weinsteins (in Peddie (Hrsg.), 2006, S. 6ff) befassen sich nur sehr wenige Texte in der Rockmusik mit gesellschaftskritischen Aussagen. Mit der Zeit büßte der Grundstil der Rockmusik seine revolutionäre musikalische Note ein – gerade bei den jüngeren Generationen. War Rockmusik in den 1960er Jahren noch revolutionär, so gehörte sie in den 1970er Jahren schon zum Establishment und war in der kommerziellen Musikindustrie aufgegangen.

5.9.1 Rockmusik als Protestmusik der Counter-Culture

„There's a whole generation with a new explanation.” Scott McKenzie

In den 1960er Jahren bildete sich ein einzigartiges Austauschverhältnis zwischen populärer Musik, Jugendbewegung und politischem Aktivismus. Es entwickelte sich eine Gegenkultur zur dominanten Kultur, eine Counter-Culture. In der Counter-Culture erprobten junge Menschen Konzepte gegen die Lebenswelt ihrer Elterngeneration. Clarke et al. (in Hall & Jefferson (Hrsg.), 1976, S. 62) sehen die Counter-Culture als Reaktion der Ablehnung auf die dominante „parent culture“: „Their disaffiliation was principally ideological and cultural. They directed their attack mainly against those institutions which reproduce the dominant ideological relations – the family, education, the media, marriage, the sexual division of labour“. Reich (1971, S. 187) fügt dazu noch die Ablehnung der Technikgläubigkeit der Elterngeneration hinzu, deren Einstellung von Modernisierungs- und Rationalisierungsgedanken geprägt war. Die Planung des Fortschritts, des Motors der aufklärerischen Moderne, wurde als Ideal plötzlich abgelehnt. Emotionen und Kreativität hatten, so die Meinung der Jugendlichen, in der technokratischen Welt ihrer Eltern keinen Platz. Eine weitere Reaktion auf die Technikgläubigkeit und auch auf die Dominanz der christlichen Religion (die gerade in ihrer puritanischen Form in den Vereinigten Staaten im Einklang mit dem technokratischen aufklärerischen Fortschrittsdenken stand) war die Hinwendung zu fernöstlichem Mystizismus³⁴.

Dieser Paradigmenwechsel brachte einen besonders tiefen Einschnitt zwischen den Lebenswelten der Erwachsenen und der Jugendlichen mit sich, der „Generation Gap“³⁵ wurde so manifestiert. Zum ersten Mal war eine gesamte Generation junger Menschen von dem Selbstverständnis geprägt, tatsächlich in die Entwicklung der Gesellschaft

³⁴ Fernöstliche religiöse und kulturelle Praktiken fanden nicht nur großen Anklang, auch die Reisetätigkeit in die entsprechenden Länder nahm zu.

³⁵ Shuker (2001, S. 196) identifiziert in den 1960er Jahren zum ersten Mal eine gesellschaftliche Wahrnehmung der Jugend als eigenständigen sozialen und gesellschaftlich relevanten Block. Bedeutend ist hier vor allem, dass das entscheidende Kriterium der Zugehörigkeit das Alter und nicht mehr sozialer Status oder Hautfarbe war.

eingreifen zu können. Soziologische Studien sehen in der Counter-Culture in besonderem Maß eine Bewegung der weißen Mittelklassejugend. Die Ausweitung der Civil-Rights-Bewegung der 1960er Jahre auf die schwarze Bevölkerung in den Vereinigten Staaten deutet jedoch darauf hin, dass eine soziologische Einschränkung auf die weiße Mittelklassejugend hier wesentlich zu kurz greift (vgl. Bennett, 2001, S. 25).

Musik spielte in diesem Prozess der Politisierung und Aktivierung größerer Gesellschaftsschichten eine herausragende Rolle, da sie Einigkeit nach innen symbolisierte und eine Differenzierung nach außen vollzog. Rockmusik und die Counter-Culture der 1960er Jahre werden oft als untrennbar verbunden angesehen, obwohl die Definition auch hier schwierig erscheint: „The sixties (...) are now an ideological battleground upon which there is no agreement at all. Seen as everything from the foundation of modern liberty to the primary course of present chaos, this carefree age – in which nothing was hidden and all caution and modesty were cast to the wind has become the most obscure period of our century, mythologised into a mirage of contradictions: a disappearing decade” (MacDonald, 1995, S. 1). Trotzdem die 1960er ein, wie MacDonald beschreibt, sich auflösendes Jahrzehnt sind, haben sie doch die Protestmusik gravierend beeinflusst. Die Musik der 1960er Jahre spiegelt wie keine andere die Ideologie, die Weltanschauung und die Atmosphäre ihrer Zeit wider.

In den 1960er Jahren entstanden zwei Subgenres: Progressive Rock und Psychedelic Rock. Gerade der Progressive Rock trägt in seinem Namen schon die Essenz der Gegenbewegung und des sozialen Fortschritts. Dies ist kein Zufall, bestehen doch ganz klare Zusammenhänge zwischen den Inhalten des Progressive Rock³⁶ und der New Left-Bewegung in den 1960er Jahren, die sich aus dem Gedankengerüst des Progressivismus weiter entwickelt hatte. Whiteley (1992, S. 83) sieht eine Dissonanz zwischen dem politischen Aktivismus der New Left-Bewegung und der ‚Fuck the System‘-Attitüde der Hippies, die jedoch durch die gemeinsame Ablehnung tradierter Institutionen und Denkweisen wieder aufgehoben würde.

³⁶ Progressivismus wird der Rockmusik nicht von Anfang an zugeschrieben. Whiteley (1992, S. 6f) beschreibt explizit, dass kontemporäre Kritiken immer auch mit dem Wort „become“ gearbeitet haben: Rock *became* progressive.

In den 1960er Jahren hatte sich die populäre Musik als formende, soziale Kraft etabliert und wurde auch als solche wahrgenommen: „Orientated towards a collective experience, rock appeared to provide the means, whereby young people could explore the politics of consciousness, love, loneliness, depersonalisation, the search for the truth of the person and the attempt to set up an alternative life style” (Roszak, 1971, S. 156, zit. n. Whiteley, 1992, S. 1). Neuartig war in den 1960er Jahren auch, dass die ‚Counter-Culture‘, wie der Namen schon sagt, von einer vielschichtigen politischen Protestbewegung zu einer kulturellen Bewegung mit nachhaltigen Auswirkungen auch auf die dominante Kultur wurde. Was also als politische Bewegung innerhalb der Civil Rights-Agenden der 1960er Jahre begann, wurde schon nach kurzer Zeit zu einem kulturellen Phänomen.

Viele Mitglieder der Counter-Culture sahen in der Musik auch ein Medium zur Bewusstseinsweiterung. Obwohl Bennett (2001, S. 31) die Beziehung zwischen Drogen und Musik in den 1960er Jahren als überzeichnet ansieht, spielte LSD doch eine große Rolle bei Musikkonsum und auch -produktion. Auch die ästhetischen Formen, die in Kunst und Albumhüllen Anwendung fanden, lassen den Schluss zu, dass sie teilweise Ausdruck und auch Konsequenz bewusstseinsweiternder Substanzen waren. Musikalisch fand diese Kombination ihren Ausdruck im Psychedelic Rock, in dem vermehrt elektronische Effekte, Hall und Feedback verwendet wurden, um etherische Effekte zu erzeugen.

Rockmusik als Protestform geht auch deshalb über andere Arten der populären Musik hinaus, da sie sehr persönlich orientiert ist. Musikerinnen und Musiker verfolgen ganz individuelle Ziele, mit denen sie eng verbunden sind: „With the recognition of musicians as significant both to and within the counter-culture, who could not only voice its concerns but also provoke reaction through their own musical and personal confrontation with the mainstream culture, there was both a support system and space to innovate“ (Whiteley, 1992, S.2). Dieser generelle Trend in der Einstellungsänderung gegenüber den Produktionskriterien von Musik zeichnete sich auch im Stil ab. Experimente mit neuen Musikformen oder Abänderungen alter Stile waren nun akzeptiert: „Musicians did not have to abandon a particular rock style, but instead could add to it, select elements that continued to express their own styles“ (Whiteley, 1992, S.2). Aus einem System von persönlichen Weiterentwicklungen, Stilbrüchen und Änderungen

entstand in dieser Phase erst die Grundlage, aus der sich die Rockmusik in ihrer gesamten Heterogenität, so wie sie sich heute darstellt, entwickeln konnte.

In der Experimentierfreudigkeit Mitte der 1960er Jahre spiegelt sich das gesamte Bild der Counter-Culture wider, deren musikalisches Sprachrohr die Rockmusik war: Musik wurde als Symbol für Selbstbefreiung und Selbstfindung wahrgenommen, sowohl bei den Rezipierenden als auch bei den Musizierenden selbst. Die Musik war als Gegenbewegung zum Establishment aber nur für kurze Zeit authentisch und klar Stellung beziehend: genau wie die Counter-Culture, waren auch in ihrer Musik schon nach kurzer Zeit Auflösungstendenzen erkennbar. Der Drogenkonsum bei Musikern und Musikerinnen und bei den Konsumenten und Konsumentinnen nahm rapide zu³⁷. Die Hauptdrogen der Counter-Culture, LSD und Haschisch, erzeugten keine aggressive Wirkung, sondern verstärkten die allgemeine Bereitschaft zu ‚Peace, Love and Happiness‘ noch mehr. Die Musikindustrie hatte die finanziellen Möglichkeiten entdeckt, die die Counter-Culture bot. Nicht nur der Verkauf von Musik wurde zunehmend kommerzialisiert, sondern auch die anderen Aspekte der Hippiekultur: Mode, Schmuck und Bücher.

Im Gegensatz zu den ursprünglichen, gegen das Establishment gerichteten Zielen der Counter-Culture setzte ab circa 1967 auch eine Phase des Hedonismus ein: „This is not a movement of protest but one of celebration...those involved in the ‚new thing‘ are having a good time now (...). Even to call it a new ‚movement‘ is to create a false impression. This new thing is just people coming together and grooving“ (McGrath, International Times am 13.10.1967). Nach innen gerichtete Selbsterfüllung und Sexualität nahmen also immer wichtigere Züge in der Counter-Culture an. Dies war schon immer wichtig gewesen, aber eben zur Schockwirkung und zur Erfüllung eines gegen das Establishment gerichteten Ziels: „While the banner ‚Make Love not War‘, with its emphasis on gentle eroticism and the cultivation of feminine softness as a political stand against the traditional he-manliness of political life may be viewed as one of the most remarkable aspects of counter-culture, the fight against middleclass prudery led increasingly towards an explicit identification of sexual freedom with total freedom“ (Whiteley, 1992, S. 84). Nun wurde der Hedonismus aber immer mehr zum Selbst-

³⁷ In der Musik wirkte sich dies in immer mehr psychedelischen Elementen aus, die sich aus der LSD-Wirkung ergaben bzw. diese verstärken sollten. Aus solchen Elementen entwickelte sich die Musikrichtung des Psychedelic Rock mit Vertretern wie Pink Floyd, die auch in Bühnengestaltung und Lichteffekten neue Wege gingen.

zweck, die Wahrnehmung von Verantwortung für die positive Veränderung der Gesellschaft geriet ins Hintertreffen.

War das Jahr 1967 das Jahr der Liebe, der ‚Summer of Love‘, so wurden die Auflösungstendenzen daraufhin stärker, geprägt von Musikern wie Jimi Hendrix, den Rolling Stones oder der Proto Punk Band MC5, die sowohl musikalisch als auch in ihre Bühnenshows aggressivere Elemente einfließen ließen. Die Identitätssuche, die die Counter-Culture überhaupt erst ausgelöst hatte, begann von neuem: bisher, in der Hippie-Ära ausgeklammerte Elemente wie die Akzeptanz von Differenzen und das Leben mit dem Chaos spielten nun in Teilbereichen der Musik eine verstärkte Rolle. Auch die Zunahme von grotesken Bühnenshows, wie denen von Alice Cooper mit schockierenden Bühnenelementen wie elektrischen Stühlen und Galgen, zeigen das allmähliche Entstehen neuer Protestformen.

Mit dem Tod von Jimi Hendrix und Janis Joplin 1970 und Jim Morrison 1971, jeweils aufgrund von Drogenkonsum, verlor die Counter-Culture wichtige Protagonistinnen und Protagonisten. Die verbleibenden Reste der ehemaligen Counter-Culture gingen dann in den 1970er Jahren im Mainstream auf und wurden von der Musikindustrie absorbiert. Anfang der 1970er Jahre hatte die Rockmusik fast alle Elemente der ehemaligen Protestmusik verloren: patriotischer und zumeist inhaltsloser Arena Rock bestimmte die Musikszene. Im allgemeinen Klima der 1970er Jahre wich der positive Optimismus einem Gefühl der Stagnation und der Hoffnungslosigkeit: „Visionary experience and self-discovery had failed to confront the dominant culture, and progressive rock, as part of the counter-culture’s revolutionary strategy had, to some extent, stagnated. ‚Fraternal individualism‘ had metamorphosed into elitist exhibitionism. (...) It was inevitable that music should move in a new direction, one more in tune with the economic and social conditions of the seventies – poverty and the dole queue, (...) street violence and boredom“ (Whiteley, 1992, S. 104). Die Zeit für die Entwicklung des Punks war da.

5.9.2 Folk als Protestmusik

„I'm speaking for all of us. I'm the spokesman for a generation.“ Bob Dylan

Gerade in der Geschichte der amerikanischen Protestmusik spielt der Folk eine beständige und sehr einflussreiche Rolle. Erst der Folk bildete überhaupt die Grundlage für die Revolution der Rockmusik als Ausdruck des Protestes in den 1960er Jahren. Die Auswirkungen des Folks waren deshalb so groß, weil damit eine Lücke gefüllt wurde: „While jazz had become increasingly complex and abstract, rock'n'roll had become more nonsensical and meaningless“ (Ende der 1950er Jahre, Anm. der Autorin) (Rodnitzky in Peddie (Hrsg.), 2006, S. 19). Anfang der 1970er Jahre wiederholte sich derselbe Effekt mit der revolutionären Rockmusik der 1960er Jahre: „Especially when the old ideas – the joy of the Beatles, the simple toughness of the Stones – have run their course and the music has begun to repeat its messages without repeating their impact“ (Marcus, 1990, S. 79). In der kommerziellen Rockmusik ging es nicht mehr darum, die Regeln zu brechen und die Grenzen des Akzeptablen und Akzeptierten zu verschieben, sondern die Regeln möglichst gut zu beherrschen und zu nutzen.

Der bedeutende Einfluss des Folks gilt auch für die Punkmusik. Einige Punkmusiker und -musikerinnen haben ihre Wurzeln im Folk und umgekehrt³⁸. Bedeutende Beispiele sind hier Michelle Shocked, eine amerikanische Folkmusikerin mit Wurzeln im Hardcore Punk von San Francisco und Billy Bragg, ein britischer Musiker mit Wurzeln im britischen Punk, besonders bei der Musik von ‚The Clash‘. Ein wichtiger Grund dafür war und ist die Authentizität des Folks. Ehrlichkeit und Authentizität sind Grundlage eines jeden Protestsongs. Im Arena Rock der frühen 1970er Jahre war diese Ehrlichkeit zu Gunsten anderer, publikumswirksamerer Aspekte auf der Strecke geblieben. Willhardt und Stein (1999, S. 155ff) diagnostizieren jedoch ein gesellschaftliches Bedürfnis nach Authentizität in der Musik.

³⁸ Der Sänger der Punk Band Bad Religion, Greg Graffin, nahm im Jahr 2006 einen Tonträger auf, der komplett aus einer Neuinterpretation von Folksongs sowie einigen eigenen Folkkompositionen besteht. Graffin sieht den Tonträger als „Ehrung des Vermächtnisses der amerikanischen Musik“ (www.epitaph.com, Zugriff am 04.06.2008).

5.9.3 Punk als Protestmusik

„Time to break from this verbal poison by creating a new sound reverberation that infiltrates the cracks of the nation.“ Bollocks

Nachdem die Counter-Culture der 1960er Jahre einerseits durch den Tod einflussreicher Musiker und Musikerinnen zerbrochen und andererseits im Mainstream aufgegangen war, folgte eine Periode, in der Rockmusik kurzzeitig ihren Protestcharakter verlor. Die Inhalte des Arena Rock und Glam Rock waren nicht mit denen früherer Protestaussagen zu vergleichen. So wie der Progressive Rock der 1960er Jahre seine Authentizität verloren hatte, so war der Arena und Glam Rock der frühen 1970er Jahre frei von jeglicher Substanz: Rock wurde in dieser Zeit zum Konsumartikel. Punk war somit ein musikalisches Ausdrucksmittel, das sich sowohl gegen die Inhalte des Protestes der 1960er Jahre richtete als auch gegen die Inhaltslosigkeit der Rockmusik der beginnenden 1970er Jahre.

Rezession und Stagnation hatte die Welt in den 1970er Jahren fest im Griff: dies führte zu einer Realitätsnähe, in deren Licht Ziele wie Liebe, Frieden und Selbstfindung allzu naiv wirkten. Außerdem waren die Protagonisten und Protagonistinnen der Hippiezeit älter geworden und nicht zu einem geringen Teil in dem Establishment aufgegangen, das sie vorher bekämpft hatten. Zu der Tatsache, dass die Ziele der 1960er Jahre sowie so unerreichbar schienen, kam also hinzu, dass ein nicht geringer Anteil der Hippieprotagonisten und -protagonistinnen die eigentlichen Ziele der Counter-Culture in den Augen der Jugendlichen aus den späten 1970er Jahren verraten hatten. Dieser ‚Verrat‘ wurde als Unehrllichkeit rezipiert und durch die fast störrisch anmutende Einstellung der Punks ersetzt. Der selbstsüchtig anmutende hedonistische Elitismus der späten Hippiezeit wich schließlich der fast bodenständig und handwerklich orientierten Einstellung des Hardcores. Authentizität als wichtiges Ingredienz der Protestmusik war wieder hergestellt. Zu dieser Authentizität haben die Sex Pistols mit ihrer absoluten Ablehnung jeglicher Selbstzensur maßgeblich beigetragen. In einer relativ kurzen Zeitspanne zwischen 1976 und 1977 änderte Punk damit auch den öffentlichen Diskurs. Dieser kurze

Rausch der unendlichen Möglichkeiten, die der Punk sowohl musikalisch als auch gesellschaftlich in seiner Anfangsphase zu bieten schien, währte nur kurz.

Ein Großteil der Protestmusik wird in Subgenres der Rockmusik veröffentlicht. Dieses Phänomen der ‚Abwanderung‘ von Protestaussagen scheint durchaus erklärbar. Punk war eine Herausforderung der Musikindustrie, so wie es The Clash 1976 mit ihrer Konzertankündigung ‚A night of treason‘ aufzeigten: eine Verneinung des Starkults, eine Ablehnung des Arena Rocks, kurz, eine Auflehnung gegen alles Vorgezeichnete: „as treason against superstar music you were supposed to love but which you could view only from a distance; against the future society had planned for you; against your own impulse to say yes, to buy whatever others had put on the market, never wondering why what you really wanted was not on sale at all“ (Marcus, 1993, S. 2).

Deshalb entwickelten sich, aufbauend auf der Grundstruktur der Rockmusik, neue Subkategorien, die zumeist musikalisch aggressiver waren. Dies wurde als passendere Nische und Ausdrucksform für Protest empfunden als die konventionelle Rockmusik. Trotzdem sieht Weinstein (in Peddie (Hrsg.), 2006, S. 5f) in der Rockmusik der 1960er Jahre eine revolutionäre Neuerung. Für sie sind die Hörer und Hörerinnen der Rockmusik der 1960er Jahre die erste Generation überhaupt, die der Musik ihrer Jugend ein Leben lang verhaftet blieben. Diese Einschätzung Weinsteins ist wesentlich für eine daraus resultierende Erkenntnis: nur durch die lebenslange ‚Treue‘ zu einem bestimmten Musikstil und gewissen, sich daraus ergebenden Konventionen kann sich aus einem Musikstil überhaupt erst ein Lebensstil entwickeln.

Es sind fast utopische Wünsche, die mit dem Genre der Popmusik erfüllt werden: schöne Menschen verbreiten in naiv-kindlicher Weise gute Laune und ein optimistisches Weltbild. Finden Aspekte der (harscheren) Realität in die Popmusik Einzug, dann findet sich zumeist ein positiver Aspekt oder ein positives Ende. Die Grundidee dabei ist, dass es immer einen Ausweg gibt, sei die Situation auch noch so schwierig. Es ist aber gerade die reale Welt mit ihren Unzulänglichkeiten, die in der Protestmusik vorgeführt wird, sei es in einer ungeschönten Darstellung der Vergangenheit, der Unzulänglichkeiten der Gegenwart oder der Gefahren der Zukunft. Die kommerzielle Popmusik hat zumeist kein Interesse an einem Aufarbeiten realer Probleme. Die Gründe dafür können, wie oben dargestellt, ideeller oder verkaufstechnischer Art sein.

Aber auch das Subgenre des Punks ist nicht ausschließlich politisch besetzt. In einer Untersuchung der Texte der bekanntesten Punkbands der Jahre 1976/77, hat Dave Laing herausgefunden, dass sich lediglich 25 Prozent der Texte mit politischen Aussagen befassen (vgl. Laing, 1985, S. 84ff). Der Anteil politisch und gesellschaftskritisch besetzter Texte ist damit im Punk zwar immer noch höher als in anderen Sparten der Populärmusik, es gibt jedoch auch im Punk keine Ausschließlichkeit des politischen Kontexts. Laing hat 2003 die Geschichte musikalischer Zensur untersucht und fand heraus, dass 75 Prozent aller Zensurfälle weltweit aufgrund von politischer und gesellschaftlicher Kritik erfolgten (Bastian & Laing in Cloonan & Garofalo (Hrsg.), 2003, S. 58). Vergleicht man also die relativ geringe Anzahl von Protestsongs mit der hohen Anzahl von Zensurfällen, dann wird klar, dass Protest in der Rockmusik auch heute noch eine gewisse gesellschaftliche Brisanz und Relevanz hat. Fügt man dazu noch diejenige Anzahl an Songtexten hinzu, die in den Vereinigten Staaten zwar nicht zensuriert, jedoch durch das Wort ‚explicit‘³⁹ gekennzeichnet werden, so ist der Anteil an zensurierter oder zumindest ‚gebrandmarkter‘ Musik sehr hoch.

Der Effekt, den Protestmusik ausübt, ist oft als sehr niedrig einzuschätzen. Es kann sein, dass der Protest so versteckt ist, dass er vom Publikum gar nicht als solcher erkannt wird. Aber auch wenn der Protestcharakter wahrgenommen wird, erfolgt bei den Hörerinnen und Hörern nicht automatisch eine entsprechende Handlung: „Detractors of rock, who tend to be cultural determinists, have constantly assumed that protest songs are powerful recruiting tools. Rock songs have been condemned as causing people to become sexually promiscuous, commit suicide, become Satanists, abuse drugs, become political radicals and the like” (Weinstein, 2000, S. 45). Für derartige positive oder negative Einflüsse der Musik gibt es keine empirischen Beweise. Trotzdem spielt die Protestmusik eine gewisse katalysatorische Rolle: „When there is a popular movement for social and political change, protest songs play their major role of reaffirming resolve and firing up the troops, and can draw outsiders into the movement” (Weinstein in Peddie (Hrsg.), 2006, S. 15). Besonders in jüngerer Zeit haben sich Pop- und Rockstars aus unterschiedlichen Gründen verstärkt politisch engagiert. Trotzdem stellen sie nach wie

³⁹ ‚explicit‘ wird in einem sehr breiten Kontext verwendet, es bezieht sich nicht nur auf die Zensur politischer Aussagen, sondern auch auf die Zensur sexuell anstößiger Ausdrucksweisen oder anderer Formen des Ausdrucks, die in irgendeiner Form als anstößig empfunden werden könnten.

vor eine Minderheit dar⁴⁰. Der Grund dafür ist, dass auch in der heutigen Zeit musikalischer Protest eine negative Karrierewirkung entfalten kann – ein Risiko, das viele Musiker und Musikerinnen nicht bereit sind, einzugehen.

5.9.4 Alternative Music

„I walk beside you.“ U2

Seit Mitte der 1990er Jahre wird die so genannte ‚Alternative Music‘ einem immer größer werdenden Publikumskreis zugänglich. Frank (in Harrington & Bielby, 2001, S. 94) kritisiert diese Entwicklung: „Before this revelation, punk rock and its descendants had long been considered commercially unviable in responsible business circles because of their incorrigible angriness, their implacable hostility to the cultural climate that the major record labels had labored so long to build, as well as because of their difficult sound“. Punk sprengte die fast ritualisierte Standardisierung der populären Musik und passte sich nicht an. Er marginalisierte sich einerseits selbst, wurde aber andererseits auch durch die bewusste Ignorierung durch die großen Plattenfirmen⁴¹ und die Musiksender an den Rand des öffentlichen Musik- und Kulturbewusstseins gedrängt.

Während der gesamten 1980er Jahre führte Punk in seinen Variationen dieses Randdasein. Nicht nur die Musikindustrie, sondern auch die Filmindustrie und die Presse trugen zur Marginalisierung bei: „The national news magazines pronounced the uprising to be degeneracy of the worst variety, then proceeded to ignore it all through

⁴⁰ Street (in Peddie (Hrsg.), 2006, S. 50) nimmt hier die interessante Unterscheidung zwischen Musikerinnen und Musikern vor, die durch unpolitische Musik bekannt geworden sind, sich aber punktuell politisch engagieren, und solchen, die ihre Musik als Vehikel des politischen Protests sehen. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf diejenige Gruppe, in der die Musik selbst eine zentrale Rolle als Protestform spielt, wie es beim Punk der Fall ist.

⁴¹ Lediglich in den Jahren 1976 und 1977 versuchten Musikunternehmen in Großbritannien, junge Punkbands in großem Stil unter Vertrag zu nehmen. Außerhalb Großbritanniens und besonders ab dem Jahr 1978 war es für Punkbands fast unmöglich, einen Plattenvertrag zu erhalten.

the following decade (die 1980er Jahre, Anm. der Autorin). Its listeners were invisible people, unmentionable on TV, film, and radio except as quasi-criminals. And in the official channels of music-industry discourse – radio, MTV, music magazines – this music and the tiny independent labels that supported it simply didn't exist" (Frank in Harrington & Bielby, 2001, S. 94). Seit den 1990er Jahren änderte sich diese Einstellung der Musikindustrie, aus dem Punk wurde der zugänglichere und massentauglichere Alternative-Stil entwickelt. Das Rolling Stone Magazin, das in den 1970er Jahren noch mit dem Titel ‚Rock is sick‘ getitelt hatte, stellt nun Bands der damaligen Zeit, wie Mission of Burma, als Stilikonen dar. MTV hat seit Mitte der 1990er Jahre eigene Senderformate für den Alternative Rock entwickelt.

Nicht nur in der Musik, sondern auch in anderen Bereichen haben Stilformen des Alternative Rocks Einzug gefunden. Lifestyle- und Modemagazine nutzen den seit Nirvana salonfähig gewordenen Grunge-Stil um ihren Formaten neue Akzente zu verleihen. Modeschaffende greifen vermehrt auf Elemente des Punks zurück. Diese Annexion des Punkstils in den Mainstream nimmt Frank (in Harrington & Bielby 2001, S. 102) zum Anlass, den Ansatz der Cultural Studies anzugreifen, in dem die Schaffung von Bedeutung in einem Kreislauf und nicht nur in einem einspurigen Sender-Empfänger-Modell gesehen wird: „Under no condition is popular culture something that we make ourselves, in the garage with electric guitars and second-hand amplifiers, on the office photocopier when nobody's looking. It is, strictly and exclusively, the stuff produced for us in a thousand corporate board rooms and demographic studies. Popular culture doesn't enlighten, doesn't seek to express meaning or shared aspects of our existence; on the contrary, it aims to make people stupid and complacent". Dieser pessimistische Ansatz Franks zeigt den Zyklus der Annexion von jugend-, gegen- und subkulturellen Stilelementen in die gesellschaftlich akzeptierte Konsumkultur, um neue Akzente zu setzen.

Dies bedeute, so Frank, jedoch nicht, dass wirkliche Populärkultur nicht neben der kommerziell orientierten Populärkultur bestehen könnte: „Just behind the stupefying smokescreens of authorized popular culture seethes something real, thriving on the margins, condemned to happy obscurity both by the marketplace (...) and by the academic arbiters of radicalism“ (Frank in Harrington & Bielby, 2001, S. 104). Gerade im Punk sei noch der Ursprung des Protests erhalten, da Musik und Texte zu eigensinnig und zu subversiv seien, um sich für die kommerzielle Musikindustrie zu eignen, die

deshalb auf selbst geschaffene Ausweichsparten, wie den ‚Alternative‘ zurückgreifen müsse: „But so strange, so foreign to the executive are our punk rock rantings that they are forced to hire youth consultants to explain us to them, to pay marketing specialists vast sums to do nothing but decode our puzzling signifiers” (Frank in Harrington & Bielby, 2001, S. 104).

6. Die amerikanische Gesellschaft

6.1 Amerikanischer Mythos und Traum

*„E pluribus unum. From many, one.”
Siegel der USA⁴²*

Ernst Fränkel, Politikwissenschaftler und Gründer des John-F.-Kennedy-Instituts für Nordamerikastudien, beschreibt die amerikanische Verfassung als ‚geniale Vision‘ (Buchstein und Kühn (Hrsg.), 2000, S. 244). Aber nicht nur die amerikanische Verfassung ist eine Vision, sondern auch das gesamte Staatsgebilde, seine Rechtfertigung und die darauf beruhende Ratio. All dies sind Puzzlestücke eines großen, über Jahrhunderte gewachsenen Mythos, der mit der Reise der Founding Fathers seinen Anfang nahm. Die Splitterstücke von Traum und Mythos verweben sich heute zu einer Gesamtheit, die das Bild der Amerikaner und Amerikanerinnen von sich selber ausmacht, aber auch bestimmt, wie die Nation von außen gesehen wird.

Mythen entstehen, ihre Festigung und Etablierung verfolgt jedoch immer auch einen Zweck. Im Falle vieler amerikanischer Mythen war dies im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Schaffung eines patriotisch orientierten Gemeinschaftsgefühls, des Gefühls von Einheit. Walzer (1996, S. 58) beschreibt dies als den Versuch, aus dem Gefühl des Bürgerseins eine Religion zu etablieren („to make a religion out of citizenship“). Mythen dienten dazu, nationale Einheit zu generieren. Politik allein wurde von Anfang an nicht als umfassend und integrierend genug empfunden, um einen ähnlichen Effekt mit dem Ziel zu erzeugen, aus einer Vielzahl unterschiedlich geprägter Immigrantinnen und Immigranten ein Volk zu formen.

In einem Land, in dem sich Menschen unterschiedlichster Herkunft eine gemeinsame Identität gebildet haben, sind es diese aus vielerlei Teilen zusammengesetzten, geschaffenen, geformten und tradierten Gemeinsamkeiten, die die nationale Identität bestim-

⁴² Verwendung u. a. auch auf der Dollarnote und den Quarter- und Dimemünzen.

men und die Gesellschaft gestalten. Kulturelles Selbstverständnis entsteht aus der Mythifizierung des gemeinsamen historischen Schicksals, den gemeinschaftlichen Glaubenstraditionen und der geographischen Eigenheiten eines Landes. Dieser Prozess ist nichts Außergewöhnliches und allen Gemeinschaften zueigen. Die Ausprägungen dieses Prozesses in den Vereinigten Staaten von Amerika sind jedoch sehr spezifisch. Walzer (1996, S. 35) sieht in der Ideologie des ‚Amerikanismus‘ einen Ersatz für das Identifikationspotential, das bei europäischen Nationen die gemeinsame Geschichte darstellt. Für ihn ist es das „Bündel an wertefixierten Einstellungsmustern und Bewusstseinsdispositionen“ (ebd.), das die Integrationswirkung ausmacht. Auch heute ist diese gemeinsame Ideologie, die das Grundgerüst der amerikanischen Identität bildet, genauso existent wie bei der Staatsgründung vor mehr als 200 Jahren.

Bemerkenswert ist neben der zeitlichen Überdauerung vor allem auch, dass auch niedrigere soziale Schichten und ethnische Gruppen ohne europäischen Geschichtshintergrund den amerikanischen Traum und die amerikanische Wertehaltung annehmen und teilen. Während also europäische Gesellschaften immer auf die Gefestigkeit ihres geschichtlichen Hintergrundes zurückblicken können und daraus sowohl Sicherheit als auch Selbstverständnis schöpfen, war die amerikanische Geschichte eine weiße Leinwand, auf der sich die junge Nation quasi selber erfand (Gelfert, 2002, S. 10). Die Wirksamkeit dieser gemeinschaftlichen Ideologie und Identität sieht Walzer (1996, S. 35f) vor allem auch darin, dass „Systemrevolutionäre keine nennenswerte Rolle im Gang der US-Geschichte gespielt, radikale Oppositionsbewegungen von links und rechts bloß marginale Bedeutung erlangt haben, oder sich ernstzunehmende politische Strömungen stets im ‚mainstream‘ amerikanischer Existenz zu bewegen trachteten“.

Im verwobenen Konglomerat der Mythen, die heute die amerikanische Identität bestimmen, sollen einige wenige herausgegriffen werden. Im Speziellen sind dies der Mythos des Westens und der ‚Frontier‘, der Mythos des ‚Manifest Destiny‘, der Mythos des amerikanischen ‚Exceptionalism‘, der Mythos des Sendungsbewusstseins, der von den ‚Founding Fathers‘ geprägt ist, der Mythos des Glücks (Pursuit of Happiness), der Mythos der unbegrenzten Möglichkeit und der Mythos des Kampfes zwischen Gut und Böse. Darüber darf nicht vergessen werden, dass sich die amerikanische Identität nicht nur aus diesen Bruchstücken zusammensetzt, sondern wesentlich komplexer konstruiert ist.

In diesem Kapitel werden nicht alle amerikanischen Mythen aufgearbeitet, sondern nur diejenigen, die für die Arbeit und die nachfolgende Textanalyse als relevant erachtet werden. Mythen wie die des amerikanischen Schmelztiegels und Mythen der afroamerikanischen Bevölkerungsgruppe sind zwar für die Identität der USA von eminenter Bedeutung, im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch zweitrangig und werden deshalb nicht gesondert aufgegriffen.

6.1.1 Der Mythos des Westens und der ‚Frontier‘

„Well, space is there and we’re going to climb it.” John F. Kennedy

Es war der Historiker Frederick Jackson Turner, der in seiner Publikation „The Significance of the Frontier in American History“ im Jahr 1893 zum ersten Mal die These aufstellte, dass die Verschiebung der Grenze nach Westen einen wesentlichen Einfluss auf den Verlauf der amerikanischen Geschichte und die Mentalität der Menschen hatte. Turner ging davon aus, dass die amerikanische Identität und der Erfolg des Landes direkt mit der westwärts gerichteten Expansion gekoppelt waren. Er argumentierte, dass es ihre Erfahrungen mit den geografischen Aspekten und Herausforderungen des Landes waren, die aus europäischen Auswanderern Amerikanerinnen und Amerikaner gemacht haben. In der Wildnis des Westens hätten sich die Neuankömmlinge an das seltsame und neuartige Land anpassen müssen, das ihnen ein Wechselbad aus Gefahren und Möglichkeiten darbot. Das Grenzland im Westen zwang die Menschen zu Mobilität und ständiger Bewegung, immer auf der Suche nach fruchtbarerem Land und besseren Weidegründen.

Die geografische Mobilität führte auch zu sozialer Mobilität, in einer Welt, in der tradierte gesellschaftliche Schichtungen keine Rolle spielten, sondern individuelles Können und Wagemut gefragt waren. Es gab weder bindende Traditionen, noch Organisationen und politische Gremien, die die individuelle Freiheit im Westen beschränkten. Das daraus entstehende fast aggressiv anmutende Selbstbewusstsein führte zu einer Ablehnung von Kontrollorganen und der Mythologisierung der persönlichen Unabhängigkeit. Die amerikanische Mentalität wurde laut Turner also von der sich ständig wiederholenden Rückkehr zu primitiven Lebensbedingungen und dem daraus erwachsenden Aufbau von Neuem bedingt. Durch das Vorrücken der Grenze nach Westen wuchs in diesem ständigen Wechselbad nicht nur die geografische Distanz zu den ursprünglichen Wurzeln, sondern auch die mentale Distanz. Land und Menschen mussten sich ständig neu erfinden, sich adaptieren, die Wildnis einerseits zähmen und andererseits in ihr leben, um zu prosperieren. Richard Hofstadter beschreibt in den 1940er Jahren Turners These „als Ausdruck des zunehmenden Selbstbewusstseins des amerikanischen Westens“ und als bewusste Herausforderung der in den Oststaaten herrschenden historischen Schule“ (Hofstadter 1949, *The Month*, Ausgabe 013). Die Gräueltaten, die der Zug nach Westen bedingte, wurden aus dem nationalen Bewusstsein weitgehend ausgeblendet.

Zur Tradierung des ‚Frontiermythos‘ hat auch das Genre der Westernfilme beigetragen, in denen es immer einen Helden gibt, der durch herausragende Fähigkeiten und herausragende Intellektualität geprägt ist und der sich, wenn überhaupt nur mit Mühen, in den sowieso losen und bindungsarmen gesellschaftlichen Strukturen des Westens bewegt. Neben der Verklärung dieses Inbegriffs des amerikanischen Helden, wird im Westerngenre zumeist auch die amerikanische Geschichte verklärt. Erst ab den 1960er Jahren wurde einerseits der Held entmystifiziert, andererseits auch kritischere Aspekte der Eroberung des Westens gezeigt.

Eine Problematik dieser amerikanischen Selbstdefinition über den ‚Frontier-Gedanken‘ ist diejenige, dass auch der Raum nach Westen ultimativ beschränkt war. Aus diesem Vakuum heraus entstanden neue Frontiergedanken, zum Beispiel die so genannte ‚Space Frontier‘ in den 1960er Jahren. Der Gedanke der ‚Space Frontier‘ versinnbildlicht einerseits die positive Aufbruchstimmung der beginnenden 1960er Jahre, gekoppelt mit dem Versprechen der unendlichen Möglichkeiten. Andererseits verdeutlicht sich darin auch eine gewisse Überheblichkeit, in der physische und mentale Grenzen,

seien sie auch noch so schwierig zu erreichen, per se dazu bestimmt sind, durch das amerikanische Volk überwunden zu werden. Der ‚Frontier-Gedanke‘ und das Verschieben der Grenzen spielt auch bei dem, allerdings spät einsetzenden, amerikanischen Kolonialismus eine Rolle. Nachdem das Verschieben der eigenen Grenze durch den Pazifik zum Stillstand gekommen war, wurden neue Grenzen außerhalb des eigenen Landes oder sogar im Weltraum gesucht.

6.1.2 Mythos des ‚Manifest Destiny‘

„And that claim is by the right of our manifest destiny.” John O’Sullivan

Die Ausbreitung der jungen Nation über Nordamerika verlangte schon bald nach moralischen Rechtfertigungen. Schon 1845 gab es Rechtfertigungstheorien, die sich einerseits aus einer diffusen religiösen Bestimmtheit, andererseits aus der Notwendigkeit, eine wachsende Nation zu versorgen, nährten. Im „United States Magazine and Democratic Review“ schrieb der Journalist John O’Sullivan: „Es ist unser offensichtliches Schicksal (Manifest Destiny), von der Vorsehung auferlegt, uns über den Kontinent zu verbreiten, um unseren Jahr für Jahr sich vermehrenden Millionen eine freie Entwicklung zu ermöglichen“ (in Gelfert, 2002, S. 13f). O’Sullivan führt also den Begriff ‚Manifest Destiny‘ ein, der heute zu einem Kristallisationspunkt der amerikanischen Mythenbildung geworden ist. In dieser gemeinsamen Mythenbildung wird die Expansion nach Westen nicht so sehr als Eroberung angesehen, sondern als wohlmeinende Ausbreitung der Zivilisation, die sich fast aus einem ethischen Zwang heraus rechtfertigt.

Der moralische Hegemonialanspruch, den O’Sullivan 1845 zum ersten Mal beschworen hatte, wurde, nachdem die Expansion nach Westen abgeschlossen war, auch auf fremde Staaten angewendet. Hier findet sich ebenfalls wieder eine Verknüpfung mit dem

Grundsatz, das Gute und Richtige in der Welt zu verbreiten. Ein direkter Eroberungswille als Selbstzweck ist zumindest vordergründig nicht Inhalt des Mythos. Inzwischen wird zwar die Ausrottung der Indianerstämme fast kollektiv als große Schuld in der amerikanischen Geschichte eingestanden, der Mythos des ‚Manifest Destiny‘ ist dadurch trotzdem nicht erschüttert, „denn tief in ihrem Inneren sind die Amerikaner auch heute noch überzeugt, dass sie den göttlichen Auftrag haben, das Licht der Freiheit und der Demokratie in alle dunklen Winkel der Erde zu tragen“ (Gelfert, 2002, S. 15).

Dieser tiefgründende Glaube daran, von der Vorsehung dazu auserkoren zu sein, das Gute in der Welt zu vertreten, nährt sich aus dem puritanischen Glaubensgerüst. Dieses geht davon aus, dass jeder Erfolg ein direktes Zeichen Gottes ist und damit Auserwähltheit signalisiert. Max Weber war der Erste, der die These von einem Zusammenhang zwischen Protestantismus und marktwirtschaftlichem Erfolg in den Vereinigten Staaten von Amerika formuliert hat. Für europäische Beobachter mutet die auch heute noch geltende, fast selbstverständliche Einbettung der Kirche in das gesellschaftliche Leben fast seltsam an, für Amerikaner und Amerikanerinnen ist sie etwas vollkommen Selbstverständliches.

Dabei ist die religiöse Orientierung, die sich in Amerika auch im Alltagsleben in Symbolen und in der Rhetorik manifestiert, sehr puritanisch-pragmatisch orientiert. In der Vielfalt der Glaubensrichtungen ist sie darauf ausgerichtet, eine mäßigende Toleranz innerhalb der Nation zu symbolisieren, um Kooperationsbereitschaft und wechselseitigen Respekt innerhalb der unterschiedlichen kirchlichen Gruppen zu bewerkstelligen (vgl. Walzer, 1996, S. 46). Diese Durchsetzung der moralischen Grundlagen des Puritanismus ist umso verwunderlicher, da in den Vereinigten Staaten von Amerika durch die verschiedenen Einwanderungswellen eine einzigartige Bekenntnisvielfalt entstand. Da jedoch die puritanischen Grundgedanken die ersten waren, die nach Amerika getragen wurden, ist anzunehmen, dass dieses Ethos von nachfolgenden Einwanderern als amerikanisches Grundethos angenommen wurde, durch das sie sich von ihren Wurzeln abgrenzen konnten.

Glaube und die damit verbundene Bedingtheit einer moralischen Lebensführung sind im nationalen amerikanischen Bewusstsein fest verankert. Ein Glaubensbekenntnis ist deshalb für öffentlichen Erfolg sowie gesellschaftliches und berufliches Weiterkommen

fast unabdingbar. Es ist in diesem Zusammenhang nicht verwunderlich, dass gerade amerikanische Politiker und Politikerinnen ihre moralische Glaubwürdigkeit über Auftritte in ihrer jeweiligen Kirche manifestieren und dass es im Umkehrschluss in den Vereinigten Staaten fast keine bekennenden Atheistinnen und Atheisten mit einer politischen Karriere gibt. Hier besteht ein Gegensatz zu Europa, wo Moralität nicht so zwingend mit einem wie auch immer gearteten Glaubensbekenntnis gekoppelt ist. Walzer (1996, S. 46) schreibt diese Intoleranz dem Umstand zu, dass in den USA „demokratische und religiöse Werte in wechselseitiger Beeinflussung gewachsen sind: mit dem Erfolg, dass die Amerikaner einerseits der Religion hohe Bedeutung für die Unterstützung der demokratischen Institutionen zuschreiben und deshalb der Meinung sind, dass alle Bürger dieses Landes irgendeinem religiösen Bekenntnis angehören sollten“. Gott ist in den USA allgegenwärtig, sei es als Bekenntnis auf Autoaufklebern, auf den Dollarnoten oder im nationalen Leitspruch: ‚In God we trust‘⁴³. Auch der Spruch ‚God bless America‘ hat die gesamte amerikanische Gesellschaft durchdrungen, von der Botschaft auf Werbungstafeln bis hin zur gebetsmühlenartigen Rezitation bei politischen Reden.

Religion und Religiosität spielen in den USA also auch im täglichen Leben der Gegenwartsgesellschaft eine große Rolle. Die Durchdringung des Alltagslebens durch die Religion hat ebenfalls puritanische Ursprünge. Es war einer der wichtigsten Handlungsgrundsätze der puritanischen Siedler, die Rolle des Glaubens nicht auf die Kirche zu beschränken, sondern im Gegenteil die Rolle der Religion für jeden Aspekt des täglichen Lebens zu verdeutlichen. Obwohl im ersten Zusatz zur amerikanischen Verfassung Staat und Kirche strikt getrennt werden, ist es doch die enge moralische Verwobenheit, die im Gegensatz zu Europa auffällt. So sind weltliche und kirchliche moralische Instanzen untrennbar miteinander verbunden und beziehen auch ihre jeweilige Rechtfertigung aus diesem Zusammenspiel.

Der Fernsehprediger Billy Graham bediente sich in seiner Ansprache ‚The Unfinished Dream‘ 1970 zum Beispiel weltlicher moralischer Instanzen wie Abraham Lincoln, George Washington und Thomas Jefferson um wiederum die moralischen Ansprüche der Kirche zu rechtfertigen: „Not far away is the memorial of Thomas Jefferson, father

⁴³ Der Kongress erklärte im Jahr 1956 ‚In God we trust‘ zum Wahl- und Leitspruch der gesamten Nation.

of the Declaration of Independence, which proclaimed the rights of free men and began the greatest experiment in freedom the world has ever known. (...) We can listen to no better voices than these men who gave us the dream that has become America“ (Billy Graham, 1970, zit. n. Breidlid et al. (Hrsg.), 1998, S. 251f.).

Gelfert (2002, S. 16) nennt Zahlen aus Umfragen, nach denen rund 96 Prozent der Amerikaner und Amerikanerinnen an Gott glauben und immerhin 69 Prozent der Meinung sind, dass ein Teufel existiert. Im Gegensatz zu europäischen Gesellschaften, in denen im Laufe des 20. Jahrhunderts eine immer größer werdende Abkehr von der Religion, gekoppelt mit verstärkten Kirchenaustritten, zu verzeichnen war, wuchs in den 1980er Jahren in den USA die Bedeutung der Kirche wieder an. Dies führte in weiten Teilen auch zu einer Fundamentalisierung der Einstellungen. Neben der durch den Zustrom hispanischer Einwanderer und Einwanderinnen induzierten Erstarkung des Katholizismus, der mit 62 Millionen Gläubigen die größte Einzelkirche in den Vereinigten Staaten darstellt, nimmt auch die Bedeutung der ‚Pentecostal Churches‘ zu. Diese Strömung, die in einer wörtlichen Auslegung der Bibel kreationistische Ideen propagiert, geht davon aus, dass die Welt vor rund 6000 Jahren erschaffen wurde.

Eine amerikanische Besonderheit ist die starke Präsenz der Kirchen in den Medien durch Fernsehpredigten. Dies ist weltweit fast einzigartig; ähnliche Bemühungen, zum Beispiel in den 1990er Jahren in Deutschland (Fernsehpfarrer Fliege), hatten wenig Erfolg und wurden nach kurzer Zeit wieder aus den Programmen genommen. Während in Europa große intellektuelle Forderungen an die Kirchen gestellt werden, sind in den USA auch relativ gebildete Schichten mit einer fast naiv anmutenden und grundlagentreuen Auslegung der Bibel zufrieden zu stellen. Auch diese tief gegründete Unschuld und Naivität ist in der amerikanischen Mythologie verwurzelt. Die Amerikaner und Amerikanerinnen sehen sich noch immer als Volk, das die Verworrenheit und Machtintigen Europas hinter sich gelassen und einen neuen demokratischen Staat mit hehren Prinzipien geschaffen hat. Diese Unschuldsvermutung gilt für die gesamte Nation und rechtfertigt damit vieles, seien es hegemoniale Tendenzen oder militärische Interventionen. Brüche innerhalb der naiven Unschuldsvermutung werden vehement bekämpft oder verdrängt. Die Aufarbeitung des Vietnamtraumas, der die Unschuld der Nation erstmals in starke Widersprüche geraten ließ, ist eine Geschichte der Verdrängung; die

‚moralische Verwerflichkeit‘ der Clinton-Ära wurde im Gegensatz dazu öffentlich aufgearbeitet.

6.1.3 Mythos des amerikanischen ‚Exceptionalism‘

„Any dangerous spot is tenable if brave men will make it so.“ John F. Kennedy

Auch der Exzeptionalismus stellt ein Erbe der puritanischen Siedlerkultur dar. Die Siedler sahen sich von der Vorsehung zu einem bestimmten Schicksal beauftragt, nämlich in der Neuen Welt eine Gesellschaft aufzubauen, die als Modell für alle Menschen dienen sollte. Sieht man die Kolonisierung Amerikas mit den Augen der puritanischen Neuankömmlinge, so war die Kolonisierung eine hehre Aufgabe und die einzige und letzte Möglichkeit für die verderbte Gesellschaft, sich rein zu waschen und zu rehabilitieren. Diese Berufung zu einem außergewöhnlichen Schicksal und damit einhergehend zu einer außergewöhnlichen Verantwortung für die Welt ist es, was Amerika noch heute formt.

Die Auserwähltheit führt einerseits zu einem großen Pflichtbewusstsein gegenüber der Welt, zum anderen aber auch gegenüber sich selber, denn sie zwingt die Menschen zu hohen gesellschaftlichen, spirituellen und politischen Ansprüchen. Übertragen soll Amerika eine ‚city upon a hill‘ sein, wie es John Winthrop 1630 zum ersten Mal ausdrückte; ein spiritueller Leuchtturm in der Brandung der irdischen Verwerflichkeit und gleichzeitig eine Orientierungshilfe für die Menschheit. Deborah Madsen beschreibt den amerikanischen Exzeptionalismus als eine Ideologie, die die gesamte Geschichte der Vereinigten Staaten durchdrungen hat: „Exceptionalism is the single most powerful agent in a series of arguments that have been brought down the centuries concerning the identity of America and the Americans“ (Madsen, 1998, S. 1).

6.1.4 ‚Pursuit of Happiness‘ und Mythos der unbegrenzten Möglichkeit und Gleichheit

„I look forward to a great future for America.“ John F. Kennedy

Die Erreichung persönlichen Glücks in einer individualisierten Welt ist einer der Grundpfeiler der amerikanischen Selbsterfüllung. Diese fast radikal anmutende Verfolgung des persönlichen Glücks ist wiederum tief in der puritanischen Siedlergeschichte verankert und manifestiert sich heute in verschiedenen Ausprägungen: einerseits in der fragmentierten Suburbanisierung der amerikanischen Vorstädte, in denen Gemeinschaft über Wohlstand und ähnliche demographische Kriterien definiert wird und in denen nur die Kirche eine Rolle im gemeinschaftlichen Zusammenhalt spielt, und andererseits in den künstlich geschaffenen Räumen der Bedürfnisbefriedigung, sei es in Konsum- oder in Erlebniswelten.

Gelfert (2002, S. 21) beschreibt auch eine weitere Komponente des persönlichen Glücks, das viele Amerikaner und Amerikanerinnen im Spiel suchen, direkt an den Spieltischen von Las Vegas, oder, auf eine etwas subtilere Weise, bei riskanten Börsenspekulationen. Amerikanerinnen und Amerikaner fordern das Glück mehr heraus, als dies die Menschen anderer Nationen tun, da ihre Mythen ihnen die Sicherheit geben, das Glück fassen und bändigen zu können, so sie es nur ernsthaft genug verfolgen. Der Engländer Aldous Huxley war einer der ersten, der die Verfolgung persönlichen Glücks heftig kritisiert hat. Schon im Jahr 1932 klagte er in seinem Roman ‚Brave new world‘ die hedonistischen Zielsetzungen einer individualisierten und vergnügungssüchtigen Gesellschaft an, in der die allgemeine Menschlichkeit verloren geht.

Der Mythos von Gleichheit und Möglichkeiten für alle wurde im Westen des Landes unter dem nivellierenden Einfluss der ‚Frontier‘ geprägt. Wie oben schon beschrieben, waren in den harschen Verhältnissen des Grenzlandes Ausbildung, Herkunft und sozialer Status weniger wichtig als Anpassungsfähigkeit, Mut und Kraft. In diesem Umfeld bildete sich auch der Glaube an die unbegrenzten Möglichkeiten, die das Land allen bot,

die mutig genug waren, sich darauf einzulassen. Dazu beigetragen hat die Ressourcenvielfalt des Landes, in dem fast seit seinen Anfängen niemals Mangel herrscht, sondern alles im Überfluss vorhanden ist.

Nach dem Ende des Bürgerkriegs mit seinen starken ökonomischen Belastungen für den Süden und den Norden, gelangte das Land in eine Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs. Auch Einwanderer konnten an dieser Prosperität teilhaben. Dadurch wurde der Eindruck geprägt, dass dem eigenen Erfolg keine Grenzen gesetzt seien.

6.1.5 Der Kampf zwischen Gut und Böse

„...the struggle between right and wrong, good and evil.” Ronald Reagan

In der amerikanischen Gesellschaft herrscht in fast allen gesellschaftlichen Schichten eine stark simplifizierte und schwarzweiss-malerische Interpretation von Gut und Böse vor. Gelfert (2002, S. 37) macht dieses Denken vor allem an der amerikanischen Filmindustrie fest. Er sieht in der starken Existenz von Gut- und Böseschemata im Film ein Indiz für die Wichtigkeit dieser klischeehaften Interpretation für die amerikanische Gesellschaft. Das Böse wird auch in der Politik immer wieder bildhaft verwendet, um einerseits die eigene Bedeutung und Verankerung in der Welt des Guten zu verdeutlichen, andererseits aber klare Grenzen zu ziehen und damit das Gemeinsame der nationalen Identität in einer klaren ‚us-against-them‘-Trennlinie zu bestärken.

Schon Ronald Reagan sprach vom ‚Reich des Bösen‘, wenn er die Sowjetunion meinte. George Bush jun. bemühte das gleiche plakative Bild, als er vom Terrorismus und der ‚Achse des Bösen‘ redete. Diese klare Trennlinie zwischen Gut und Böse, in der es keine grauen Schattierungen gibt, ist Teil der oben schon beschriebenen historischen Selbstdefinition der amerikanischen Gesellschaft, die von einer fast kindlich-naiv anmu-

tenden Unschuldsvermutung geprägt ist. Diesen Gut-Böse-Gedanken ist es auch zueigen, dass Bedrohungen der amerikanischen Gesellschaft immer auch als Herausforderungen gesehen werden. Eine bedrohliche Situation ist in diesem Sinne auch gleichzeitig ein Angriff gegen das Gute schlechthin, der als solcher bekämpft werden muss.

6.2 Die amerikanische Nachkriegsgesellschaft bis 1980

6.2.1 Die 1950er Jahre

„McCarthyism is Americanism with its sleeves unrolled.“ Joseph R. McCarthy

Mit der Kapitulation Japans im August 1945 ging der Zweite Weltkrieg zu Ende. Nach dem Krieg bestand eine große Herausforderung darin, eine für alle Siegermächte zufrieden stellende Nachkriegsordnung zu schaffen. Die Expansion der Sowjetunion in Osteuropa und Asien setzte das durch Präsident Truman fortgesetzte Nachkriegsbündnis schwer unter Druck. Die von den Amerikanern betriebene Hegemonialpolitik in der Gestaltung der politischen Grundlagen der Märkte führte wiederum bei der Sowjetunion zu Verstimmungen. So war die Interaktion der einstigen Partner schon bald durch Misstrauen und Spannungen geprägt. Diese Situation zwischen den beiden Supermächten führte zum ‚Kalten Krieg‘ der sowohl die Weltpolitik als auch die gesellschaftlichen Einstellungen für die nächsten Jahrzehnte entscheidend prägen sollte.

In den 1950er Jahren folgte in den USA erst einmal eine verstärkte Hinwendung nach Innen, sowohl in der Politik als auch im gesellschaftlichen und familiären Leben. Die 1950er Jahre waren die Babyboom-Jahre, in denen scheinbar immer größere Bevölkerungsschichten an der wirtschaftlichen Prosperität teilhaben konnten. In der gesellschaftlichen Realität gab es jedoch starke Einkommensunterschiede. Gesellschaftliche Ungerechtigkeiten in Bezug auf Einkommen, Bildungschancen und medizinische Versorgung wurden in den 1950er Jahren nicht abgebaut, im Gegenteil, sie wuchsen an. Obwohl auch schon zu dieser Zeit die Stimmen einzelner Unzufriedener laut wurden, gab es dennoch keine Bürgerrechtsbewegungen im klassischen Sinne.

Die 1950er Jahre waren auch geprägt von der Suburbanisierung, der Bewegung in die grünen Vororte und der Entlastung der amerikanischen Hausfrau durch die Technisierung des Haushaltes. In dieser Phase der amerikanischen Geschichte wurde Konsum zu einem Kernelement des täglichen Lebens: der ‚American Way of Life‘, der durch die

Medien exportiert wurde, ist stark vom gesellschaftlichen Verständnis der Prosperität beeinflusst, das in den 1950er Jahren vorherrschte. Die 1950er Jahre stehen in den USA für einen verstärkten Rückzug einer prosperierenden Mittelklasse in die Einsamkeit der Vorstädte. In den Vorstädten schuf sich die weiße amerikanische Mittelschicht konsumgerechte künstliche Welten: „By the 1960s the farmer behind the plow, or the small-town dweller, or even the busy urbanite, seemed a less representative American figure than the suburbanite with all the accoutrements of the consumer culture: house, car, commuter schedule, and golf clubs“ (Dallek in Bailyn et al. (Hrsg.), 1992, S. 482f).

Obwohl die amerikanische Nachkriegsgesellschaft die Wunder der Technik in vollen Zügen genoss, gab es doch einen gewissen Bevölkerungsanteil, der sich von der rationalen Wissenschaft abwandte: dies war ebenfalls eine Folge der Abkehr vom technisierten Krieg. Die Suche nach Moral und Werten war in den USA allgegenwärtig (ebd., S. 468). Mit dem Rückzug in das Private wurde auch der Stellenwert der Religiosität höher. Fernsehanzeigen propagierten Slogans wie ‚The family that prays together stays together‘. Der Aufdruck ‚In God we trust‘, der bis heute die amerikanische Währung ziert, ist eine Erfindung der 1950er Jahre. Hohe Summen wurden in Bildung und Hochschulen investiert. Das Volk gönnte sich eine Ruhepause nach der tumultreichen Zeit des Kriegs. Die Phase der aufrührerischen gesellschaftlichen Bewegung der 1960er und 1970er Jahre war noch weit entfernt. ‚Belongingness‘ und ‚togetherness‘ waren die Schlagworte der 1950er Jahre: „Weary of the public concerns that had plagued their lives for twenty years, most Americans preferred private absorptions. Emphasizing similarities rather than differences, they tended to insist on conformity as the national style“ (ebd., S. 478).

In dieser Phase der Prosperität stieg die Geburtenrate, die während des Kriegs gefallen war, stark an. Die Rollenverteilung in den Familien war klar strukturiert: die Männer fanden Bestätigung im beruflichen Erfolg, die Rolle der Frau war auf eine makellose Kindererziehung und die Perfektionierung des Haushaltes ausgerichtet. Die 1950er Jahre waren die erste Dekade einer neuen Konsumwelt – und nicht zuletzt – einer neuen Fernsehwelt. Fernsehgeräte fanden immense Verbreitung. Mit dem Verkaufserfolg der Hardware multiplizierten sich die Fernsehsender. Die Verbreitung des ‚wir‘-Gefühls und die Konformisierung der Kultur erfolgte in hohem Maße über die Fernsehgeräte. Trotz dieser propagierten ‚togetherness‘ bahnten sich viele der in den 1960er und

1970er Jahren brodelnden Probleme bereits in den 1950er Jahren an: Rassensegregation, die Rechte der Föderation gegenüber den Regierungen der einzelnen Staaten, die ins Auge springende Armut eines Drittels der Bevölkerung.

Die Außenpolitik der beginnenden 1950er Jahre wurden durch den Koreakrieg geprägt. Nachdem dieser auf der Basis des Vorkriegsstatus beendet war, bauten die USA ihr Bündnissystem zur Eindämmung der ‚roten Gefahr‘ in Asien aus. Trotz aller Entschlossenheit war diese Politik nur begrenzt erfolgreich. Besonders die Neuorientierung Kubas in Richtung der Sowjetunion war ein schwerer Schlag für das nationale Selbstbewusstsein, in dem Kuba noch immer als Spielwiese für die Kolonialisierungspläne der USA gesehen wurde. Auch in Südamerika gab es Tendenzen zur Hinwendung an die Sowjetpolitik. Dies wurde ebenfalls als Gefahr gesehen. Die entsprechenden Länder lagen zwar nicht vor der Haustüre wie Kuba, aber immerhin auf demselben Kontinent. Die immer wieder aufflammende amerikanische Tendenz zum Isolationismus war aufgrund der geänderten globalen Situation politisch nicht mehr denkbar.

Die außenpolitischen Geschehnisse hatten auch auf die innere Entwicklung des Landes entscheidenden Einfluss. Schon während des Zweiten Weltkriegs hatte der Zweifel an der Loyalität der japanischstämmigen Amerikaner und Amerikanerinnen zu Internierungen geführt. Mit dem Beginn des Kalten Kriegs verstärkte sich dieses innere Klima der Angst und des Zweifels weiter. Schon 1950 trat Joseph R. McCarthy⁴⁴ als Choreograph dieser diffusen Angst zu Tage. Später wurde McCarthy zum bekanntesten Gesicht der Anti-Kommunismusbewegung. Nach ihm wurde schließlich eine ganze Ära benannt: McCarthyism⁴⁵. Bekannt wurde er durch eine Rede vor dem ‚Republican Women’s Club of Wheeling‘ in West Virginia. Da es keine Aufzeichnungen über die Rede gibt, gehen die Aussagen über McCarthys tatsächliche Worte auseinander. Er behauptete, dass es innerhalb der inneramerikanischen politischen Struktur eine größere Anzahl⁴⁶ verdeckter Kommunisten gäbe. Die Furcht vor einer inneren kommunistischen

⁴⁴ McCarthy war selbst Katholik. Unter den amerikanischen Katholiken war die Anti-Kommunismusbewegung am stärksten verankert. McCarthy erhielt dabei auch substantielle Hilfe von der ebenfalls katholischen Kennedyfamilie. Dies ist auch der Grund, warum John F. Kennedy, ab 1953 ebenfalls Senatsmitglied, McCarthy niemals öffentlich angriff.

⁴⁵ Heute wird der Begriff ‚McCarthyism‘ nicht mehr nur für die anti-kommunistische Hetzjagd der 1950er Jahre verwendet, sondern für viele Formen der demagogisch geprägten, rücksichtslosen und denunziatorischen Verfolgung von Menschen im Namen von patriotischen Zielen.

⁴⁶ Die kolportierten Zahlen rangieren zwischen 57 und 205. Mehrere Ohrenzeuginnen der Rede gaben die Zahl 205 an, bei späteren Senatsaufzeichnungen schrieb McCarthy selber die Zahl von 205 nieder.

Unterwanderung wurde schließlich so groß, dass ein ständiger Untersuchungsausschuss unter dem Vorsitz von McCarthy eingeführt wurde. Seine Behauptungen, dass ein Großteil der amerikanischen Politik kommunistisch unterwandert sei, konnten jedoch niemals bewiesen werden. Es folgte eine regelrechte Hexenjagd auf Menschen, die aus irgendeinem Grund anders als der gesellschaftliche Durchschnitt waren, sei es wegen ihrer politischen oder künstlerischen Tätigkeit, ihrer Herkunft oder ihrer sexuellen Einstellung. Allein mündliche und öffentliche Denunziation ohne Beweise konnte schon zu einer Stigmatisierung der Betroffenen führen.

Als McCarthy neben der Diskreditierung politischer Gegner auch die Armee angriff, begann sich seine Popularität ab 1954 ins Gegenteil zu verkehren, da er seine Anschuldigungen niemals mit Beweisen untermauern konnte. Schon vor 1953 häufte sich die Kritik an McCarthy, angeführt von der republikanischen Senatorin Margaret Chase Smith. Doch erst im März 1954 erhielten die kritischen Stimmen durch den ebenfalls republikanischen Senator Ralph E. Flanders eine kohärente Richtung. Er empfahl dringend, dass sich die Bemühungen gegen den Kommunismus eher auf die Situation außerhalb der Vereinigten Staaten beziehen sollte, als innerhalb des Landes emotionale Gräben aufzureißen und Verunsicherung zu schüren (vgl. Flanders, 1961, S. 54ff). Flanders beschuldigte McCarthy außerdem, durch sein Vorgehen dem Kommunismus eigentlich Vorschub zu leisten. Schon im August 1954 wurde dann das ‚Watkins Komitee‘ eingesetzt, das schließlich zu einem Misstrauensantrag des Senats gegen McCarthy führte. Dieser wurde mit großer Mehrheit angenommen, der Untersuchungsausschuss wurde aufgelöst. Damit war McCarthy eines der wenigen Senatsmitglieder, die in der Geschichte der Vereinigten Staaten auf diese Weise öffentlich gerügt wurden.

McCarthys angriffslustige Taktiken führten einerseits zum Karriereende unschuldig angeklagter Personen, andererseits sogar zu Selbstmorden. Als McCarthy ‚Voice of America‘, den offiziellen Auslandssender der USA untersuchte und scharf angriff, beging ein Techniker während der Untersuchung Selbstmord. Die darauf folgende Überprüfung von Auslandsbibliotheken führte zu einer Liste zensurierter Bücher, die von „controversial persons, Communists, fellow travelers, etc.“ (Griffith, 1970, S. 216) geschrieben worden waren. Es folgten Bücherverbrennungen, denen sich jedoch Präsident Eisenhower energisch entgegenstellte: "Don't join the book burners. (...) Don't be afraid

to go in your library and read every book” (www.eisenhowermemorial.org, Zugriff am 04.10.2008).

6.2.2 Die 1960er Jahre

„Harmony and understanding, sympathy and trust abounding.” Age of Aquarius

Die 1960er und 1970er Jahre waren in den USA die Zeit eines fundamentalen Wertewandels und soziokulturellen Umbruchs. Die Aufbruchstimmung der 1950er Jahre setzte sich Anfang der 1960er fort, als der junge, fortschrittliche John F. Kennedy zum Präsidenten gewählt wurde. Kennedy proklamierte, in Anlehnung an die ewigen Mythen des Landes eine ‚New Frontier‘, eine Expansion des amerikanischen Traums über die Grenzen des Landes hinaus, die schließlich zum ‚World Leadership‘⁴⁷ führen sollte.

Trotz dieses Optimismus hatte Kennedy ein schweres politisches Erbe angetreten: der Kalte Krieg drohte in Berlin und Kuba zu eskalieren. Obwohl außenpolitisch schließlich eine sich zwar in engen Grenzen vollziehende Politik der Entspannung und des Interessenausgleichs mit der Sowjetunion begann, wurde die Auseinandersetzung auf Nebenschauplätzen, wie zum Beispiel in Vietnam, umso erbitterter geführt. Innenpolitisch bahnten sich nach der Ermordung Kennedys im Jahr 1963 Veränderungen an. Als Lyndon B. Johnson Präsident wurde, war die schwarze Bürgerrechtsbewegung schon in vollem Gange. Die nun von Johnson initiierten Gesetze zur Aufhebung von

Rassentrennung und Diskriminierung warfen Gräben innerhalb der USA auf: für einen Teil der Bevölkerung, besonders im Süden, gingen die Gesetze viel zu weit, für einen

⁴⁷ Wahlplakate zeigen einen demokratischen Helden in einem buchstäblichen Hürdenlauf (betitelt mit Education, Economic Growth und Military Strength) mit einem kommunistischen Gegner. Am Ende des Hürdenparcours steht das Ziel: World Leadership.

anderen Teil nicht weit genug. Johnson stand außerdem vor der schwierigen Herausforderung, die Visionen von John F. Kennedy einzulösen. Die Erwartungen der Bevölkerung waren hoch, Lyndon B. Johnson wurde nun ständig an den Versprechen Kennedys gemessen.

In diesem Klima weiteten sich die Bürgerrechtsinitiativen nun auch auf feministische und liberale Ziele aus. Die Zeit der 1960er Jahre war nach der Rezession von 1958 wiederum von Prosperität geprägt. Durch Kennedys hoffnungserfüllten Leitspruch der ‚New Frontier‘ beeinflusst, wandte sich das Volk wieder verstärkt über die Grenzen hinaus. Rationales Denken und Wissenschaftlichkeit waren auf dem Vormarsch: „Most Americans of the era had strong faith in scientific and technical expertise and in the powers of national government management; many came to believe that every problem had a rational, managerial solution” (Dallek in Bailyn et al., 1992, S. 518).

6.2.3 Der Vietnamkrieg

„I think Vietnam was what we had instead of happy childhoods.” Michael Herr

Der Vietnamkrieg ist eines der einschneidendsten und prägendsten Elemente der jüngeren amerikanischen Geschichte. Schon unter Präsident Kennedy arbeiteten, fast unbemerkt von der amerikanischen Bevölkerung, rund 3000 Militärberater des CIA im Süden Vietnams. Die bewaffnete Auseinandersetzung hatte schon lange Zeit vorher begonnen, als ab 1946 vietnamesische Kommunisten gegen die französische Kolonialmacht rebellierten. Seit 1954 war Vietnam in einen kommunistischen Norden und einen antikommunistischen Süden geteilt, ein Provisorium, das nicht zu einer Deeskalation des Konflikts führte. Im Gegenteil, in Südvietnam weitete sich ein Bürgerkrieg aus, den die USA als direkten Angriff gegen ihre internationalen Interessen werteten.

Die erste offizielle militärische Intervention fand dann unter Präsident Lyndon B. Johnson im März des Jahres 1965 statt, als Stellungen in Nordvietnam bombardiert wurden. Einige Tage später landeten die ersten Bodentruppen, Ende des Jahres befanden sich schon rund 165.000 Soldaten auf vietnamesischem Boden. 1968 kämpften dann bereits mehr als eine halbe Million US-Soldaten in Vietnam. Auf der anderen Seite, in Nordvietnam, stellten die Sowjetunion und die Volksrepublik China militärische Hilfe zur Verfügung. Das Ziel der USA, nämlich den Süden zu befrieden, konnte auch während der folgenden Jahre und trotz einer erdrückenden militärischen und technischen Übermacht nicht erreicht werden. Im Jahr 1973 wurden dann alle amerikanischen Bodentruppen aus Südvietnam abgezogen. Offiziell endete der Vietnamkrieg mit der Einnahme Saigons im Jahr 1975 durch die nordvietnamesische Armee.

Die Unfähigkeit den Krieg für sich zu entscheiden bzw. die durch die Massenmedien erstmals greifbar gemachten Gräueltaten, führten zu einer tiefen Krise in den USA. Trotz der starken militärischen Überlegenheit, hoch technisiertem Gerät und dem Einsatz von chemischen Kampfmitteln konnten die USA keinen entscheidenden Vorteil für sich herausringen. Im Gegenteil, der schwerfällige und unerfahrene Militärapparat hatte der agilen Guerillataktik der Vietnamesen nichts entgegenzusetzen. Die oppressive Atmosphäre des unbekanntes Dschungels tat ihr übriges: viele Soldaten hielten dem psychischen Druck nicht stand, hinterrücks überfallen zu werden oder im Dschungelgefecht Freund und Feind nicht unterscheiden zu können. Auch die offensichtliche Verankerung der Feinde in der vietnamesischen Gesellschaft machte den Soldaten psychisch zu schaffen, da damit das in der amerikanischen Gesellschaft tradierte und scharf abgrenzbare Gut- und Böseschema nicht mehr wirksam war.

Das massive Problem des Nichtverstehens der fremden Kultur, gekoppelt mit einem überhöhten Selbstverständnis, zeigt sich darin: „When we did try to impose changes for the better of course, the resistance of the people could seem like ingratitude or stupidity, as it did to a young GI, Steve Harper. The Vietnamese enraged him. ‘We were there to help but the Vietnamese are so stupid they can’t understand that a great people want to help a weak people“ (Barite in Davis und Woodman (Hrsg.), 1992, S. 475). Diese Schilderung von Harper ist kein Einzelfall, zeigt aber sehr deutlich die Missverständnisse und Probleme der gesamten interkulturellen Kommunikation auf, in deren Span-

nungsfeld sich die Soldaten bewegten. Gegen Ende der amerikanischen Intervention stieg deshalb die Anzahl der Deserteure massiv an, viele Soldaten konnten die Situation nur durch massiven Drogenkonsum ertragen.

Zu den Erfahrungen der Soldaten im Ausland kam die Rezeption der Geschehnisse in den USA selbst. Der Vietnamkrieg war der erste Krieg, der quasi öffentlich und vorlaufenden Kameras geführt wurde. In den USA war das Zeitalter der Massenmedien längst angebrochen und führte dazu, dass die Bilder des Kriegs in ihrer ganzen Schmutzigkeit gezeigt wurden. Beispielgebend dafür ist das Massaker von Milai, in dem amerikanische Soldaten ein ganzes Dorf vernichteten. Kristallisationspunkt war hierbei das berühmte Bild des nackten Mädchens mit verbrannter Haut, das schreiend und mit angstverzerrtem Gesicht aus dem Dorf flieht. Auch die primäre⁴⁸ gesundheitsschädigende Wirkung des Entlaubungsgiftes ‚Agent Orange‘ wurde langsam bekannt: es verursachte starke Verbrennungen auf der Haut. Diese Nachrichten lösten zum ersten Mal eine Art moralischen Dilemmas aus, das noch verstärkt wurde, als die ersten psychisch kranken Soldaten aus Vietnam heimkehrten.

Die Heimkehrer waren seelisch und körperlich schwer gezeichnet und fügten sich nicht mehr in die amerikanische Gesellschaft ein bzw. wurden bewusst ausgegrenzt. Der bisherige Gleichklang von Soldat und Heldentum war im Vietnamkrieg plötzlich nicht mehr existent. Die Soldaten wurden stigmatisiert, denn sie waren der manifeste Beweis dafür, dass im gültigen Eigenbild des Zufriedenheit und Allmacht ausstrahlenden Amerikas etwas nicht stimmte. Die Heimkehrer trafen auf eine Gesellschaft, die sich im Wohlstand eingerichtet hatte, und die auf eine bisher einzigartige Erfolgsgeschichte zurückblicken konnte. Die Reaktion dieser Gesellschaft war erst einmal, die Problematik auf die heimkehrenden Soldaten zu reduzieren und sie aus dem öffentlichen Blickfeld zu drängen. Der Krieg wurde externalisiert, die Menschen lernten nicht mit dem Problem umzugehen, sondern es zu verdrängen.

Gleichzeitig warf der Vietnamkrieg zum ersten Mal Fragen zur tatsächlichen Gleichheit und Egalität innerhalb des amerikanischen Gesellschaftssystems auf. Die Einführung

⁴⁸ Die sekundären Wirkungen wurden erst später publik. Das im ‚Agent Orange‘ enthaltene Dioxin löst genetische Veränderungen und damit Erkrankungen des Erbgutes aus. Noch heute sind Millionen von Vietnamesinnen und Vietnamesen von den Spätwirkungen des Giftes betroffen.

der allgemeinen Wehrpflicht führte dazu, dass vermehrt Schlupflöcher gesucht wurden, um die Einberufung zu verhindern. Hierbei waren vor allem die Eltern privilegierter Gesellschaftsschichten wesentlich erfolgreicher als diejenigen aus der Mittel- und vor allem Unterschicht. Der Vietnamkrieg war also in zweifacher Hinsicht traumatisierend: einerseits innerhalb der USA selbst und andererseits im Selbstverständnis nach außen: das Bild, das die USA von sich selber hatten, nämlich das einer globalen Sicherheitsmacht, geriet gefährlich ins Wanken. Auch ein seit jeher existentes politisches Mittel, nämlich interne Probleme durch Kriege im Ausland zu lösen, funktionierte in diesem Zusammenhang nicht mehr, da den USA der gloriose Sieg verwehrt wurde, der den nationalen Zusammenhalt hätte stärken können. Das Land war wegen des Vietnamkriegs tief gespalten.

Ein Kristallisationspunkt der neuen, eher linksorientierten und militanten Bewegungen im Studierendenmilieu war die Universität Michigan in Ann Arbor. Dort fand das erste Treffen der studentischen Aktivisten ‚Students for a Democratic Society‘ (SDS) statt. SDS war der Höhepunkt der radikalen Studierendenbewegung in den USA und prägend für die Gestaltung der ‚Neuen Linken‘. Beispielhaft für SDS ist das so genannte ‚Port Huron Statement‘ von 1962, in dem die Studierenden das politische System, die Politik des Kalten Kriegs und den Rüstungswettlauf kritisierten. In diesem Umfeld etablierten sich viele der amerikanischen Proto-Punk-Bands wie zum Beispiel Iggy Pop und die Stooges. Aus der Studierendenbewegung entwickelte sich nach und nach die Protestkultur der ‚sit-ins‘. Die Äußerungen der Bewegung manifestierten sich in einem gemeinsamen ‚hell no, we won’t go‘, mit dem gegen die Einberufungen protestiert wurde. Die Konfrontationen mit der Polizei wurden aggressiver, als es schließlich zur Verbrennung von Einberufungsbefehlen kam. Neben dieser radikalen und oft auch gewaltbereiten Bewegung gab es auch eine gewaltlose Gegenkultur, die Hippies.

6.2.4 Die Hippiekultur

„Let's live for today.“ The Grass Roots

Die Hippiebewegung drückte ihre Entfremdung von Politik und Gesellschaft vor allem in einem auffälligen und abweichenden Lebensstil aus, der gegen die überkommene Zurückgezogenheit und Bezugnahme auf die Kernfamilie als Ideale der 1950er Jahre gerichtet war. Der Protest der Hippies fokussierte sich auf die Dehumanisierung des modernen Lebens und die Bürokratie: „The young dissenters assaulted the nation's important institutions by pointedly rejecting the products of these institutions – the government's laws, the party's candidates, the corporation's goods, the university's degrees” (Dallek in Bailyn et al. (Hrsg.), 1992, S. 550). Puritanische Lebensgewohnheiten stießen auf Ablehnung: das Leben im Hier und Jetzt war es, das die Hippies interessierte. Sie erprobten kommunenorientierte Lebensstile und neue Formen der Sexualität. Die Abwendung von der Technik und die Hinwendung zu Natur und naturreligiösen Lebensformen lagen in einer konkreten Ablehnung der Technikgläubigkeit und Rationalität ihrer Eltern und der gesamten Gesellschaft begründet.

Die Hippiebewegung war relativ klein, dennoch mutete ihre Bedeutung sehr viel größer an, da ihre Mitglieder durch Kleidung und Verhalten besonders auffielen. Obwohl es schon in den 1920er Jahren und dann wieder in den 1950er Jahren mit den Beats in den USA Gegenkulturen gegeben hatte, die den Puritanismus und Materialismus der amerikanischen Gesellschaft ablehnten, brauchte es das ganz spezifische Klima der 1960er Jahre, damit sich daraus eine einflussreiche Jugendbewegung formieren konnte. Bailyn (ebd., S. 551) beschreibt, warum die Hippiebewegung trotz ihres Einflusses auch den Keim des eigenen Untergangs in sich trug: „Rejecting history, rigorous study, almost every kind of traditional institution and conventional notions of work and family, counterculture folks embraced mysticism, communal living, drugs and sexual liberation“.

Die Ablehnung jeglicher gesellschaftlicher und kultureller Standards führte dazu, dass die Hippiebewegung fast keine Befürworter aus der Erwachsenenwelt hatte. Außerdem trug diese Abkehr von gesellschaftlichen Werten dazu bei, dass die Hippiebewegung wenig Weiterentwicklungspotenzial hatte. Schon im Jahr 1970 hatte die Bewegung

merklich an Einfluss verloren. Die meisten Hippies oder ihre Randgruppen waren Mitte der 1970er Jahre zum festen Bestandteil des Establishments geworden. Einige der Lebensaspekte der Hippie-Ära fanden den Einzug in die Mainstream-Gesellschaft, wie zum Beispiel der Aufstieg von biologisch produzierten Lebensmitteln, die Umweltbewegung generell und eine Öffnung der Gesellschaft zu mehr Akzeptanz. In den 1970er Jahren ging die Hippie-Gemeinschaft demnach in unterschiedlichen gesellschaftlichen Trends auf, zum größten Teil jedoch im Trend des steigenden Umweltbewusstseins.

Ein Großteil der amerikanischen Jugendlichen nahm, im Gegensatz zur plakativen Sichtbarkeit der Hippies, eine andere, konservativere Wertehaltung an. Dies zeigt sich zum Beispiel im Wahlkampf von 1968, als der charismatische demokratische Senator Eugene McCarthy der Star der Jugendbewegung war: „His willingness to fight a lonely battle and his cool, moral style converted tens of thousands of college students, ‚clean for Gene‘ with shaves and neckties.“ (Dallek in Bailyn et al. (Hrsg.), 1992, S. 557).

Auch der Kandidat Nixon, der eine Erneuerung der traditionellen Werte, Frieden und Einheit versprach, kämpfte mit wertkonservativen Slogans. Nixon war während des Wahlkampfes bemüht, als Vertreter von Ordnung und Stabilität aufzutreten. Die Meinung über Nixon war gespalten. Ihm haftete der Ruf an, alle gebotenen lauterer und unlauteren Mittel zu nutzen, um seine Ziele zu erreichen. Dies hatte ihm schon den Namen ‚Tricky Dick‘ eingebracht. Andererseits gab es auch Stimmen, die seine Hartnäckigkeit und politische Gewandtheit lobten. Darin wurden Qualitäten gesehen, die im tief gespaltenen Land wieder einen Konsens herzustellen vermochten.

6.2.5 Die 1970er Jahre

„During the 1960s, I think, people forgot what emotions were supposed to be. And I don't think they've ever remembered.”

Andy Warhol

1968 sollte sich als ein entscheidendes Jahr erweisen: Nixon wurde zum Präsidenten gewählt; in der Folge ging er hart gegen die Studierendenproteste vor. Auch in Europa war die Stimmung schicksalsgeladen: die Studierendenproteste in Paris wurden ebenfalls erstickt, der Prager Frühling fand ein jähes Ende unter Kruščtschows Panzern. Die positive Grundstimmung schwand. Linke und Intellektuelle zogen sich zurück. Die 1970er Jahre wurden eine Dekade des intellektuellen Zynismus und der Schwermütigkeit. Dies war nicht nur in den Vereinigten Staaten der Fall, sondern auch in Europa: Ölkrise und wiederholte Rezessionen erschütterten die Volkswirtschaften. Das Thema der Ressourcenknappheit war nach den prosperierenden und konsumgeprägten zwei Dekaden zuvor allgegenwärtig. Auch der amerikanische Nationalstolz erlitt schweren Schaden: einerseits durch den Verlust des Vietnamkriegs und die gesamtwirtschaftlichen Sorgen, andererseits durch die zahlreichen Enthüllungen von Politikskandalen und Ungereimtheiten innerhalb der nationalen Institutionen.

Das nationale Selbstbewusstsein der 1960er Jahre, das mit Armstrongs ersten Schritten auf dem Mond seinen Höhepunkt gefunden hatte, schmolz dahin. Die Zeit der ‚giant strides‘ mit denen Armstrong die Dekade ausgeläutet hatte, war vorüber. Überall, sowohl intern als auch extern, stieß die Nation an ihre Grenzen. „Unprecedented shortages of basic raw materials and soaring costs of oil and natural gas; stagflation; defeat in Vietnam; the Watergate scandal and a president's ejection from office; the two worst economic downturns since the Great Depression, and the largest federal and trade deficits in the nation's history – all these shook confidence in the foundations of American strength and made the years from Richard Nixon's presidency to George Bush's a time of elusive stability“ (Dallek in Bailyn et al. (Hrsg.), 1992, S. 566).

In der Süddeutschen Zeitung (18./19. Juli 2009, Feuilleton S. 13, Nr. 163) bezeichnet Willi Winkler die Mondlandung als ‚Zenit der Moderne‘: „Die Mondlandung krönte ein Zeitalter, das mit der Ära eines bisher in der Geschichte der Menschheit einzigartigen Optimismus zu Ende ging“. Die euphorische Stimmung, die die Menschen am 21. Juli 1969 in ihrem Bann hielt, trug schon den Keim des Niedergangs in sich. Amerika hatte sich den großen Herausforderungen, die Kennedy Anfang der Dekade postuliert hatte, mit Enthusiasmus, festem Glauben an die eigene Stärke und ungebrochenem Optimismus gestellt. Ein kollektiver Traum war in Erfüllung gegangen. Seither konnte kein kollektives Unterfangen die Nation auf ähnliche Weise in ihren Bann ziehen. Das größte Ziel war erfüllt, der Zenit überschritten. Alle weiteren Ziele mussten nach der Mondlandung banal und profan erscheinen.

Nixons Politik setzte dieser Grundstimmung keine Taten entgegen. Seine positiven außenpolitischen Ansätze traten schließlich hinter einer korrupten und pseudofrommen Innenpolitik zurück. Die Affären und Skandale, die Nixon umgaben, führten schließlich zur Watergate-Affäre. Deren Konsequenzen waren auch deshalb so immens, da die Amerikanerinnen und Amerikaner nach dem verlorenen Vietnamkrieg das Bedürfnis hatten, zu einer Phase des inneren Vertrauens, der Selbstachtung und der Konsolidierung zurückzufinden. Der dem „amerikanischen System innewohnenden Drang zur Selbstreinigung“ war schließlich ausschlaggebend dafür, dass Nixon seinen Präsidentenposten verlor (Sautter, 1994, S. 501).

Unter dem Druck des drohenden Amtsenthebungsverfahrens trat Nixon, der sich ungerecht behandelt fühlte, widerstrebend zurück. Dieses einzigartige Ereignis in der amerikanischen Geschichte rührt nicht zuletzt daher, dass man an Nixon, der mit der Zeit tatsächlich als Personifizierung einer ‚gesellschaftlichen Krankheit‘ empfunden wurde, ein Exempel statuieren wollte. Sautter (1994, S. 506f.) hält es für fraglich, ob die Watergate-Affäre tatsächlich der größte Skandal der amerikanischen Politgeschichte war, bekräftigt jedoch den ‚Symptomwert‘ des Vorfalls. Mit ihm wurde klar, dass nicht nur eine gesamte politische Führungsebene korrupt war, sondern die Korruption auch tief in der Verwaltung verwurzelt war. Die Gewaltenteilung, auf die sich das amerikanische Staatssystem in großem Maße stützt und aus der sich außerdem ein Gutteil des amerikanischen Selbstverständnisses bestimmt, wurde tief erschüttert.

Die innen- und außenpolitische Müdigkeit der Amerikaner manifestierte sich dann in den beiden folgenden Präsidenten der 1970er Jahre, Ford und Carter. Innenpolitische Verunsicherung und Ressourcenengpässe gekoppelt mit inflationären Tendenzen führten zu weiteren Krisen im angeschlagenen Selbstverständnis. Das arabische Ölembargo zwischen Oktober 1973 und März 1974 hatte zur Folge, dass den Amerikanern und Amerikanerinnen die Abhängigkeit von Importöl schmerzlich bewusst wurde. Innenpolitisch waren es Probleme mit FBI und CIA, die gelöst werden mussten. Es wurde bekannt, dass die beiden Behörden auch vor unlauteren Mitteln nicht zurückschreckten, um bestimmte Ziele zu erreichen. Dies führte zu einer Umstrukturierung der Büros. Erst 1975 setzte wieder ein wirtschaftlicher Aufschwung ein, der das Selbstverständnis der Nation pünktlich zur 200-Jahrfeier im Jahr 1976 wieder beflügelte.

Der Wahlkampf zwischen Carter und Ford war ebenso farblos wie die beiden Kandidaten selbst. Die Menschen waren politikmüde und in sich gekehrt. Dies spiegelte sich auch in der Wahlbeteiligung von nur 56,6 Prozent wider, die damit 1976 beträchtlich unter dem Durchschnitt früherer Wahlen lag (Sautter, 1994, S. 516). Carter hatte seinen knappen Gewinn vor allem den geschlossen stimmenden Südstaaten zu verdanken. Außerdem konnte er als Neuling in New York auf seine politische Unbescholtenheit verweisen. Obwohl nun ein Demokrat an der Spitze der Regierung stand, vollzog sich keine Wende zum liberalen Regierungsstil der demokratischen Regierungen in den 1960er Jahren. Im Gegenteil, das Verhalten der Nixon-Administration hatte zu einer verstärkten Wertkonservativität innerhalb der amerikanischen Gesellschaft geführt. Dies spiegelte sich auch in der Regierung wider.

Eine sich wandelnde Gesellschaftsstruktur gab den konservativen Kräften weiter Vor- schub: seit den 1950er Jahren war es zum Inbegriff des amerikanischen Traums geworden, in den Frieden und die Abgeschlossenheit der Vorstädte zu übersiedeln. Diese Sub-urbanisierung führte zu einer schärferen räumlichen Abgegrenztheit der gesellschaftli- chen Schichten. Dies wiederum hatte zur Folge, dass es innerhalb dieser räumlichen Abgegrenztheit zu sehr konservativen Grundeinstellungen kommen konnte, da die Sichtbarkeit anderer sozialer Schichten und Probleme im Alltag nicht mehr gegeben war. Die Hilflosigkeit, die die paralyisierte Gesellschaft gegenüber Inflation, Rezession, innerer Armut und globalen Problemen empfand, wurde durch eine Abkehr von diesen Problemen nur scheinbar gelöst. Der persönliche Rückzug aus der Gesellschaft, gekop-

pelt mit dem physischen Ruckzug in die Vororte, wird von einigen Autoren als ‚the me decade‘ (Tom Wolfe) oder ‚the culture of narcissism‘ (Christopher Lasch) beschrieben. Die gesellschaftliche Entwicklung in den 1970er Jahren ging mit einem Vertrauensverlust in traditionelle Institutionen und der Entfremdung von etablierten Autoritäten einher.

Damit wurde die konservative Vorstadtbevölkerung mit ihrer Mentalität von Selbsthilfe und Eigenverantwortlichkeit zur tragenden Säule der Politik der Präsidenten Reagan und Bush sen. (vgl. Dippel in Walzer (Hrsg.), 1996, S. 73). Die Enttäuschung, die Institutionen und Autoritäten entgegengebracht wurde, bildete aber auch den Nährboden für Sub- und Gegenkulturen wie Punk und Hardcore. Der eigentliche Durchbruch zum Neokonservatismus vollzog sich zwar erst mit dem Beginn der Administration von Bush sen., die Weichen dafür wurden jedoch schon in den 1970er Jahren gelegt. Dies zeigte sich in der durch Carter öffentlich gelebten und betonten Religiosität⁴⁹ und in Änderungen in zentralen Gebieten der Wirtschafts- und Sozialpolitik, die nun konservativ geprägt waren. Es gab erste Ansätze zu der durch Reagan massiv fortgeführten Deregulation, dem Abbau von Hemmnissen gegen die freie Entfaltung der Marktkräfte. Die Sozialleistungen des Bundes sanken ab 1976 kontinuierlich. Sautter (1994, S. 517) nennt die Amtszeit Carters eine Zeit der „politischen Ambivalenz“, da liberale und konservative politische Ziele nebeneinander existierten und durchgesetzt wurden.

Trotz der konservativen Ansätze, die den Willen des Volkes widerspiegelten, hatte Carter innenpolitisch keinen Erfolg. Obwohl sein Bemühen klar war und fast niemand Zweifel an seiner politischen Integrität hegte, erschien er zu schwach, um die USA wieder in eine Ära von mehr Bedeutung und Stärke zu führen, die sich viele Menschen nun wünschten. „Carters Unfähigkeit, mit den drängenden Problemen der Zeit in einer Weise fertig zu werden, die in der Bevölkerung das Gefühl zuverlässiger und sachgerechter Amtsführung erweckt hätte, ließ seine Popularität im Herbst 1979 auf einen Tiefpunkt sinken, der an den Nixons in seinen schlimmsten Tagen erinnerte“ (Sautter, 1994, S. 518). Ein Kernproblem dabei war die anhaltende Energiekrise, die die Wirtschaft gefangen hielt und Arbeitslosigkeit und Inflation anheizte. Obwohl während Carters Amtszeit die erste Pipeline mit Alaskaöl geöffnet wurde und es 1977 einen klei-

⁴⁹ Carter war im südlichen ‚Bible Belt‘ geprägt und zeigte einen tiefen Sinn für Moral, Religion und Anstand. Sein durch das Baptistentum geprägter Glaube an die persönliche Erweckung gab ihm eine starke und für seine politischen Gegner oftmals irritierend wirkende Selbstsicherheit.

nen zyklischen Aufschwung gab, fehlte es weiterhin an einem konstruktiven und zukunftsorientierten Handeln in Sachen Energiewirtschaft.

Carter bestärkte die Meinung vieler Amerikaner und Amerikanerinnen, dass die Krise nur künstlich und somit zu ignorieren sei, indem er die Ölkonzerne öffentlich der Preistreiberei bezichtigte. Die wirkliche Krise im Herbst 1978 traf die USA also, trotz zahlreicher Verbote, ziemlich unvorbereitet. Die Reaktion von Carter war es, gleich fünf seiner Minister des Amtes zu entheben. Dies führte aber nicht zu mehr Popularität, da auch daraus keine positiven und anpackenden Handlungsaktivitäten von Seiten des Präsidenten erkennbar waren. Während des nun folgenden Wahlkampfes hatte Carter schon im eigenen Lager erhebliche Schwierigkeiten, sich gegen Senator Edward Kennedy durchzusetzen. Sein republikanischer Gegner Ronald Reagan gewann fast alle Vorwahlen und konnte sich im November 1980 schließlich mit 51 Prozent der Stimmen gegen ihn durchsetzen. Auch im Senat zeichnete sich eine republikanische Mehrheit ab. Die Anzeichen zum Konservatismus, die sich als Reaktion auf die Nixon-Ära gemehrt hatten, waren nun klar und deutlich.

Gesellschaftlich waren die 1970er Jahre, gerade für junge Menschen, von vielen Unsicherheiten geprägt. Die Kinder der Babyboom-Generation der 1950er Jahre, die in den 1960er Jahren den Arbeitsmarkt und die Warenmärkte stimuliert hatten, wurden älter. Viele Menschen hatten in den 1970er Jahren keine Möglichkeit zum sozialen und ökonomischen Aufstieg, da Rezession und Inflation die Wirtschaft blockierten. Die Eltern der Hardcoregeneration hatten mit relativ großen wirtschaftlichen und sozialen Problemen zu kämpfen: „The 1960s students who – now 1970s young adults – found themselves worst prepared for the changing times“ (Dallek in Bailyn et al. (Hrsg.), 1992, S. 550). Am schlimmsten traf es jene jungen Menschen, die sich idealistischen Zielen der Friedens- und Civil-Rights-Bewegungen verschrieben hatten: die Technisierung und der zunehmende Konservatismus der 1970er Jahre bot Ihnen wenig persönlichen und beruflichen Entfaltungsspielraum. „Liberal arts and social sciences majors sometimes had difficulty breaking into the high-tech and financial service careers that offered the greatest opportunities in the 1970s and 1980s. Most educated young people found life highly competitive as they struggled to get ahead under unexpectedly constricted conditions“ (ebd.).

In der Folge fand ein starker Wandel in den vorherrschenden Jugendkulturen statt: der idealistischen Jugendbewegung der 1960er Jahre folgte eine desillusionierte Jugend der 1970er Jahre. In den 1970er Jahren fand unter der Mehrheit der Jugendlichen schon eine Hinwendung zum Konservatismus statt, die schließlich in den 1980er Jahren mit der Yuppie-Bewegung ihren Höhepunkt fand. In den Städten der frühen 1980er Jahre war der „laid-back, slightly starry-eyed idealist“ (ebd., S. 571) ein gesellschaftlicher Außenseiter. Der selbstsichere, materialistisch eingestellte und wertkonservative Yuppie hingegen war der Archetyp der Dekade.

So wie ihre humanistisch gebildete und in der Mittelklasse verhaftete Elterngeneration, waren auch diejenigen Kinder, die sich nicht in die gängige Wertestruktur der endenden 1970er Jahre und beginnenden 1980er Jahre einfügten, gesellschaftliche Verlierer. In dieser Situation wuchs der wirtschaftliche Einfluss des so genannten ‚Sun Belts‘, der südlichen und westlichen Staaten der USA. Damit stieg die ökonomische Bedeutung von Städten wie Los Angeles.

Angesichts der rigiden ökonomischen Erfordernisse wurden die Wertestrukturen noch konservativer. Dadurch änderte sich auch das Erziehungsverhalten der Elterngeneration. Antiautoritäre Erziehung kam aus der Mode und wurde durch eine autoritäre Erziehung ersetzt. Diese Entwicklung koinzidierte mit einer Einwanderungswelle von Menschen mexikanischen Ursprungs in den Westen der USA. Dadurch wurde die gesellschaftliche und ökonomische Konkurrenzsituation in den Vorstädten noch drängender: „By then (die 1970er Jahre, Anm. der Autorin) the majority of Mexican Americans were living in cities. Los Angeles, for example, a city of over 3 million, had the second largest concentration of Latino peoples in North America after Mexico City“ (ebd., S. 572).

6.3 Amerikanische Kultur und Politik in den 1980er Jahren

6.3.1 Reaganism und Reaganomics: Let's make America great again

„Within the covers of the Bible are the answers for all the problems men face.”
Ronald Reagan

Ronald Wilson Reagan wurde 1980 zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt und trat sein Amt 1981 an. Er erreichte, gemeinsam mit seinem Vizepräsidenten George W. Bush sen., eine zweite Amtszeit und blieb bis 1989 im Amt. Seine Politik und Einstellung prägte die gesellschaftliche Situation der 1980er Jahre in den Vereinigten Staaten.

Während der Reagan-Administration vollzog sich die Ende der 1970er Jahre begonnene Hinwendung zum Konservatismus in ihrer Gesamtheit. Die gesellschaftliche Stimmung hatte sich vom Bürgeraktivismus der 1960er und frühen 1970er Jahre abgekehrt. Es wurden kaum mehr Forderungen nach Staatseingriffen laut, um die wirtschaftliche und gesellschaftliche Misere zu heilen. Reagan versprach das, wonach sich viele Amerikaner und Amerikanerinnen sehnten: eine Wiederherstellung des amerikanischen Stolzes und Patriotismus. Sein wirtschaftliches Programm ließ ein Ende der Stagflation erhoffen, außerdem waren massive Steuersenkungen geplant.

Die innere Einigung erreichte er mit einer einfachen, der amerikanischen Geschichte entsprechenden ‚them-and-us‘-Ideologie, indem er die Sowjetunion als das ‚evil empire‘ definierte und damit einen klaren Identitätsunterschied zwischen dem guten ‚Wir‘ und dem Bösen in Form der Sowjetunion herstellte. Reagans politische Kritiker konnten sich nie etablieren, obwohl seine intellektuellen Grenzen scharf umrissen waren. Er genoss eine immense Popularität unter dem Wahlvolk, dem er geschickt das versprach, wonach es sich so lange gesehnt hatte: die Herstellung eines öffentlichen Konsenses und ein Wiedererstarken von Amerikas äußerer Macht. Reagans politisches und wirtschaftliches Programm ging als die ‚Reagan Revolution‘ in die Politikgeschichte ein,

auch seine Wirtschaftspolitik erhielt einen eigenen Namen: ‚Reaganomics‘⁵⁰. Reagans Handeln war darauf ausgerichtet, amerikanischen Nationalstolz und Patriotismus wieder erstarren zu lassen, seine Sozialpolitik war von der Devise geprägt, die vermeintliche Abhängigkeit der Bürgerinnen und Bürger von den Sozialleistungen des Staates zu verringern.

Schon früh, noch vor Beginn seiner politischen Karriere, war Reagan für seine konservative, antikommunistische Einstellung bekannt. 1966 wurde er zum Gouverneur von Kalifornien gewählt. Die Wahl zum Präsidenten im Jahr 1980 gewann er unter anderem deshalb, weil die amerikanischen Wählerinnen und Wähler Angst vor weiteren inflationären Tendenzen hatten. Außerdem hatte die schon mehr als ein Jahr dauernde Geiselnhaft amerikanischer Bürger im Iran dem amerikanischen Selbstverständnis schweren Schaden zugefügt. Das im Wahlkampf postulierte Ziel der inneren und äußeren Erstarrenkung der Vereinigten Staaten übte deshalb auf die Mehrheit der Staatsbürgerinnen und Staatsbürger einen großen Reiz aus. Mit einem Erdrutschsieg wurde der Republikaner ins Amt gewählt und verdrängte damit seinen demokratischen Konkurrenten und Vorgänger, Jimmy Carter. Weitere Popularität gewann Reagan nach einem Anschlag auf sein Leben kurz nach der Amtsübernahme. Dadurch erhielt er noch größeren Zuspruch und viele Amerikanerinnen und Amerikaner sahen den Übergriff auch als ein Zeichen für die absolute Notwendigkeit der inneren Erneuerung der USA.

⁵⁰ Hintergrund der ‚Reaganomics‘ ist eine angebotsorientierte Wirtschaftstheorie, die auf massiven Ausgabenbegrenzungen der öffentlichen Hand und Steuersenkungen beruht. Während der Amtszeit Reagan’s fand, so der Historiker Blueston (Rudnick et al., 2006, S. 78), die größte Vermögensumverteilung der Geschichte der Vereinigten Staaten nach oben statt.

6.3.2 Innenpolitik

„Governments tend not to solve problems, only to rearrange them.“ Ronald Reagan

Im Kongress konnte sich Reagan mit Gesetzgebungsinitiativen durchsetzen, die das Wirtschaftswachstum stärkten und forcierten. Er senkte die Steuern und die Haushaltsausgaben für Sozial- und Gesundheitszwecke⁵¹. Diese Politik setzte er auch dann fort, als sein Haushalt durch die enorme Erhöhung der Ausgaben für militärische Ziele zu Defiziten führte. Innenpolitisch verfolgte er ebenfalls eine Politik der Stärke, die offen gegen gewerkschaftliche Aktivitäten und Sozialleistungen gerichtet war⁵². Schon 1982 hatte Reagan durch seine Laissez-faire-Politik die Inflation gebremst. Das Bruttoinlandsprodukt stieg daraufhin kontinuierlich um jährlich rund 3 Prozent an. Die Arbeitslosigkeit in den Vereinigten Staaten erreichte im Jahr 1982 mit einer Arbeitslosenrate von mehr als 10 Prozent ihren absoluten Höhepunkt seit der Zeit der Depression, um aber dann während der weiteren Amtszeit von Reagan kontinuierlich zu sinken.

Zwischen Arm und Reich trat während Reagans Amtszeit eine Polarisierung ein, die sich in der weiteren Zukunft des Landes verstärken und manifestieren würde. Auch die Mittelklasse büßte an Realeinkommen ein. Dies hatte zur Folge, dass immer mehr Mittelklassefamilien zwei Einkommen benötigten, um ihren Lebensstandard halten zu können. Die dadurch zwangsläufig veränderten Familienstrukturen führten dazu, dass sich die gesellschaftlichen Individualisierungstendenzen weiter zuspitzten. Auch die Spirale der privaten Haushaltsverschuldungen nahm in den 1980er Jahren ihren Anfang: viele

⁵¹ Die negativen Aspekte der Kürzungen im Gesundheitswesen zeigten sich besonders in der Bekämpfung des in den 1980er Jahren grassierenden HIV-Virus. Obwohl die Ansteckungsrate bedenklich hoch war, weigerte sich Reagan, Geld für die Forschung zu mobilisieren.

⁵² Bezeichnend für diese Form der Politik ist der Streik der amerikanischen Fluglotsen aus dem Jahr 1981, also ganz zu Beginn der Reagan'schen Amtszeit. Indem er die Situation zu einem Notfall gemäß des ‚Taft Hartley Acts‘ aus dem Jahr 1947 erklärte, setzte er den Lotsen eine Frist von 48 Stunden, um zu ihrer Arbeit zurückzukehren. Bei Nichteinhaltung dieser Frist würden die Lotsen die Kündigung erhalten. Der Arbeitskampf endete daraufhin mit der Entlassung von mehr als 11000 Lotsen, die den Streik auch nach Ende der Frist weiterführten. Reagan hatte sich mit diesem innenpolitischen Schachzug gegen eher auf Ausgleich bedachte politische Kräfte, auch innerhalb der eigenen Partei, durchgesetzt.

Familien mussten Kredite aufnehmen. Auch die demographischen Bedingungen der Armut begannen sich zu ändern. Waren es Anfang des Jahrhunderts noch vornehmlich ältere Personen, die unter Armut litten, so waren in den 1980er Jahren Kinder und Frauen am schlimmsten betroffen. 40 Prozent der statistisch Armen waren Kinder, obwohl ihr Gesamtanteil an der Bevölkerung nur bei 27 Prozent lag.

Durch seine politischen Aktivitäten hatte es Reagan innerhalb einiger Jahre erreicht, das Vertrauen der amerikanischen Bürgerinnen und Bürger in ihr Land wieder herzustellen. Patriotismus und Religiosität erlebten eine Renaissance und führten Reagan und Bushen. Mitte der 1980er Jahre zu einem weiteren Wahlsieg, den sie mit großem Vorsprung gegenüber dem demokratischen Herausforderer, Walter F. Mondale, gewannen. Reagan beeinflusste auch die Gesetzgebung und das Höchste Gericht immens: mit seiner Politik, nur konservative Richter zu wählen, gab er dem Höchsten Gericht auch noch über seine Amtszeit hinaus eine konservative Mehrheit.

6.3.3 Außenpolitik

„My fellow Americans, I am pleased to tell you I just signed legislation which outlaws Russia forever. The bombing begins in five minutes.” Ronald Reagan

Das Schlagwort für Reagans Außenpolitik war ‚peace through strength‘. Während seiner beiden Amtszeiten stiegen die Haushaltsausgaben für militärische Zwecke um 35 Prozent gegenüber seinem Vorgänger Jimmy Carter. Reagan war der erste amerikanische Präsident, der den Krieg gegen den Terrorismus verkündete und Bombeneinsätze gegen Libyen anordnete. Als großer Feind des Kommunismus unterstützte er weltweit antikommunistische Regimeumstürze und Aufstände. In der Außenpolitik konnte Reagan aber auch den größten Skandal seiner Regierungszeit verzeichnen: die Iran-Contra-

Affäre. Es kam heraus, dass die Regierung in großem Stil Waffen an den Iran verkauft hatte, um wiederum die Contras in Nicaragua zu stützen. Solche Waffenverkäufe waren zuvor vom Kongress als gesetzeswidrig erklärt worden. Reagan selbst stritt jegliches Wissen über die Waffengeschäfte ab und setzte eine Kommission⁵³ ein.

In der Kontroverse mit seinem wichtigsten Gegner, der kommunistischen Sowjetunion, kam es zu Beginn der Reagan'schen Amtszeit zu einer Eskalation des Kalten Kriegs. Der Grund dafür war die Erhöhung der Militärausgaben, zum Beispiel für die umstrittene Forschung am Raketenschutzschild SDI (Strategic Defense Project)⁵⁴. Auch die Stationierung von Pershing-II-Raketen in der Bundesrepublik Deutschland führte zu einer Verhärtung der Fronten zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion. Reagan war von einer tiefen Abneigung gegen kommunistische Systeme geprägt und nannte die Sowjetunion im Jahr 1982 bei einer Rede vor dem britischen Parlament ‚evil empire‘, eine Einstellung, die die britische Premierministerin Margaret Thatcher durchaus mit ihm teilte.

Die Reagan'sche Außenpolitik wurde sowohl von nationalen als auch internationalen Kritikern als aggressiv, imperialistisch und kriegstreiberisch bezeichnet. Erst ab dem Jahr 1985, als Michael Gorbatschow zum Generalsekretär der kommunistischen Partei gewählt worden war, verbesserten sich die Beziehungen. Die Gründe dafür waren zu einem großen Teil auch wirtschaftlicher Natur. Die sowjetische Volkswirtschaft war empfindlich geschwächt: enorme Militärausgaben im Wettlauf mit den USA, die Aufkündigung wichtiger Wirtschaftsverträge und das weltweite Sinken der Ölpreise, auf deren Export die sowjetische Wirtschaft angewiesen war, führten sie an den Rand des Haushaltsruins.

Gorbatschow etablierte daraufhin die nun als ‚Glasnost‘ und ‚Perestrojka‘ bekannte Politik und begann eine Ära der Öffnung und Annäherung. Auch Reagan veränderte seinen politischen Kurs und setzte vermehrt auf Diplomatie. Dies hatte vier Weltgipfeltreffen der beiden Politiker zur Folge. Beim dritten der Treffen in Washington wurde 1987

⁵³ Die sogenannte ‚Tower Commission‘ bestand aus zwei Republikanern (John Tower und Brent Scowcroft) und einem Demokraten (Edmund Muskie). Die ‚Tower Commission‘ kam zum Schluss, dass Reagan von den Vorgängen keine Kenntnis gehabt hatte.

⁵⁴ SDI sollte mit Hilfe von boden- und allbasierten Systemen die Vereinigten Staaten vor ballistischen Atombomben schützen. SDI wurde jedoch als technisch unrealisierbar eingestellt, nicht jedoch ohne vorher im Kreml zu ernsthaften Besorgnissen und daraus resultierenden Drohungen zu führen.

der Vertrag über die Abrüstung der Mittelstreckenraketen unterzeichnet.

Die internationalen Vorgänge führten schließlich zum Mauerfall im Jahr 1989 und zwei Jahre später zum Zusammenbruch der Sowjetunion.

6.3.4 Kampf gegen die Drogen: ‚the war on drugs‘

„Just say no.“ Nancy Reagan

Während seiner zweiten Amtszeit startete Reagan eine Kampagne gegen den Drogenhandel, den ‚war on drugs‘. Besonders Nancy Reagan engagierte sich mit ihrem memorablen Satz: „just say no“. Trotz massiver Eingriffe und harscher Strafen nahm die Ausbreitung von Kokain und seinem billigen Derivat Crack in den 1980er Jahren große Ausmaße an.

Eckpunkte der Strategie gegen Drogen, die das Ehepaar Reagan als Bedrohung der Gesellschaft ansah, waren drogenfreie Schulen, die Einrichtung von Entzugsprogrammen und -anstalten und vor allem eine Gesetzesverschärfung. Auch der Einsatz von geheimdienstlichen und militärischen Kräften im Ausland wurde als legitim angesehen. Im Jahr 1986 wurde ein Antidrogengesetz unterzeichnet, das nun eine für Gerichte verpflichtende Minimalstrafe für Drogenbesitz und -missbrauch beinhaltete. Das Gesetz wurde vor allem dafür kritisiert, dass es aufgrund der unterschiedlichen gerichtlichen Behandlung von Crack und Kokain Rassendisparitäten verstärkte. Ein weiterer Kritikpunkt lag darin, dass das Gesetz de facto keine Handhabe und Lösungen zur Reduktion des Drogenhandels beinhaltete, sondern lediglich die Endverbraucher der Drogen betraf⁵⁵.

⁵⁵ Entgegen der rigorosen Gesetzgebung war der ‚Krieg gegen die Drogen‘ praktisch wirkungslos. Die 1980er Jahre wurden so zu einer Ära, in der neue Designerdrogen erfunden wurden und auch weite Verbreitung fanden.

6.3.5 Amerikanische Kultur der 1980er Jahre: Die Neue Rechte

„Evolution is a bankrupt speculative philosophy, not a fact.“ Jimmy Swaggart

Die Koalition der so genannten Neuen Rechten, die sich aus wirtschaftlich Konservativen und evangelikalen Christen zusammensetzte, übte ab den 1980er Jahren einen starken Einfluss nicht nur auf die US-amerikanische Politik, sondern auch auf die Gesellschaft und die kulturellen Entwicklungen aus. Die Neue Rechte war ein konservativer Gesellschaftsumschwung, der sich gegen liberale Tendenzen wie Antikriegsbewegung, Feminismus, Liberalisierung der Abtreibungsrechte und Weiterentwicklung der Minderheitenrechte richtete.

Gestärkt durch die innenpolitischen Änderungen und die Demonstration von Macht und Überlegenheit in der Außenpolitik, wurde der Patriotismus in den 1980er Jahren zur Modeerscheinung. Die weitere Stärkung der Wirtschaft blieb während der gesamten Reagan-Administration ein vorherrschendes Thema. Auch die Musikindustrie passte sich den Trends an und Musik wurde in großem Stil zum politischen Sprachrohr des Patriotismus. Rockmusik hatte seinen gesellschaftskritischen Charakter der 1960er Jahre weitgehend verloren. „Many of the most influential new pop artists were dubbed ‚New Traditionalists‘ because of their affinities to both older musical styles (...) and older lyrical themes. Love of family and flag, expressions of faith, and praise for independence and hard work were among the favourite songwriting topics of the 1980s“ (Zinsmeister in Davis & Woodman (Hrsg.), 1992, S. 530).

Der Fernsehsender MTV ging im Jahr 1981 auf Sendung. MTV spielte in den darauf folgenden Jahren bis heute eine essentielle Rolle in der Prägung und auch Unterdrückung musikalischer Kultur. Der Sender wurde zum Trendsetter und Richtungsgeber einer ganzen Generation, nicht nur was die musikalischen Präferenzen angeht, sondern auch in Bezug auf Lebensstile, Konsum und politische Einstellung. Musikvideos wurden zu einem kulturellen Phänomen und diejenigen Musiker und Musikerinnen, die das neue Medium am Besten nutzten, hatten auch die größten Erfolge.

Traditionalistische Tendenzen feierten überall, nicht nur in der Musik, enorme Erfolge. Klassische Musik hatte einen Höhenflug, in der Architektur wurden historische Elemente in moderne Gebäude integriert. Auch in Hollywoodfilmen waren traditionelle Werte positiv besetzt. Religion und die Bewunderung für militärische Stärke spielten in vielen der bekanntesten Filme aus den 1980er Jahren, wie zum Beispiel ‚Top Gun‘, eine Rolle. Auch traditionelle familiäre Strukturen wurden in Serien der 1980er Jahre positiv bewertet, oder, wie die ‚Bill Cosby Show‘ zeigt, sogar in den Mittelpunkt gehoben. Zinsmeister (in Davis und Woodman (Hrsg.), 1992, S. 531) beschreibt die Reagan-Ära als besonders bedeutungsvoll: „Ronald Reagan – himself more a cultural icon, an embodied idea, than an actual motive force – was important mostly because he presented an *altered picture* of America in the 1980s“. Damit charakterisierte Reagan eine ganze Dekade: er projizierte ein idealisiertes Image, das sich von dem der vergangenen Dekade unterschied.

Homosexuelle Menschen sahen sich erneuten Diskriminierungen ausgesetzt, die mit der negativen gesellschaftlichen Assoziierung der Discomusik begann, die als ‚fag music‘ abgestempelt wurde. Auch antihomosexuelle Fernsehberichterstattung trug zum Negativimage der Homosexualität in den Vereinigten Staaten bei. Der Ausbruch von AIDS beschränkte sich erst fast nur auf homosexuelle Menschen und führte zu einer weiteren gesellschaftlichen Marginalisierung und Stigmatisierung der Homosexuellen. MTV, das durch seine Auswahl oder aber auch Diskriminierung von Musikvideos eine stark prägende Funktion inne hatte, zeigte keine Videos, in denen auch nur ansatzweise ein Bezug zur Homosexualität festgestellt werden konnte.

Auf der Homepage der Kingwood College Library wird das Zeitalter zwischen 1980 und 1989 in der ‚American Cultural History‘ folgendermaßen beschrieben: „The 1980s became the Me! Me! Me! generation of status seekers“ (www.kclibrary.lonestar.edu, Zugriff am 10.07.2008). Der Materialismus der Ära zeigte sich in vielen Gesichtern. Die Laissez-faire-Politik von Reagan führte zu ganz neuen Formen von Großunternehmen: feindliche Übernahmen und Megazusammenschlüsse bestimmten das Wirtschaftsleben und auch das der Menschen, die in einer Welt lebten, in der plötzlich wieder alles möglich schien. Alte amerikanische Ideale lebten auf: „you can have it all“ war die Devise im Geschäfts- und auch im Privatleben.

Im Leben der Menschen, und vor allem in der jüngeren Generation, bekamen Konsum und Modemarken eine immense Bedeutung. Wer dazu gehören, die patriotischen Ideale hochhalten und Amerika international stärken wollte, der konsumierte und strebte den gemeinsamen Idealen von Reichtum und gesellschaftlichem Status nach. Kritik an dieser neuen Lebenseinstellung bekam schnell den Anstrich des mangelnden Patriotismus. Serien wie ‚Dallas‘ und ‚Dynasty‘ feierten in der Fernsehwelt bisher ungeahnte Erfolge. Sie zeigten eine Glamourwelt voller Reichtum mit der maximalen Erfüllung aller Aspekte des amerikanischen Traums.

Neben hemmungslosem Konsum und der Stilisierung von Glamourwelten als Inbegriff von Erfolg und Reichtum, spielte in den 1980er Jahren auch die wachsende Angst vor einem Verlust der gerade erlangten technologischen und wirtschaftlichen Vormachtstellung an Asien und andere Marktmitbewerber eine wachsende Rolle. Das Schulsystem befand sich in einem maroden Zustand. Dies war einerseits ein Ergebnis der sinkenden Ausgaben der Reagan-Administration für soziale und bildungspolitische Belange, andererseits ein Ergebnis der gesellschaftlichen Hinwendung zu Themen, in denen Bildung keine führende Rolle spielte.

Die weltweite Computerrevolution ließ die noch immer latente Angst vor einer entfremdeten Staatsmacht und ihren daraus neu entstehenden Eingriffs- und Überwachungsmöglichkeiten wachsen. Andererseits machten sich jugendliche Subkulturen das Durchdringen von Technologie in die Alltagswelt auch zu Nutze: „The computer and photocopying and fax machines helped small groups of dissenters disseminate opposing ideas and challenge the authority“ (Dallek in Bailyn et al. (Hrsg.), 1992, S. 612). Auch die Hardcorekultur der Fanzines und unangekündigten Konzerte basierte in großem Maße auf der Nutzung dieser neuen, nun einer breiten Masse zugänglichen Technologien.

Die gesellschaftliche Oberflächlichkeit nahm weiter zu, nachdem immer mehr Menschen nach persönlicher Wunschbefriedigung und ökonomischer Maximierung trachteten. Die Strukturen der Gesellschaft folgten dieser Privatisierung und lösten sich weiter auf. Besonders für Jugendliche bot diese entstrukturalisierte Gesellschaft weder Halt noch Orientierungsmuster. „On examination the ‚values‘ and ‚priorities‘ by which these

modern Americans lived were not justified by any wider framework of purpose or belief“ (ebd., S. 613).

6.3.6 Religiöses Selbstverständnis

„Christians, like slaves and soldiers, ask no questions.“ Jerry Falwell

Die Dekade zwischen 1980 und 1989 war neben dem durch das Reagan'sche Regierungsprogramm geprägten Patriotismus auch vom Aufleben eines neuen religiösen Selbstverständnisses geprägt. Die so genannte Neue Rechte lehnte unter anderem Abtreibung, Homosexualität und ihre rechtliche Besserstellung sowie den Feminismus ab. Dies waren alles Punkte, die auch in der verstärkten Religiosität und der ‚Moralisierung‘ der Gesellschaft eine Rolle spielten. Patriarchalisch geprägte Familienwerte erlebten zwischen 1980 und 1989 eine Renaissance.

In den amerikanischen Vorstädten, in denen die Bewohnerinnen und Bewohner nichts verknüpfte als die gemeinsame Idee des amerikanischen Traums, hatte der christliche Konservatismus großen Zustrom. Die Nichtexistenz von gewachsenen dörflichen Gemeinschaften führte dazu, dass die Kirchen diese Lücke füllten. Das zentrumslose Planungsdesign der Vorstädte trug daher erheblich zum Erwachen der ‚Christian Right‘ bei. Besonders in Südkalifornien mit seinen immensen Vorstädten besetzten konservative Kirchen die Rolle der früheren dörflichen Gemeinschaft und gemeinschaftlichen sozialen Aktivität und wurden so zum Rückgrat der Gesellschaft. Sozialisierung, Ideenaustausch und außerfamiliäre Freizeitkonversation fand und findet in diesen geografischen Räumen also vornehmlich im kirchlichen Umfeld statt und erlaubt somit den Kirchen die Deutungshoheit über die gesellschaftliche Wertebildung.

Die 1980er Jahre waren auch eine Ära des christlich geprägten politischen Lobbyings. Die ‚moralische Mehrheit‘ (Moral Majority) war eine christlich-fundamentalistisch geprägte politische Lobbying-Organisation, die sich 1989⁵⁶ auflöste. ‚Moral Majority‘ wurde im Jahr 1979 durch den Teleevangelisten Jerry Falwell gegründet. Damit wurde auch der eigentliche Beginn der oben beschriebenen ‚Neuen Christlichen Rechten‘ (New Christian Right) eingeläutet. Der Name der Organisation ‚Moral Majority‘ rührt daher, dass die Mitglieder der Organisation der Meinung waren, die moralische Mehrheit der Amerikanerinnen und Amerikaner zu vertreten. Die Kampagnen von ‚Moral Majority‘ richteten sich gegen Themen, die ihrer Meinung nach das christliche Fundament der Vereinigten Staaten gefährdeten. Millionen von Menschen unterstützten ‚Moral Majority‘ und machten sie zur größten konservativen Lobbying-Organisation der Vereinigten Staaten. Auch der Wahlerfolg von Ronald Reagan im Jahr 1980 wird zu einem Gutteil dem Einfluss dieser Organisation zugeschrieben.

Die Hauptthemen, für die sich ‚Moral Majority‘ stark machte, fanden sich auch in der späteren Regierungspolitik Reagans wieder: Abtreibungsverbot, Opposition gegen die legislative Akzeptanz der Homosexualität und gegen das ‚Equal Rights Amendment‘⁵⁷ zur Verfassung. ‚Moral Majority‘ propagierte ein Familienleben nach traditionellen patriarchalischen Gesichtspunkten und setzte sich für die mediale Zensur von Musik, Filmen und Büchern ein, die nach Meinung der Organisation das christliche Fundament der amerikanischen Gesellschaft gefährdeten. Obwohl ‚Moral Majority‘ sowohl Anhänger unter den Republikanern als auch den Demokraten hatte, übte sie auf die republikanische Politik einen wesentlich größeren Einfluss aus, als auf die demokratische. Die ‚New Christian Right‘ trat und tritt auch für die gleichberechtigte Behandlung von kreationistischen Lehren, besonders in Form des pseudowissenschaftlichen⁵⁸ ‚Intelligent

⁵⁶ 1989 wurde ‚Moral Majority‘ offiziell aufgelöst. Die Ideen lebten aber in der Nachfolgeorganisation, ‚Christian Coalition‘ weiter, die von Pat Robertson initiiert wurde. Im Jahr 2004 rief Falwell auch ‚Moral Majority‘ unter dem ursprünglichen Namen wieder ins Leben, mit derselben Zielsetzung wie auch schon bei der ersten Gründung der Organisation: konservativen Politikerinnen und Politikern durch gezielte Lobbyingarbeit ins Amt zu verhelfen.

⁵⁷ Das ‚Equal Rights Amendment‘ (ERA) ist ein Vorschlag zur Erweiterung der amerikanischen Verfassung. Inhalt des Verfassungszusatzes wäre die Garantie der Gleichberechtigung vor dem Gesetzgeber ohne Hinblick auf das Geschlecht. Das ERA wurde 1972 zum ersten Mal vorgeschlagen und ist bis heute nicht von allen Staaten ratifiziert.

⁵⁸ ‚Intelligent Design‘ wird deshalb als pseudowissenschaftlich angesehen, da die darin aufgestellten Behauptungen nach wissenschaftlichen Kriterien weder verifiziert noch falsifiziert werden können.

Design'⁵⁹ im Biologieunterricht ein. Der diesbezügliche Lobbyismus war nicht erfolglos. In einigen Staaten wird heute im Biologieunterricht ‚Intelligent Design‘ gleichberechtigt mit der Evolutionslehre unterrichtet.

⁵⁹ ‚Intelligent Design‘ vertritt Meinung, dass das Leben auf der Erde so komplex ist, dass es sich nicht evolutorisch entwickelt haben kann, sondern eines ‚intelligenten Designers‘ bedurfte, der die Welt in ihrer jetzigen Komplexität erschaffen hat.

6.4 Nationalität und Nationalismus

„No modern nation has ever constructed a foreign policy that was acceptable to its intellectuals.“ Irving Kristol

Die Idee der Nation, aus der sich dann nationalistische Einstellungen entwickelten, wurde vornehmlich in der Zeit des Kolonialismus zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert geprägt. Auch heute noch haben Nationen für die Individuen eine herausragende Stellung: sie definieren Identität auf einfache Weise und schaffen Sicherheit, indem sich ein einzelner Mensch zu einem größeren Ganzen zählen kann. Sie verhindern durch ihr streng definiertes Zugehörigkeitsdenken jedoch auch einen globaleren und übergreifenden Zugang zu vielen Lösungsansätzen. Wie auch O'Brien und Szeman (2004, S. 206) feststellen, bringt das der Nationenidentität eigene Ausgrenzungsdanken einige Probleme mit sich: „Associated with such positive ideals as patriotism, loyalty, and collective strength, nations and nationalism also work - traditionally and today - on principles of exclusion“. Nationalität ist auf der Basis des Individuums nicht einfach zu definieren. Es ist allein schon fraglich, ob sie aus einem subjektiven Gefühl heraus entsteht, oder ein objektives, allen Individuen einer Nation zueigenes Konzept ist. Überdies besteht die Gefahr, dass Eliten das menschliche Bedürfnis nach Gemeinsamkeit und Schutz, das sich in der Nation erfüllt, beeinflussen um Macht auszuüben.

Alle Nationalstaaten existieren als souveräne Staatsgebilde mit einer mehr oder weniger großen geografischen Ausbreitung. Die Individuen, die in diesem geographischen Gebiet wohnen, sind zumeist, aber nicht zwingend, Angehörige dieser Nation und erkennen gewisse Legitimationskriterien wie Steuern und Gesetze an, die sie zu Bürgern und Bürgerinnen der jeweiligen Nation machen. Diese Formalkriterien erklären jedoch noch nicht den Begriff der nationalen Identität, der sich ganz offensichtlich nicht aus gemeinsamen Gesetzesgrundlagen oder Steuerlasten ergeben kann. Eine Ausnahme unter den Nationen bilden hier die USA, in denen sich ein Großteil der subjektiv gefühlten Nationalidentität aus der Verfassung ableitet, die auch ganz dezidiert subjektiv beginnt und

die menschliche Identität und nicht das abstrakte Konstrukt der Nation in den Mittelpunkt stellt: „We, the people (...)“.

Nationale Identität kann auch über gemeinsame Vorlieben und Überzeugungen definiert werden. Auch der mehrheitliche Glaube spielt nach wie vor eine gewichtige Rolle. Diese Vorlieben und Überzeugungen werden umso prägender für die nationale Identität, je mehr sie sich von denen anderer Gruppen abgrenzen lassen. Ein solches Abgrenzungs- und Differenzierungsdenken ermöglicht es, sich von anderen Gruppen zu unterscheiden und sich auf rationale oder emotionale Weise mit ihnen zu messen. So ist es ganz offensichtlich, dass die Grenze zwischen ‚us‘ und ‚them‘ eine sehr feine, verschiebbare und auch verletzbare Grenze ist. Dennoch ist sie für die Identitätsbildung wesentlich. Zufälligkeiten der Zugehörigkeit werden dabei ausgeblendet, um das Wunschbild des gemeinsamen Ganzen nicht zu gefährden. Mythen helfen, dieses Wunschbild zu verfeinern und aufrecht zu erhalten. Sinn von Mythen ist es deshalb, innerhalb der Geschichte einer Nation wirksame und sinnstiftende Geschichten zu begründen, die ein glaubwürdiges und nachahmenswertes Erklärungsmodell für das Hier und Jetzt liefern.

Identitätskonstrukte können kommerziell, politisch oder historisch entstehen und sind in einem stetigen Austausch begriffen, wobei vor allem die künstlichen Konstrukte in großem Ausmaß auf die historisch Gewachsenen zurückgreifen, um sich Legitimation zu verschaffen. Fraglich bleibt dennoch, ob die historischen Konstrukte eine größere, da tiefer verankerte Berechtigung besitzen. O’Brien und Szeman bezeichnen Populärkultur als wichtiges Vehikel für die Generierung und Vertiefung authentischer und auch oktroyierter nationaler Identität. Besonders ab dem 18. Jahrhundert haben neue Formen der Printmedien bisher völlig ‚unerschlossene‘ Teile der Bevölkerung mit Informationen versorgt und dadurch geprägt: „These readers from the basis of a community, informed by a collection of stories that, through their assembly in the form of a single text, contribute to the creation of a coherent narrative of the world – a national point of view” (O’Brien & Szeman, 2004, S. 213). Die so verbreiteten Informationen sind von Eliten beeinflusst und lassen den Nationalismus somit als Phänomen erscheinen, das in hierarchischer Weise durch die gesellschaftlichen Schichten diffundiert. Auch Noam Chomsky kommt in seiner Medienkritik zum selben Ergebnis.

Gerade in demokratisch und aufklärerisch geprägten Verfassungen wie der amerikanischen, wird die Doppelfunktion der Nation besonders deutlich: einerseits als Kristallisationspunkt eines ideologisch geprägten Zusammengehörigkeitsgefühls und andererseits als Rechtfertigung von Staatsmacht. Der Mythos von Gleichheit und Zusammengehörigkeit kann somit auch als Rechtfertigungsstrategie für die trotz des Mythos bestehenden Differenzen im Zugang zu Macht und Reichtum dienen. Somit umschließt die starke Symbolhaftigkeit des ‚us‘ auch privilegierte Bevölkerungsschichten, denen ohne diese inhärente Ideologisierung der Zusammengehörigkeit die Argumentationsgrundlage ihrer Machtbasis fehlen würde. Wird im Inneren einer Nation auf diese Weise sinnstiftende Identität und ein Zusammengehörigkeitsgefühl erwirkt, erscheint die Differenzierung nach außen noch wichtiger. Ist also nach innen, gleich über welche sozialen und gesellschaftlichen Grenzen hinweg, ein hinreichendes Gefühl von ‚us‘ entwickelt, so ist die Ausgrenzung der anderen, die diese tatsächlichen oder gefühlten Gemeinsamkeiten nicht teilen, umso einfacher: ‚us‘ und ‚them‘.

6.5 Kultureller, politischer und wirtschaftlicher Imperialismus und seine Rechtfertigung

„The truth is that neither British nor American Imperialism was or is idealistic. It has always been driven by economic or strategic interests.” Charley Reese

Imperialismus und Kolonialismus hatten nicht nur das Ziel, die Fläche der Nationalstaaten zu vergrößern und damit deren politische und ökonomische Einflüsse auszuweiten, sondern sie hatten ganz dezidiert auch kulturelle Hintergründe. Das nationale Gefühl von Überlegenheit und Superiorität erwächst aus der ausschließenden und differenzierenden ‚them-und-us‘-Ideologie, in der per se davon ausgegangen wird, dass die eigene Kultur und Gesellschaftsstruktur derjenigen anderer Menschen überlegen ist. Kulturimperialismus⁶⁰ findet so seine Rechtfertigung.

Auch der Ethos der Aufklärung spielt eine große Rolle bei kulturimperialistischen Tendenzen: der Fortschrittsglaube, der sich aus der Aufklärung konstruiert, geht davon aus, dass Fortschritt und Weiterentwicklung der Menschheit quasi vordeterminiert seien. Kombiniert mit humanistischen Idealen ergibt sich so der fast zwingende Aspekt, diesen Fortschritt mit den ‚anderen‘ zu teilen.

Früher bezog sich der Begriff Kulturimperialismus auf die Ausgestaltung zwischen den Beziehungen reicher und armer bzw. abhängiger und unabhängiger Nationen. Die Bezeichnung wird auch heute noch für das wahrgenommene kulturelle Gefälle zwischen zentralen und peripheren Gebieten innerhalb eines Landes verwendet. Durch die starke Verbreitung amerikanisch geprägter kultureller Werte findet Kultur-imperialismus aber

⁶⁰ Imperialismus hat generell zwei Bedeutungen, einerseits beschreibt er die aktive Ausweitung ökonomischer und politischer Macht über die Staatsgrenzen hinaus, die, wenn sie Autorität über andere Gebiete gewinnt, in den Kolonialismus mündet, andererseits signalisiert der Begriff eine Einstellung, die die eigene Überlegenheit rechtfertigt. Damit wird automatisch anderen Nationen oder Gesellschaften ein geringer(er) sozialer oder politischer Stellenwert zugeschrieben (vgl. www.en.wikipedia.org, Zugriff am 14.11.2008). Von Kulturimperialismus spricht man dann, wenn Macht, Einfluss und finanzielle Mittel dazu aufgewendet werden, um die eigene Kultur und die damit verbundenen Wertvorstellungen auf Kosten der indigenen Kultur zu verbreiten.

auch verstärkt Einzug in den Diskurs über die weltweiten Auswirkungen der amerikanischen Kultur. Die Debatte über den kulturellen Imperialismus wird meist getrennt vom militärischen oder politischen Imperialismus geführt. Wissenschaftlich herrscht keine Einigkeit darüber, ob die Expansion amerikanisch geprägter kultureller Werte mit Imperialismus gleichgesetzt werden kann, da keine direkten Zwänge damit verbunden sind bzw. keine Intervention, außer im wirtschaftlichen Bereich, sichtbar ist.

Erklärungsmodelle für den amerikanischen Imperialismus liefern die Mythen des amerikanischen Sendungsbewusstseins und des Exzeptionalismus. Der Glaube an die Einzigartigkeit des Landes, verbunden mit der Überzeugung, das Gute zu repräsentieren, führen dazu, dass auch Grausamkeiten und Grenzüberschreitungen in Kauf genommen werden, um ein ultimatives Ziel, nämlich die Verbesserung der Lebenswelten aller Menschen zu erreichen. Für die wahrgenommenen positiven Eigenschaften des Imperialismus hat sich der Begriff ‚Benevolent Empire‘ eingebürgert. Chomsky argumentiert in seinem Werk ‚Manufacturing Consent‘, dass der Glaube an die Einzigartigkeit der Vereinigten Staaten auf staatlichen und lobbyistisch gesteuerten Propagandaprozessen beruht. Eigene Fehlerhaftigkeit wird dabei vollkommen ausgeblendet. Die Beherrschung der Medien erlaubt es einer politischen und wirtschaftlichen Elite, die Grenzen des Diskurses und die Interpretation von Wahrheiten zu bestimmen (vgl. Chomsky, 1994, S. 3ff).

Die Diffusion bestimmter Werte, wie zum Beispiel im Kaufverhalten oder Medienkonsum, wird in neueren wissenschaftlichen Arbeiten als ‚banal imperialism‘ bezeichnet. Es wird angenommen, dass die globalisierte Weltwirtschaft und neue technologische Entwicklungen in der Informationstechnik diesen Prozess ebnen. Auch der Begriff ‚elektronischer Imperialismus‘ für die Verbreitung kultureller Werte durch die Nutzung neuer Technologien findet Verwendung.

Die Ausübung kultureller Macht kann auch dazu dienen, politische Macht zu stärken oder überhaupt erst zu implementieren: „In the absence of direct political control, culture, especially mass culture, is seen as one of the forms through which these unequal power relations are maintained“ (O’Brien & Szeman, 2004, S. 281). In den Arbeiten von John Tomlinson und Noam Chomsky lassen sich insgesamt vier Strategien herausarbeiten, die Kulturimperialismus auszeichnen: Massenmedien, Übertragung von Wert-

vorstellungen, Übertragung von Kapitalismus und Konsumismus, Übertragung von industriellen und ökonomischen Strukturen. Die Massenmedien, mit denen sich vor allem Chomsky beschäftigt hat, dienen dabei als Hauptfaktor der Beeinflussung.

Obwohl sich die kolonialistischen Tendenzen der USA, im Gegensatz zu einigen europäischen Ländern, in relativ engen Grenzen hielten, werden dem Land dennoch imperialistische Züge zugeschrieben. Die Kritik richtet sich weniger auf die direkte territoriale Ausbreitung, als auf die politischen und wirtschaftlichen Ziele, die die USA nach außen tragen. Politischer und wirtschaftlicher Imperialismus kann aktiv betrieben werden, gerade in Bezug auf die USA werden aber auch imperialistische Handlungsweisen im wissenschaftlichen und kulturellen Bereich verortet.

Schon Anfang des 20. Jahrhunderts, als es in den Vereinigten Staaten nach dem Gewinn des spanisch-amerikanischen Kriegs einige territorial angetriebene imperialistische Tendenzen zum Beispiel in Kuba und den Philippinen gab, formierten sich Gegner dieser Aktivitäten unter den amerikanischen Intellektuellen, zum Beispiel Mark Twain: „I have read carefully the treaty of Paris, and I have seen that we do not intend to free, but to subjugate the people of the Philippines. We have gone there to conquer, not to redeem. It should, it seems to me, be our pleasure and duty to make those people free, and let them deal with their own domestic questions in their own way. And so I am an anti-imperialist. I am opposed to having the eagle put its talons on any other land” (Twain im New York Herald, 15.10.1900).

Heute sind es vor allem Anarchisten und Anhänger der Neuen Linken⁶¹, die imperialistische Tendenzen der Vereinigten Staaten verurteilen, wie zum Beispiel Howard Zinn und Gabriel Kolko. Historiker wie Sidney Lens argumentieren, dass die USA seit Erreichung der Unabhängigkeit imperialistische Tendenzen hatten: “The United States, from the time it gained its own independence, has used every available means - political, economic, and military - to dominate other nations” (Lens, 2003, S. 104 f). Auch den zahlreichen militärischen Interventionen der USA im Ausland (beginnend mit den Aktionen innerhalb der Monroe Doktrin bis hin zu den Interventionen im Mittleren Osten im 21. Jahrhundert) werden imperialistische Züge zugeschrieben. Anhänger

⁶¹ Auch im republikanischen Lager gibt es immer wieder Stimmen gegen Interventionen im Ausland. Die Gründe für die Gegnerschaft liegen aber meist darin begründet, dass unter den Konservativen eine gewisse Tradition der Nichtintervention (Isolationismus) in fremde Belange herrscht.

marxistischer Denkstrukturen wie John Bellamy Foster sehen die Tatsache, dass die Vereinigten Staaten derzeit die einzige verbleibende Supermacht sind, also keine veritablen Gegner mehr haben, als besondere Gefahr für zunehmenden Imperialismus (vgl. www.monthlyreview.org, Zugriff am 27.09.2009). Foster argumentiert, dass die USA seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs an ihrer singulären wirtschaftlichen, militärischen und ökonomischen Position in der Welt gearbeitet haben. Mit dem Wegfall des einzigen gefährlichen Gegners, der Sowjetunion, lag es, so Foster, in der amerikanischen Mentalität, neue Ziele des ‚sich messens‘ zu definieren. Die Vereinigten Staaten, die rund ein Drittel der globalen Ausgaben für militärische Zwecke für sich beanspruchten, seien schon allein aus rein wirtschaftlichen Gründen auf die Existenz tatsächlicher oder vermeintlicher Gegner angewiesen, um die Maschinerie der Wirtschaft am Laufen zu halten.

Tatsächlich gab es seit 1945 weltweit mehr als 70 militärische Interventionen, die entweder allein durch die USA durchgeführt wurden oder an denen sie zumindest beteiligt waren. Darin sind die meist gar nicht bekannten Interventionen des CIA nicht enthalten. Den diversen vermeintlichen oder tatsächlichen Bedrohungen von außen wurden viele Namen gegeben: ‚War on Terrorism‘, Kampf gegen ‚Rogue States‘ und ‚War on Drugs‘. Die vordergründigen politischen Ziele dieser Interventionen waren die amerikanischen Ideale von Freiheit, Demokratie und Gerechtigkeit, kritische Autorinnen und Autoren sehen darin aber unter anderem die Absicht, das Militärbudget auf einem hohen Niveau zu erhalten.

7. Die Hardcorekultur in Südkalifornien

7.1 Einflussfaktoren auf den südkalifornischen Hardcore

„You don't understand a word we say. You don't listen to us anyway.” Big Boys

Das folgende Kapitel ist der Entwicklung des Hardcores in Los Angeles gewidmet. Musikkritiker wie Peter Belsito, Bob Davis und Steven Blush definieren die Zeit zwischen 1977 und 1983 als Kernzeit des Hardcores. Eine lineare Darstellung der Ereignisse in Los Angeles zu dieser Zeit ist aufgrund der jugendlichen Dynamik der damaligen Hardcoreszene schwierig. Viele der Ereignisse trugen sich in kleinen, isolierten Jugendszenen zu.

Gerade die anfängliche Hardcoreszene war von gewalttätigen Ausschreitungen, auch mit der Polizei, geprägt. Schablonenartige Graffitikunst (oft in Form von aufgesprühten Bandlogos) war in manchen Stadtteilen von Los Angeles omnipräsent und wurde zum Markenzeichen der Hardcorekultur. Die Bevölkerung von Los Angeles brachte also vor allem äußere Attribute wie das öffentliche Auftreten der Szene und die Graffitis mit der Hardcorekultur in Verbindung. Die Presse verstärkte diese Assoziationen, indem sie vornehmlich über Ausschreitungen und Verfehlungen berichtete. Hardcore wurde dementsprechend relativ bald als Gefahr für Ruhe und Ordnung in der Stadt gesehen. Los Angeles, mit seiner überkommenen Gangkultur und seinen vielen unterschiedlichen ethnischen Gruppen, war in der Periode der endenden 1970er Jahre und beginnenden 1980er Jahre von inneren Unruhen und Gewalt zerrissen. Dementsprechend harsch reagierte das Los Angeles Police Department auf die Existenz einer neuen Jugendkultur mit Konfliktpotenzial.

Die Tatsache, dass in Los Angeles eine so prägende Hardcoreszene entstehen konnte, ist auf drei Faktoren zurückzuführen:

1. Kalifornien war schon in den 1950er und 1960er Jahren das Zentrum von Jugendbewegungen. Die Hardcoreszene hatte so einerseits die Möglichkeit, sich von den bisherigen Jugendkulturen abzugrenzen, andererseits aber auch, darauf aufzubauen.
2. Los Angeles hatte als räumlicher Entstehungsort aus drei Gründen einen großen Einfluss auf die Hardcorekultur. Erstens war und ist Los Angeles die ‚Last Frontier‘. Die Stadt bildet den räumlichen Kristallisationspunkt des amerikanischen Traums und ruft damit per se Emotionen und positive wie negative Konnotationen hervor. Zweitens wird Los Angeles von mehreren Stadtgeografen als das prägendste Beispiel einer postmodernen Stadt gesehen. Drittens sind Zentrumslosigkeit und horizontale Ausbreitung der Vorstädte für ganz spezifische Individualisierungstendenzen großstädtisch geprägter Individuen verantwortlich.
3. Los Angeles bot gerade auch wegen seiner räumlichen und wirtschaftlichen Strukturen die Möglichkeiten zur Entstehung der ‚do-it-yourself‘-Kultur (DIY) des Hardcores.

Die Hardcoreszene in Los Angeles war, wie alle Musikszene, keineswegs homogen, sondern von unterschiedlichen Strömungen geprägt. Besonders am Anfang, im Selbstfindungsprozess der Szene, waren Texte, Musik und Kleidung vielfältigen, auch historischen, Einflüssen ausgesetzt.

7.1.1 Jugendkulturen in Kalifornien in den 1950er und 1960er Jahren

„The hatred of the youth culture for adult society is not a disinterested judgment but a terror-ridden refusal to be joked into the, if you will, ecological chain of breathing, growing and dying. It is the demand to remain children.” Midge Decter

Beat Generation

Im Südkalifornien der späten 1950er Jahre war der Ort Venice der Treffpunkt der Beat Generation. Die Hauptpersonen der Beatszene in Venice waren der Poet Stuart Perkoff⁶² und der Journalist und Autor Lawrence Lipton⁶³. Die Beat Generation wurde vor allem durch den Jazz und dabei besonders durch den Bebop beeinflusst. Die Gruppe der Beat Generation in Südkalifornien war recht klein. Dennoch übte sie, gerade nach dem Vakuum des Zweiten Weltkriegs und seiner ‚Lost Generation‘, einen recht großen Einfluss aus. Die Beatniks⁶⁴ verschlossen sich gültigen Konventionen (gerade den materialistischen Tendenzen des konsumfreudigen Nachkriegsamerikas), ihre Kunst war von Spontaneität und teils chaotischen Prozessen geprägt.

Die Beat Generation war die erste alternative und gesellschaftskritische Subkultur der Nachkriegszeit und allein deswegen von immenser Bedeutung. Erstmals wurde damit der ‚Generation Gap‘ deutlich: Jugendliche artikulierten ihre Ablehnung gegenüber der Erwachsenenwelt. Die Beat Generation experimentierte mit Musik und öffnete die Grenzen zwischen Sprache, Stil und musikalischer Eigenverantwortlichkeit. Damit

⁶² 1930-1974; Werke (u. a.): Suicide Room (1956), Eat the Earth (1971), Cowboy Pomes (1973), Alphabet (1973).

⁶³ 1898-1975; Haupteinfluss auf die ‚Beat Generation‘: The Holy Barbarians (1959).

⁶⁴ Der Begriff ‚Beatnik‘ wurde vom Journalisten Herb Caen in einem Artikel erstmals verwendet, wahrscheinlich in Anlehnung an den einige Monate zuvor erfolgten Sputnikstart. Wahrscheinlich sollte damit das Unamerikanische und Gefährliche an der ‚Beat Generation‘ zum Ausdruck kommen. Die zunehmende Verwendung des Begriffes ‚Beatnik‘ hatte auch zur Folge, dass die ‚Beat Generation‘ immer mehr nur mit äußerlichen Symbolen gleichgesetzt wurde.

wurden die Beatniks zu wichtigen Wegbereitern der Hippie- und Punkkulturen. Der in den 1950er Jahren neue Hifi-Sound machte Experimente möglich. Drogen gehörten erstmals ganz offen zu einer Subkultur. Naturnähe und die Enttabuisierung heikler Themen übten in den 1960er Jahren einen großen Einfluss auf die Hippiekultur aus.

Besonders die Punkkultur entlehnte sich Gedanken und Einstellungen der Beat Generation. Kulturelle und emotionale Entfremdung spielt in der Literatur der Beatniks eine große Rolle; die generell ablehnende Haltung, die in den Texten zum Ausdruck kommt, ist eher unspezifisch als zielgerichtet, ähnlich den ersten Punktexten aus den 1970er Jahren.

Surfkultur und -sound

In den 1960er Jahren war Südkalifornien ein Schmelztiegel für unterschiedlichste musikalische Einflüsse. In den späten 1950er und den 1960er Jahren entstand daraus die Musikrichtung, mit der man Südkalifornien vornehmlich in Verbindung bringt, der Surf Sound als musikalischer Ausdruck der Surfkultur. Die Surfmusik entstand aus Einflüssen von Jazz und der Musik mexikanischer Einwanderer, gespielt in klassischer Rock-instrumentierung. Die meisten der frühen Surfbands wie die Challengers, die Beach Boys und Dick Dale and the Del-Tones kamen aus Südkalifornien.

Die Musik prägte einen Lebens- und Modestil, für den Südkalifornien berühmt wurde. Dieser ‚way of life‘ war voller jugendlicher Lebensfreude und Buntheit, ganz auf einen zweckfreien Spaß im Hier und Jetzt bezogen. Die Außensicht auf das kalifornische Lebensgefühl wurde lange Zeit von der Surfkultur geprägt und deshalb auch mit einer gewissen Oberflächlichkeit gleichgesetzt. Ein weniger bekannter Aspekt der Surfkultur ist der ihr inhärente Territorialismus. Surfer und Surferinnen teilen sich die Strandabschnitte in Zonen ein, in denen Fremde nicht willkommen sind, um die besten Wellen für sich zu reservieren. Diese territorialen Aspekte können später auch im Hardcore beobachtet werden: Bands entstanden in bestimmten Stadtvierteln und sowohl Musikstile als auch

die Protagonisten und Protagonistinnen wurden eng mit den jeweiligen Stadtvierteln assoziiert⁶⁵.

Hippiekultur

Die Musik der Hippiekultur wird im Kapitel 5.9.1 ausführlich beschrieben. Kristallisationspunkt der Hippiekultur in Kalifornien war vornehmlich San Francisco. Da die Auswirkungen sich jedoch nicht räumlich begrenzen lassen, war auch Los Angeles davon betroffen. Die Hippiekultur lehnte eine Vielzahl amerikanischer Eigenheiten und Gewohnheiten ab und verband den Existentialismus der Beat Generation mit einer offenen, bunten und bejahenden Lebensfreude.

Aus der anfänglich eher kulturell geprägten Bewegung entwickelten sich mit der Ablehnung des Vietnamkriegs auch politische Ziele. Daraus entstand eine Counter-Culture gegen die gängigen Handlungsweisen des gesellschaftlichen und politischen Mainstreams und seiner Institutionen. In der Hippiekultur mischte sich modischer Unkonventionalismus mit Experimentierfreude, die sich auch in der Musik zeigte.

Hardcore ist also durchaus als Produkt der vorangegangenen Jugendkulturen in einem komplizierten System von Abgrenzung und Absorption zu sehen. Die Hardcorekultur grenzte sich von zeitlich nahen Jugendkulturen (Hippiekultur) ab und nahm Anleihen von zeitlich entfernteren Jugendkulturen (Beat Generation) auf. Musikalische Experimente, Kleidung und Teile der Einstellung der Beatniks wurden adaptiert, die bunte und fröhliche Counter-Culture dagegen abgelehnt. Territorialität und abgrenzende Gangmentalität wurden aus der Surfkultur entliehen.

⁶⁵ Es kommt vor, dass Surfer ihre Strandabschnitte mit Gewalt gegen ‚Eindringlinge‘ verteidigen, diese Surfer werden entsprechend auch Surf Punks genannt.

7.1.2 Suburbanisierung und Entwicklung der Individualität in der post-modernen Stadt

„A suburban mother’s role is to deliver children obstetrically once, and by car forever after.” Peter De Vries

Die Suburbanisierung in der Nachkriegszeit in den Vereinigten Staaten erfuhr schon allein werbetechnisch eine gewisse Verklärung. Nichtsdestotrotz war es oft nicht das pittoreske Postkartenidyll, das sich vor dem Wohnzimmerfenster dem Blick eröffnete, sondern eine endlos und raumlos scheinende Gleichförmigkeit ähnlicher Architektur. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erlebten die Vorstädte einen Boom. Viele Familien kehrten den Innenstädten den Rücken und zogen ein Leben in den monostrukturellen Vororten vor. In den 1950er Jahren entstand damit ein sehr romantisierendes Bild von der aufstrebenden Kernfamilie. Durch Bauart und Preisgestaltung der suburbanen Häuser herrschte eine rigide Ausschlusspolitik: die Vorstädte gehörten vornehmlich weißen, sozial aufstrebenden Mittelklassefamilien. Ältere Menschen, Singles, farbige Menschen oder gar Homosexuelle passten nicht in die vorgegebenen baulichen und sozialen Raster. Kritik wurde und wird vor allem an der damit einhergehenden Privatisierung des Vorstadtlebens mit dem Verlust traditioneller Bindungen und Gemeinschaften und einer daraus folgenden Werteeosion geübt.

Die kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen Konsequenzen dieses Wandels werden seither wissenschaftlich diskutiert. Besonders der soziale Druck zur Einordnung in die gleichförmigen Strukturen war Gegenstand von Untersuchungen. Vor allem Frauen litten unter den Verhältnissen. Die romantisierte Verhäuslichung zwang sie dazu, ihr Reich, das Vorstadthaus, zu perfektionieren. Die äußere Vergleichbarkeit der Häuser machte auch die Arbeit der Frauen ständig messbar. Vornehmlich Frauen und Kinder entwickelten ein Gefühl des Eingesperrtseins und der Klaustrophobie, da sie auch während des Tages die Welt der Konformität nicht verließen.

Lynn Spiegel (2001, S.3) sieht den Triumph des Fernsehgerätes in der Nachkriegszeit auch darin, dass es als bildhaftes Fenster in die Welt diente und eine Ersatzfunktion für

die aktive Teilnahme am sozialen Leben bildete: „Media have turned active citizens into passive consumers by substituting an illusionary public sphere for participatory active forms of social life“. Das Fernsehen wurde zum Ersatz für ein ersehntes Ideal-leben, das trotz der vielfältigen Konsummöglichkeiten irgendwie unerreichbar blieb. Die Vorstädte hatten zwei Seiten: das Utopia des materiellen Überflusses war gekennzeichnet durch eine emotionale Deprivation und Bindungslosigkeit, unter der vor allem Jugendliche und Frauen litten. Dennoch erwachsen aus dem neuartigen Diskurs in Lebenswelten, die eher aufgrund von sozialen Stratifikationen als durch traditionelle Bindungen zusammengehalten wurden, neue soziale Praktiken: „The central preoccupation in the new suburban culture was (...) the mediation of the contradictory impulses for a private haven on the one hand, and community participation on the other“ (Spiegel, 2001, S. 32).

Georg Simmel schreibt der Großstadt ganz bestimmte Effekte auf das Seelenleben zu. Simmel sah in der Großstadt den Schmelztiegel, in dem Modernität in einem fließenden Prozess ständig neu geformt wird. „Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren“ (Simmel, 1995, S. 7). Was Simmel hier beschreibt, ist die oben schon einmal angeführte, zunehmende Eigenverantwortlichkeit des Menschen, seine Individualität in einer komplexen, fragmentarisierten Welt zu finden. Gerade in Großstädten seien diese Herausforderungen, so Simmel, aufgrund der allgegenwärtigen Exaktheit, Pünktlichkeit und Berechenbarkeit besonders groß. Die Flüchtigkeit und Unverbindlichkeit der Großstädte führe einerseits zu einem Recht auf Misstrauen, fordere andererseits jedoch die Menschen aus der Reserve und zwingt sie zu einer Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt (vgl. ebd., S. 23).

Reserviertheit und Emotionslosigkeit des Umgangs führe, laut Simmel, für das Individuum zu Freiheiten, zu denen es „in anderen Verhältnissen gar keine Analogie gibt“ (ebd., S. 26). Er sieht auch die Größe einer Stadt als relevante Einflussgröße für den Grad der Individualisierung: „Zunächst die Schwierigkeit, in den Dimensionen des großstädtischen Lebens die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen (...) was dann schließlich zu den tendenziösen Wunderlichkeiten verführt, zu den spezifisch großstädtischen Extravaganzen des Apartseins, der Kaprice, des Pretiosentums, deren Sinn gar nicht mehr in den Inhalten solchen Benehmens, sondern nur in seiner Form des Anders-

seins, des Sich-Heraushebens und dadurch Bemerklichwerdens liegt“ (ebd., S. 37). Laut Simmel ist also die Abgrenzung des eigenen Ichs in Großstädten das probateste Mittel, sich selbst bewusst zu werden und den eigenen Platz zu finden. Erst durch den Spiegel des Anderen gewinnt das Selbst damit an Kontur. Eigenarten müssen überdies übertrieben und überzeichnet werden, um in der Kakophonie der städtischen Begegnungen hör- und sehbar zu werden. Neben den Dimensionen der Großstadt, in der, ob ihrer schieren Größe, nur Extravaganzen auffallen und dem Menschen eine individuelle Prägung geben, sieht Simmel in der Flüchtigkeit der großstädtischen Begegnungen einen weiteren prägenden Einfluss. Die Kürze der Begegnungen zwingt die Menschen, sich möglichst charakteristisch und pointiert zu verhalten, um ein kohärentes Bild ihrer Individualität zu vermitteln (vgl. ebd., S. 38).

Das Bild des nicht in einer Gemeinschaft verwobenen quintessentiellen Großstadtmenschen taucht auch bei Baudelaire und seiner berühmten Figur, dem ‚Flaneur‘ auf. Baudelaires Flaneur enthält alle Elemente des Flüchtigen, Anonymen und Oberflächlichen; dies befähigt ihn, das Oberflächliche auch bestens zu erfassen und zu beobachten. Die Konsequenz ist, dass es eben diese Ausprägungen bei Individuen braucht, um in der Großstadt zu bestehen. Kunst, darin sind sich Baudelaire und Simmel einig, könnte die fragmentarisierten Erfahrungen in der Großstadt zusammenhalten. Kunst als Lösung: dies war Friedrich Engels nicht genug, als er in der Großstadt London die absolute Isolation des Individuums lokalisierte. Engstirniger Egoismus, so Engels, sei die Folge dieser Isolation. Die Desintegration der Gesellschaft in egozentrische Individuen, die alle ihre eigenen Ziele verfolgten, führe schließlich zu den negativen Kehrseiten des Kapitalismus, da – und hier gehen Engels und Simmel einig – die Großstädte auch die Zentren und Antriebsmotoren des wirtschaftlichen Fortschritts seien (vgl. Lyon, 1999, S. 39).

Lyon (1999, S. 75) beschreibt Los Angeles als das Sinnbild einer postmodernen Stadt. In seiner schieren Größe prallen alle möglichen Gegensätze aufeinander: postmodernes High Tech, moderne Industrie, Billigproduktion und Niedriglohn-Dienstleistungen. Los Angeles war im 20. Jahrhundert einem schnellen Veränderungsprozess ausgesetzt. Die Stadt wäre dadurch, so Soja (1989, S. 221), zu einem paradigmatischen Panoptikum geworden, in dem der gesamte Wandel des 20. Jahrhunderts sichtbar werde. Soja lokalisiert in der Vielschichtigkeit von Los Angeles mit seinen unterschiedlichsten

sozialgeographischen Gebieten und infrastrukturellen Einrichtungen eine postmoderne Zentrumslosigkeit. Das Fehlen eines zentralen geografischen Bezugspunktes führt auch zu einer sozialen Zentrumslosigkeit. Die horizontale Ausbreitung, der ‚urban sprawl‘, erweckt den Anschein von Orientierungslosigkeit und mangelnder Tiefgründigkeit. Das Leben hat kein Zentrum, es findet simultan in vielen Kleinzentren statt. In Los Angeles treffen sich, wie wahrscheinlich in keiner anderen Stadt, das Globale und das Lokale, das Reale und das Virtuelle.

7.2 Der Entstehungsprozess des Punks in Südkalifornien

7.2.1 Musikalische Regionalisierung

„This fucking city is run by pigs. They take the rights away from all the kids.“

Black Flag

Trotz der globalisierten Tätigkeit der multinational organisierten Musikindustrie entstehen in der Musiklandschaft auch immer wieder ganz eigene regionale Stile: „These sites reflect local forms of cultural expression and give rise to local sounds – however intangible – produced in particular localities and specific to certain contexts“ (Mahtani & Salmon in Harrington & Bielby (Hrsg.), 2001, S. 169). Mahtani und Salmon verweisen einerseits auf die Wichtigkeit der jeweiligen regionalen politischen und wirtschaftlichen Einflüsse, aber auch auf die sozialen Kontexte der Entstehung dieser „pockets of resistance“ (ebd.). Schon Maffesoli (1989, S. 12) hat den Begriff der „postmodern neo-tribes“ geformt, durch die Fragmente von populärer Musik aufgegriffen werden. Diese Fragmente werden dann umgeformt und den spezifischen geografischen, sozialen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten, in denen die „neo-tribes“ existieren, angepasst.

Auch Lovering (in Leyshon et al. (Hrsg.), 1998, S. 47) greift das Thema der musikalischen Regionalisierung in der globalisierten Welt der Musikindustrie auf. Er sieht lokale und regionale musikalische Räume als Territorien, in denen Gemeinschaften gleichen musikalischen Geschmacks entstehen, die klar identifizierbar und abgrenzbar sind. Entscheidend sei dafür die gleichzeitige Entstehung eines „place-based network of creation, production and consumption“. Lovering nennt solche regionalen musikalischen Eigenheiten ‚soundscapes‘, in Anlehnung an ‚landscapes‘. Für die Entstehung von ‚soundscapes‘ ist ein vertikales und horizontales Netzwerk notwendig, das die örtliche Entstehung, Produktion, Vertrieb und Konsumation der Musik ermöglicht. Die ‚soundscapes‘ sind gleichzeitig Ausdruck, aber auch Produkt der lokalen oder regionalen Identität. Gleichzeitig verbinden auch die Konsumentinnen und Konsumenten der Musik den

geografischen Entstehungsort mit einem spezifischen Klang und weisen den Inhalten ganz eigene Bedeutungen zu, die ohne diese Regionalisierung nicht zustande kommen würden: „For the listener, these musical forms create an embodied but imaginary space that mediates our feelings, dreams, desires – our internal space – with the social, external space“ (Berland in Leyshon et al. (Hrsg.), 1998, S. 131). Jugendkulturen und ‚soundscapes‘ stehen in einem engen Verhältnis. Auch die Hardcoremusik in Los Angeles ist eine solche ‚Soundlandschaft‘ mit ganz spezifischen Eigenheiten.

7.2.2 Proto Punk in Südkalifornien

„If the idea of trashing this place has crossed your mind, go somewhere else. This is the last venue for this music and we can't absorb more damage.“ Plakat im New Masque 1979

Seit den beginnenden 1960er Jahren war Kalifornien für neue Impulse im Musikgeschäft bekannt. Zu Anfang war es der Surf Sound, der mit dem kalifornischen Lebensstil in Verbindung gebracht wurde und diesen auch vornehmlich prägte. Kalifornien wurde zum Inbegriff der Traumwelt populärer Musik: „California is teen heaven. It is the place that pop was created for. (...) To fit these fantasies, California pop has always been like comic strips, continuing images of sand and sea and sun, everything drawn bright and clean and simple“ (Cohn, 1996, S. 99). Cohn spricht hier die Angelpunkte des Surf Sounds an, der zumeist ein hedonistisches Lebensgefühl transportierte. Noch Jahrzehnte später prägt dieses Image das Bild von Kalifornien. So wurde Kalifornien auch der Inbegriff des amerikanischen Traums, die letzte räumliche Frontier auf dem Kontinent. Kalifornien wurde zu einem Ort, an dem noch immer alles möglich scheint, glaubt man nur fest genug daran. Einige Jahre nach dem Surf Sound wurde Kalifornien zum Kristallisationspunkt der Hippiekultur und der entsprechenden Musik. Der Unter-

schied zum Surf Sound war auch inhaltlich: hedonistische und simplifizierte Inhalte wichen einer Musikkultur, die Protestformen beinhaltete. Jedoch noch immer war die Verknüpfung zum Positiven, Hellen und Sonnigen da. Dies änderte sich erst mit der Punk- und Hardcorekultur.

In seinen Anfängen war Punk auch in Los Angeles eine Stilform der Hollywood-Avantgarde. Erst als der neue Musikstil die Vorstädte erreicht hatte, gab es erstmals auch Treffpunkte für Punks außerhalb von Hollywood. In Los Angeles war es die Band The Germs⁶⁶, die wesentlichen Einfluss auf den – noch Hollywood-geprägten – Punk in ihrer Stadt ausübte. The Germs spielten chaotische Musik, die jegliche strukturelle Anlehnung an den Punk vermied. Musikalisch und stilistisch beeinflussten sie damit den zukünftigen Hardcore wie keine anderen. Auch in ihrer Gedankenwelt verkörperten sie den späteren Hardcore, der ein ständiges Schwanken zwischen Positivem und Negativem, Verzweiflung und Hoffnung darstellt. Dez Cadena von Black Flag beschreibt diese Einstellung bei The Germs so: “What I liked was that everything was a negative but when you put it all together it somehow made a positive“ (Cadena in Blush, 2001, S. 14). Darby Crash, der Sänger von The Germs war auch stilistisch ein Vorbild für die amerikanische Hardcorekultur: nach einem Aufenthalt in Europa war er der erste, der den in Großbritannien schon verbreiteten Irokesenschnitt nach Los Angeles brachte.

Im Februar 1979 zeichnete sich eine Wende in der originalen Punkszene von Los Angeles ab. Die Band Black Flag brachte ihr erstes Album heraus. Black Flag und ihre Fans änderten das Image des bisherigen, von Kunstsinnigkeit und Mode geprägten Hollywood-Punks: „But Black Flag, unlike the original Masque crowd, was not into fashion credibility. They were basically Joes off the street. This underlined the separation between the South Bay working-class kids and the post-glitter Hollywood punks. The Hollywood kids didn't stand a chance. The new breed of suburban punk was physically tougher, angrier and more immediately REAL about their intention than the original

⁶⁶ The Germs wurden 1977 durch Darby Crash und Georg Ruthenberg gegründet. Crash starb im Dezember 1980 durch eine Überdosis der Substanz Fentanyl. Der Tod Crashes, der ein großes Vorbild innerhalb der Szene darstellte, wurde medial jedoch kaum wahrgenommen, da John Lennon einige Stunden später erschossen wurde. Die Band übte nicht nur aufgrund ihres eigenen musikalischen Stils große Bedeutung aus, sondern auch durch Bandmitglieder, die nach ihrer Zeit bei den Germs in anderen Bands spielten. Gitarrist Pat Smear spielte bei Nirvana und den Foo Fighters. Die Drummerin Belinda Carlisle machte mit den Go-Go's und als Solosängerin Karriere.

party people” (Davis & Belsito, 1983, S. 38). Mit dieser Trendwende war auch der Hardcorestil geboren.

Aus dem avantgardistischen Punk wurde Vorstadtpunk: eine Auflehnung gegen den amerikanischen Vorstadtmythos, den Traum des amerikanischen Mittelstandes. Die endlosen Vorstädte von Los Angeles hatten eine neue Generation Jugendlicher hervorgebracht, die die in New York und London entstandene Musik für sich adaptierte und nutzte. In der Westküstenmetropole, in der sich wie an keinem anderen Ort Realität und Traum vermischen und an dem die Realität deshalb umso harscher empfunden wird, entstand die ungeschliffenste und zu Anfang auch brutalste Punkszene – der Hardcore.

7.2.3 Soziale und gesellschaftliche Hintergründe des Hardcore Punks

„We’re living in the new Dark Ages. Read about it on magazine pages.” Mutants

Schon bald begannen Bands in den unterschiedlichsten städtischen Regionen der Megastadt unabhängig voneinander den Grundtenor von Ablehnung, persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit mit ihrer eigenen Identität zu vermischen und daraus eine neue Jugendbewegung mit eigenen Stilelementen zu formen. Azerrad (2002, S. 13) beschreibt das Entstehen der Hardcoreszene in Los Angeles aus einer Mischung willentlicher und unwillentlicher Ignoranz darüber, dass Punk als Kunstform von den Avantgardisten schon für tot erklärt worden war.

Die innerstädtische künstlerische Avantgarde, die sich inzwischen neuen Stilrichtungen zugewandt hatte, wurde ersetzt durch vorstädtische Jugendliche, die nun den Punk als etwas komplett Neues für sich entdeckten: „They (die Hollywood-Avantgarde, Anm. der Autorin) were replaced by a bunch of toughs coming in from outlying suburbs who were only beginning to discover punk’s speed, power and aggression. They didn’t care

that punk rock was already dismissed as a spent force, kid bands playing at being the Ramones a few years too late. Dispensing with all pretension, these kids boiled the music down to its essence, then revved up the tempos to the speed of a pencil impatiently tapping on a school desk, and called the result hardcore” (Azerrad, 2002, S. 13). Jello Biafra von der Band Dead Kennedys beschreibt es ähnlich: “It was clear that the new vanguard in Southern California had come from outside of Hollywood. It was no longer people who met in art school or who had entertainment industry people for parents. This was a totally different scene, and the Hollywood people made the mistake of shunning it initially. It became antagonistic“ (Biafra in Blush, 2001, S. 18).

Die amerikanischen Jugendlichen, die den Punk neu definierten, lehnten den gesellschaftlichen Status quo und die bevorzugte Lebenswelt ihrer Eltern, die Vorstädte, ab. Das Vorstadtleben war für die Jugendlichen ein Symbol der Ausgrenzung und Isolation. In der Musik drückten sie die daraus entstehenden Gefühle aus. Sie probten mit ihrer Musik den Ausbruch aus dem endlosen Labyrinth der Vorstädte, die sie psychisch und physisch einschränkten und erdrückten. In der amerikanischen Welt der Automobilität gab es für Kinder und Jugendliche ganz dezidiert keinen Ausweg aus der Unendlichkeit der Vorstädte. Die Realität der austauschbaren amerikanischen Vorstädte mit ihrer Vereinheitlichung und Konformität war für sie eine Welt, aus der sie nicht entkommen konnten: die Jugendlichen fühlten sich als Gefangene der Vorstädte.

In einer Zeit des liberalen Konsenses lehnten sich die Vorstadtkinder gegen ihre Eltern auf, metaphorisch und in Taten: „It was a whole set of philosophical attitudes being set up by teenagers, who didn't know anything. At the time it was very exciting, because they had no sense of history or time” (Harron in Savage, 1991, S. 249). Eine der wichtigsten Bands des Frühpunkts in Los Angeles war X. Das erste Album von X trug nicht umsonst den Titel ‚Los Angeles‘. Dies verdeutlicht, dass die Auseinandersetzung mit ihrer unmittelbaren Lebenswelt für die Jugendlichen von besonderer Wichtigkeit war. ‚Los Angeles‘ ist eines der ersten Dokumente dieser Zeit, das zeigt, wie der britische Punk auf die Lebenswelt in Südkalifornien zugeschnitten und adaptiert wurde. Die Jugendlichen inkorporierten den Punk nicht nur in ihr tägliches Leben, sie veränderten und gestalteten ihn. Punk war damit in Los Angeles nicht mehr nur eine Imitation, sondern gewann in der Interaktion mit der neuen Kultur eigenständige Bedeutung. Marcus (1993, S. 132) beschreibt das Album ‚Los Angeles‘ so: „There's no humor on ‚Los An-

geles', and no sense of freedom – no conviction that there's anything to do with it. The music has a strong, tense snap, but it's thoughtless, functional”.

In Marcus' Zitat finden sich einige Schlüsselwörter für das Verständnis des frühen Hardcores. Der Hardcore und die Subkultur, die später daraus entstehen sollte, hatten sich noch nicht so weit gefestigt, dass es einen ‚sense of freedom‘ hätte geben können. Es hatte zwar ein Ablösungsprozess vom britischen Punk stattgefunden und damit war schon an künstlerischer Gestaltungsfreiheit gewonnen worden. Allerdings hatte sich aus dieser künstlerischen Freiheit noch nichts komplett Eigenständiges entwickelt, die Verhaftung in der Ausweglosigkeit, die den frühen britischen Punk determiniert, blieb erst einmal erhalten. Musik hat, so Marcus, in ‚Los Angeles‘ nur einen funktionalen („funktional“) Charakter: es war das Vehikel, um eine Nachricht zu vermitteln, nicht umgekehrt. Diese Nachricht war keine freudige, sie war düster, freudlos und trist. Marcus schreibt in seiner Kolumne im Jahr 1980 (1999, S. 131): „The scene (in Los Angeles, Anm. der Autorin) may be the most violent of all the local punk subcultures to appear since 1977: not just the roughest, but the most cruel, as if the Southern Californians attracted by the negations of the Sex Pistols had too much Malibu hype on their backs to afford any sort of restraint”.

Das Südkalifornien der späten 1970er Jahre erfüllte einige weitere wesentliche Faktoren dafür, um zum Inkubator der späteren Hardcorebewegung zu werden. Mit dem Sieg Ronald Reagans bei der Präsidentschaftswahl im Jahr 1980 wuchs eine Gegenbewegung zur konservativ geprägten republikanischen Politik seines Zuschnitts. Der Grafikkünstler Winston Smith beschreibt Reagan als eine Art Katalysator für den Hardcore, der einen ganz neuen Ethos produzierte: „Ronald Reagan was the catalyst for the Hardcore scene. Music and art changed radically from 81 to 86 – when Reagan was in his prime. People who were asleep up until then suddenly had their eyes opened. The attitude was, ‚Go down fighting if we have to lose, but don't let them get away with it’” (Smith in Blush, 2001, S. 20). Die ‚do-it-yourself‘-Mentalität des Hardcores gab Jugendlichen das Gefühl, zumindest über einen Teil ihres Lebens eigenständige Kontrolle zu haben. Sie nutzten diese Möglichkeit, um die Reagan'sche Politik als eigennützig, habgierig und arrogant zu kritisieren: „The indie underground made a modest way of life not just attractive but a downright moral imperative“ (Azerrad, 2001, S. 6).

Auch infrastrukturell herrschten optimale Bedingungen für die Entstehung der neuen Musik- und Jugendbewegung: die Fanzines *Slash* und *Flipside* wurden im Jahr 1977 ins Leben gerufen. Diesen Fanzines ist ein Gutteil der Dynamik innerhalb der Hardcorebewegung in Los Angeles zuzuschreiben. Das Fanzine *Flipside* hatte sich ganz und gar der Dokumentation der neuen Punkrichtung in Los Angeles verschrieben. *Flipside* war ursprünglich auch *Los Angeles Flipside* genannt worden. Nach der ‚do-it-yourself‘-Attitüde des Hardcores sollte es vor allem die lokale Szene beschreiben und dort seine Wirkung entfalten.

Auch die Erstellung der Fanzines war von der Richtungslosigkeit und der kompromisslosen Freiheit im Denken und Handeln der sich formierenden Hardcorezene geprägt. Al Flipside, der Herausgeber von *Flipside*, erinnert sich: „We had no clue what we were doing. (...) One guy on the staff had worked on a high school newspaper – he kinda had a clue but we just basically patterned it after the English fanzines we’d seen, like *Sniffin Glue* and *Ripped & Torn* – type it up, xerox it, boom. Then do it again“ (Blush, 2001, S. 19). Neben *Flipside* gab es auch andere Fanzines in der Szene: *Slash*, das einen intellektuelleren Anstrich als das spaßorientierte *Flipside* hatte, *Generation X*, *Raw Power* und *Lobotomy*. Verschiedene Händler und Privatpersonen im Großraum von Los Angeles verkauften und verteilten die Fanzines und Musikbänder und es gab diverse Lokalitäten, in denen die jungen, unbekannteren Bands Möglichkeiten zu Auftritten hatten.

Unkonventionelle Ideen, Texte und Musikstile konnten so abseits von Musikfirmen und professionellen Musikmagazinen verbreitet werden. Außerdem entstanden schon bald darauf die ersten unabhängigen Schallplattenlabels. Somit war es den Protagonisten und Protagonistinnen der neuen Stilrichtung schon bald möglich, ihre eigene Musik auch zu produzieren und zu verbreiten. Eine wesentliche Rolle spielte dabei der Radiosender KROQ, der bis heute besteht und sich den alternativen Musikszenen verschrieben hat. DJ Rodney Bingenheimer spielte Ende der 1970er Jahre in seiner jeweils am Sonntagabend stattfindenden Sendung ‚Rodney on the ROQ‘ die neue regionalspezifische Form des Punk Rock, den Hardcore. Steve Blush, selbst Teil der Hardcorezene der beginnenden 1980er Jahre, beschreibt die Sendung Bingenheimers so: „One can’t overstate the impact and influence of Rodney on the ROQ (Sunday eight ’till midnight) as a cultural lifeline to kids in the boundless LA ’burbs and as a catalyst for the emerging Hardcore movement“ (Blush, 2001, S. 17).

Junge Bands konnten ihr Material an Bingenheimer senden und wurden somit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Azerrad, 2001, S. 13). Greg Graffin von Bad Religion beschreibt den Einfluss, den die Sendung auf ihn und Bad Religion hatte, folgendermaßen: „I discovered Rodney on the ROQ in '79. That's how I got into Punk, the real crazy stuff from LA – Middle Class, X, The Dickies, The Weirdos. There were also a lotta forgotten bands like The Gears, good bands from the beach like The Chiefs, our contemporaries like Adolescents. Rodney played other stuff – Dead Boys, Ramones, Buzzcocks and Sham 69. But it was primarily the LA bands that we felt allegiance to, and we were excited to be part of it, so it was our biggest influence“ (Blush, 2001, S. 17).

Hardcore Punk wurde schnell mehr als nur eine musikalische Bewegung – er wurde auch zu einem gesellschaftlichen und politischen Statement. Innerhalb der frühen Hardcorezene herrschte ein enger Zusammenhalt. Hardcore beinhaltete einen Lebensstil, der, wie die Musik selbst, sachlich und kompromisslos war: „Stripped down to the bare bones“ (Blush, 2001, S. 9). Die Hardcorezene setzte sich aus unterschiedlichen Menschentypen zusammen, allen gemeinsam war jedoch die Ablehnung ihrer lebensfeindlichen Vorstadtumwelt in Los Angeles. Für viele hatte die Musik eskapistische Züge, sie sahen sie als Rückzug aus einer entfremdeten, entsozialisierten Welt, für andere spielten Züge jugendlicher Weltverbesserungstendenzen eine Rolle.

So wie viele unangepasste Kunstformen kam Hardcore schon sehr bald in Konflikt mit der Gesellschaft. Die Aufmerksamkeit, die den Bands von Seiten des etablierten Musikgeschäfts entgegengebracht wurde, war relativ klein: „Hipsters took one look at its adolescent violence and dismissed the whole scene“ (Blush, 2001, S. 9). Die Ästhetik des Hardcores war aber auch etwas, das nicht einfach greifbar und begreifbar war. Viele der jugendlichen Musikerinnen und Musiker hatten sich das Spielen der Instrumente selbst beigebracht und beherrschten diese dementsprechend schlecht. Die Musik, die so entstand, war einfach, simpel und ‚handwerklich‘ nicht ausgereift. Bei der Aufnahme von Demotapes oder tatsächlichen, selbstfinanzierten Alben wurde zwangsläufig relativ wenig Geld und Aufwand in die Produktion gesteckt. Die Produktionsstandards, die in der Mainstream-Musik Anwendung fanden, wurden sowohl aus Budgetgründen als auch aus Symbolgründen vehement abgelehnt. Die Musik war als Gegensatz, als Alternative

und als Ausweg zur Mainstream-Musik gedacht, deshalb machten die Bands aus ihren ‚low-cost‘-Produktionen eine neue Kunstform: mit dem ‚lo-fi-approach‘ wurde aus der Bürde eine Tugend. Die Art der Musikproduktion war damit neben dem Stil ein weiterer Abgrenzungsfaktor zur konventionellen Musik geworden.

Hardcore war eine Mischung aus schneller Musik, Texten die zum Nachdenken anregten und jugendlicher ‚mir-ist-alles-egal-Attitüde‘. Die Jugendlichkeit der Hardcorebewegung führte auch dazu, dass sie sehr auf das ‚Hier‘, ‚Jetzt‘ und ‚Sofort‘ ausgerichtet war. Die Kinder, die die Musik kreierten, dachten nicht über etwaige Implikationen und Auswirkungen in der Zukunft nach. Für sie war die Musik ein Ausdruck der Verzweiflung an ihrer Lebenssituation im Speziellen und der gesellschaftlichen Situation im Allgemeinen. Sie war geprägt von tiefem Misstrauen gegenüber jeglichen Autoritäten und gegenüber den Massenmedien. Die Jugendlichen lehnten den amerikanischen Traum und die Utopien der Mittelklasse ab. Der Dreiklang ‚Vorstadthaus, Auto und guter Job‘ war in ihren Augen kein geeigneter Lebensplan. Die Eltern, oft geschieden oder in Trennung lebend, konnten nicht als Vorbilder für eine befriedigende Lebens- und Zukunftswelt dienen. Durch den Hardcore wurde Rockmusik wieder ein intrinsischer Teil des Heranwachsens, ein Motor des sozialen Wandels und nicht etwa nur ein Gebrauchsgut. In Großbritannien, dem ‚Mutterland des Punks‘, wurde die neue Punkgeneration aus Los Angeles sehr kritisch betrachtet: „For English people dazzled by the Los Angeles sun, it is difficult to realize that this fantasy city can harbour oppression all the more cruel because it is masked by image and wealth“ (Savage, 1991, S. 438).

Die jugendlichen Hardcoreanhänger waren im gesellschaftlichen Klima des Kalten Kriegs aufgewachsen. Inflation und wirtschaftlicher Rückgang prägten die Situation in ihrem sozialen Umfeld. Ihre Eltern verarbeiteten noch das Post-Vietnam-Trauma, viele Familien waren in finanziellen und emotionalen Krisensituationen gefangen. Blush (2001, S. 30) beschreibt die Jugendlichen der Hardcorebewegung so: „Fucked-up, but intelligent white kids populated the Hardcore scene. (...) They suffered from depression, alienation and frustration. Some were do-gooders who resented their own relatively high socioeconomic status or harboured guilt over their forebearers’ racism. Others seethed with hatred for the outsiders stealing jobs and ruining neighbourhoods“. Die Hardcoreszene war also alles andere als homogen, sondern von unterschiedlichen Strömungen geprägt. Alle Jugendlichen waren jedoch dem aggressiven Charakter ihrer

Lebensumwelt ausgesetzt. Der daraus resultierende Destruktivismus war jedoch nicht nur nach außen gerichtet, viele richteten ihn auch gegen sich selber: selbstzerstörerische Tendenzen waren weit verbreitet, manchmal in Form von Selbstverletzungen auf der Bühne oder im privaten Bereich, manchmal in Form von Alkohol- und Drogenmissbrauch als Eskapismus aus ihrer gleichförmigen Welt. Abgestumpft durch das monotone Vorstadtleben gab ihnen Musik und Lebensstil überhaupt erst wieder die Möglichkeit, Emotionen zu haben und zu zeigen.

Das Leben dieser Jugendlichen war also von Deprivation in mehreren Ausprägungen gekennzeichnet:

- Erstens war es soziale Deprivation, entstanden aufgrund ihres teils willentlichen, oft aber auch unwillentlichen gesellschaftlichen Außenseitertums. Die Hardcorejugendlichen hatten innerhalb ihrer Altersgruppe meist wenige Freunde und waren in der Schule isoliert.
- Zweitens litten sie oft an Gefühlsdeprivation: ihre Eltern waren entweder geschieden oder mussten aufgrund der angespannten wirtschaftlichen und inflationären Lage schwierige finanzielle Situationen abfangen.
- Drittens führte das Leben in den gleichförmigen, durch den ‚urban sprawl‘ gekennzeichneten Vorstädten zu einer verminderten Zahl an natürlichen, für Kinder wichtigen Außenreizen. Dies hatte für viele der Jugendlichen eine Abstumpfung zur Folge, die sie nur durch extreme Handlungsweisen gegenüber anderen oder sich selber wieder ausgleichen konnten. Das ‚Sich-selbst-fühlen‘ war nur mehr in Extremzuständen möglich. Tad Kepley, ein anarchistischer Aktivist der Hardcoreszene beschreibt den Selbsthass vieler Jugendlicher der damaligen Zeit so: „Many in the scene didn’t like themselves very much. All these people were very authentic in their anger and sense of alienation; you never knew what they were gonna do about it” (Kepley in Blush, 2001, S. 30).

Es waren jugendliche Außenseiter und Nonkonformisten, die die Szene prägten. Dies wird an einer Aussage von Greg Ginn, dem Gründer von Black Flag, besonders deutlich: „I looked at punk rock as a break in the conformity that was going on. There wasn't a specific sound in early punkrock and there wasn't a specific look or anything like that – it seemed to be a place where anybody could go who didn't fit into the conventional rock mode“ (Azerrad, 2001, S. 16). Viele der späteren Musiker, wie zum Beispiel Greg Graffin von Bad Religion und Mike Watt von den Minutemen, waren im Teenageralter von anderen, teilweise ländlich geprägten Gegenden der USA nach Los Angeles gezogen, und konnten bzw. wollten sich in der neuen Umgebung nicht sozialisieren.

Für viele der jugendlichen Hardcoreanhänger stellten die Shows der Bands eine regelrechte Erleuchtung dar. Mike Watt beschreibt das Gefühl so: „See, me and D. Boon were the guys who were not supposed to be in bands. We looked like bozos⁶⁷, so if we're going to be bozos, then let's go with it. And then going to Hollywood and finding out there's other cats like this, it wasn't so lonely.“ (Watt in Azerrad, 2001, S. 66). Hardcore war ein Ausdrucksmittel für Jugendliche, die sich selbst als unterschiedlich zu den anderen Kindern ihrer Altersgruppe empfanden: „What set these kids apart from jocks and rednecks was a vague political consciousness and a vigilante-like do-gooder streak“ (Blush, 2001, S. 13).

Wie jede Jugendbewegung war aber auch der Hardcore instabil und volatil. Schon nach kurzer Zeit konnten viele der Showbesucher mit den ursprünglichen Idealen nicht mehr viel anfangen. Steve Albini schrieb in seiner Kolumne ‚Matter‘ schon im Jahr 1982: „Wanna be the big new teen in hardcore circles? Get some other dillheads together, call yourselves ‘Antagonistic Decline’ or ‘Vicious Tendencies’ or ‘Unrepentant Youth’ or some such thing, copy every lick from the Dischord collection and write songs about military intervention, whether you know anything about it or not, and you're guaranteed a good review in Maximumrockroll⁶⁸“ (Azerrad, S. 172).

⁶⁷ Bozo = umgangssprachlich: Depp, Dummkopf

⁶⁸ Maximumrockroll ist eines der einflussreichsten Fanzines in den Vereinigten Staaten.

7.3 Codes und Zeichen des Hardcore

„Hardcore defined the fashion of the time.

We were Hardcore, we were severe.

Cuteness had no part.” Holly Ramos

Die Hardcoreanhänger entwickelten nicht nur ihren eigenen Musikstil, sondern auch andere künstlerische Ausdrucksformen. Auch ein Kleidungsstil etablierte sich. In der bildenden Kunst ist der Hardcore von cartoon-orientierter, einfacher Graffitikunst geprägt. Die Bandsymbole mussten in einem Zeitalter vor der Nutzung von Computergrafiken einfach zeichnbar bzw. sprühbar sein. Die ersten Fanzines waren spröde zusammengesetzte Collagen ohne künstlerische Zutaten und Elemente.

Der Kleidungsstil der Hardcoreanhänger war weder auffallend, noch sexuell zweideutig wie im ursprünglichen britisch geprägten Punk. Die Jugendlichen trugen normale Kleidung, die sie jedoch zerrissen oder absichtlich verschmutzten. Es war das Element des Dunklen, das von der bisherigen Punkmode übertragen wurde, jedoch ohne die durch Westwood geprägten Haute Couture-Reminiszenzen. Diese waren unpraktisch und passten nicht in die Lebenswelt der Vorstädte von Los Angeles. Die typischen äußeren Zeichen des Hardcores waren einfach und simpel: Jeans, T-Shirt, Lederjacke und Stiefel. All dies war, wie oben beschrieben, gebraucht und alt oder absichtlich zerstört und zerrissen.

Die Haartracht, immer ein besonderes Ausdrucksmittel des Punks, war im Hardcore kurz und wurde verwuschelt und ungepflegt getragen. In der Anfangszeit wurden die Haare zumeist pechschwarz gefärbt, später wurden auch grelle Farben wie grün, rot oder orange akzeptabel. Diese Präferenz der kurzen Haarschnitte ist auch als Abgrenzungselement zum Heavy Metal zu sehen, der zur selben Zeit entstand wie der Hardcore. In Los Angeles gab es Anfang der 1980er Jahre sowohl eine blühende Hardcoreszene als auch eine blühende Heavy-Metal-Szene. Beide Szenen griffen auf dieselben Wurzeln zurück und waren in einem ähnlichen Umfeld entstanden, aber sie grenzten sich vehement voneinander ab. So entwickelte sich im Heavy Metal eine Tendenz, die Haare lang zu tragen, während sie im Hardcore immer kurz getragen wurden.

Der Modestil hatte auch einen defensiven Charakter inne, einerseits als Warnung gegenüber potenziellen Feinden, andererseits als Versuch, möglichst aggressiv zu wirken. Die Kleidung war ein offenes Statement über die Zugehörigkeit zum Hardcore: „The private school I went to had a dress code: you had to wear a button-down shirt, so I’d rip the cuffs off like Patti Smith on Horses, with tight plaid pants over combat boots. Big plaid overcoat, Doc Martens and messy hair – spiked but unstyled, short and mangy⁶⁹. God, you were tortured in high school for looking like that” (Ramos in Blush, 2001, S. 46). Oft gerieten die Jugendlichen dabei in Konflikt mit ihren Mittelschichteltern: „The first time I shaved my head, I didn’t really shave it – I did it with scissors. I cut it all off in little splotches and walked in the H&R Block to pick my mom up from work. I was wearing combat boots, a dog collar and chain around my waist, probably a shirt that said, ‘Fuck you.’ The whole office was like, ‘Oh man...’. My mom just said, ‘go out in the car. We’ll discuss it later.’ She cried and I felt bad, but you have to do what’s inside of you at that age” (Smalley in Blush, 2001, S. 45).

Da die Hardcoreszene in Los Angeles klein war, fielen ihre Anhänger auf. Ihre auch visuell ausgedrückte Reibung an der Gesellschaft führte zu Außenseitertum, Gewalt und Verfolgung. Die Jugendlichen, die so ganz anders aussahen als der gesellschaftlich akzeptierte Durchschnitt, wurden als Bedrohung empfunden, sowohl unter Gleichaltrigen als auch unter Erwachsenen und Behörden. Greg Graffin, damals High-School-Schüler, beschreibt es so: „It was incredibly violent for me to go to school every day. Being into Hardcore was a huge threat to them back then for some reason. Maybe they bought into the ‚anarchy‘ element and it scared them, maybe they believed it was a communist plot or nazis returning – who knows? There was such hostility that anyone who wanted to sympathize was afraid to be outwardly supportive“ (Graffin in Blush, 2001, S. 23f). Allein das Aussehen der Jugendlichen in der Hardcorebewegung löste also Gewalt im von Gangs und Konkurrenzkämpfen geprägten Los Angeles aus.

Die Hardcoreanhänger waren in dieser Szenerie sowohl Täter als auch Opfer: „Violence was suddenly such a predicament because everyone wanted to beat the shit out of you – and for what? We were impeccably honest people. We didn’t steal. We got into a lot of

⁶⁹ Dieser Kleidungsstil beeinflusste auch den späteren Grunge, der durch Nirvana Berühmtheit erlangte.

fights but weren't little assholes. But our appearance was so offensive to people that it made us realize how disgusting the mainstream was, and we were glad to be outside it" (MacKaye in Blush, 2001, S. 23). Allein das Aussehen der Hardcorejugendlichen führte also zu einer Verhärtung der Fronten: „Colored hair was a fucking commitment. Now it's cute, but at that time there was nothing cute about it. (...) It was a big deal to go to the liquor store. You knew you were going to have to fight outside the liquor store to get back home. You had to fight everybody. You're fighting jocks, fighting Hippies – everybody hated you" (Grisham in Blush, 2001, S. 24). Mike Ness von 'Social Distortion' beschreibt es ähnlich: „If you walked down the street with a leather jacket and dyed red hair, you were making a decision to get into some sort of confrontation“ (Ness in Blush, 2001, S. 25).

Der Hardcore kreierte auch einen neuen Tanzstil: das Slamdancing. Slamdancing wurde auch ‚The Huntington Beach Strut‘ oder ‚The HB Strut‘ genannt, weil es in den Hardcore-szenen der Strandgemeinde seinen Anfang gefunden hatte. Slamdancing bestand darin, sich in einem Kreis zu bewegen, die Arme wild hin und her zu schwenken und dabei auch andere Tänzer zu treffen. Slamdancing hob sich von der ursprünglichen Form des Punktanzen, dem Pogo, ab. Auch das Stagediving blühte in Los Angeles auf: Fans kletterten auf die Bühne, die aufgrund des Punkethos nicht vom Publikum durch einen Graben oder durch Sicherheitskräfte getrennt war, und sprangen kopfüber in die Menge. Diese aggressive Körperlichkeit führte oft zu Verletzungen und schloss die sowieso kaum vorhandenen Frauen fast per se aus der Szene aus.

7.4 Hardcore, Gewalt und Aggression

„I don't want no satisfaction. I just want to get some action.” Fear

Wie viele Jugendbewegungen war auch der Hardcore von Anfang an durch eine gewisse Aggression geprägt. Ablehnung von Konventionen, Eltern und Autoritäten nahmen gewaltsame Formen an. Erschwerend kam im Falle des Hardcores hinzu, dass die Bewegung stark von männlichen Jugendlichen geprägt war. Eine besondere Rolle spielt in dieser Geschichte von latenter Aggression und Gewaltbereitschaft, von Machtstrukturen und Auflehnung, das Los Angeles Police Department (LAPD). An dieser Institution entzündete sich zu Beginn des Hardcores ein großer Teil der Auseinandersetzung, das LAPD trug auch nicht zur Deeskalation der Situation bei.

Die Polizei in Los Angeles wusste anfangs nicht, wie sie mit der neuen Jugendbewegung in den Vorstädten umgehen sollte. Es war die Aufgabe des LAPD, dem rechtlichen Status quo Geltung zu verschaffen. Dabei wurden sowohl legale als auch oft illegale Mittel angewendet, um die Situation unter Kontrolle zu halten. Der erste massive Polizeieinsatz fand im Februar 1979 bei einem Konzert in der Elks Lodge statt, auf dem unter anderem die Alleycats, die Zeros und die Go-Gos auftraten. Es kam zu einem Polizeieinsatz, trotz der Tatsache, dass sich die Jugendlichen während der Show ruhig verhalten hatten. Ein Augenzeugenbericht beschreibt die Vorgänge so: „So it was a bit surprising, to see a chorus line of helmeted riot cops march into the Elks building. It didn't make sense – there was nothing really going on. Maybe a glass was broken, but it was no more violent than some of the fights that erupted at weddings held in the Elk building. When the police suddenly turned and walked out, people laughed and jeered at what looked like an incredible waste of cop-power. Then it suddenly happened. The cops came charging into the building, swinging their clubs, and knocking down helpless kids. Pandemonium broke out. There had been no spoken order to leave the building, but now angry cops were chasing angrier punks. I was sitting next to Jeff Atta and his girlfriend Dorothy when the cop charge came. I immediately ran, but Atta, not understanding what was wrong, held his ground. The next time I saw him, Jeff Atta had a huge wound in the middle of his forehead with several stitches in it, and Dorothy had a

black eye and cuts all over her face. (...) It set a precedent. In the old days the cops might have shown up when the Plunger parties got to wild, or when a show spilled into the street, but basically the cops left the punks alone. Who cared if a bunch of weird-looking kids were drinking, fake-fight dancing and listening to ear-shattering music? After Elks Lodge the police became a genuine menace and started appearing at shows with increasing regularity” (Belsito & Davis, 1983, S. 52f).

Henry Rollins von Black Flag beschreibt das Problem, dem das LAPD gegenüberstand, auf ironische Weise: „All of a sudden you’re dealing with thick-necked guys who were drunk and could go toe to toe with some cops (...). They’re white and they’re from Huntington Beach and you can’t just shoot’em because they’re not black or Hispanic so you have to deal with them on a semihuman level. The sheer force of the numbers at the shows totally freaked the cops out to where they just said, ‚Don’t try to understand it, we’ll just squelch it. And how will we squelch it? We’ll just smash the hell out of’em – arrest’em for no reason, smack’em on the head, intimidate the shit out of them’”. (Rollins in Azerrad, 2001, S. 20). Im Song ‚Police Story’ von Black Flag wird die Situation zwischen dem LAPD und den Hardcoreanhängern recht treffend beschrieben:

*This fucking city is run by pigs
They take the rights away from all the kids
Understand we’re fighting a war we can’t win
They hate us, we hate them, we can’t win*

Sicherheitskräfte und Verwaltung wussten nicht, wie sie mit den Jugendlichen, die sich immer öfter auf Konzerten trafen, umgehen sollten. In diesem Fall waren es keine schwarzen Jugendlichen, gegen die das LAPD ohne Konsequenzen vorgehen konnte. Es waren Kinder, die aus dem weißen Mittelstand kamen und meist noch zur Schule gingen, in denen aber dennoch eine enorme, nicht kontrollierbare Unzufriedenheit brodelte. Die Verwaltung von Los Angeles und das LAPD sahen die Hardcoreszene deshalb als besonders besorgniserregend und friedensgefährdend für die Stadt an: „The police, especially in LA, have always been pretty fascismo. The cops thought Punk was a rebellion that threatened them and society in general – and they wanted to stomp it out“ (Cadena in Blush, 2001, S. 39). Dabei schreckte das LAPD auch vor illegalen und fast geheimpolizeilich anmutenden Methoden nicht zurück: sie trug Dossiers über Bands zu-

sammen, löste Konzerte auf und sammelte Beweismittel. Alles in allem ein ziemlich rigoroses Vorgehen gegen eine Gruppe von Jugendlichen, die zwischen 12 und 16 Jahren alt waren. Al Flipside beschreibt das Vorgehen der Polizei so: „The cops were bad. I don't know if they hated us or it was just their free ticket to practice riot control. They would come fuck with you because nobody cared. Their usual tactic was – instead of closing a hall and telling people to go, they'd close the hall and force people out faster than humanly possible. As you tripped over each other, they'd beat you (...) and keep you running around. It was chaos.” (Flipside in Blush, 2001, S. 39).

Besonders die Band Black Flag geriet in Konflikte mit der Polizei. Dies hatte einerseits mit der Tatsache zu tun, dass sie eine der allerersten Hardcore Bands waren, andererseits aber auch damit, dass die Bandmitglieder selbst nicht vor Gewalt zurückschreckten. Es kam in der Hardcoreszene immer öfter zu Gewaltausbrüchen, die teilweise explizit von der Polizei ausgingen: „You'd have riots, people were maced and arrested. These poor kids would go to see a show and come out with their nose in their ear; and the cops did it. Everyone would be inside having a good time and then the cops would come in and say 'We've got to shut it down', and take the money. In the early 80s, it was madness. There was an 'Exploited' show in LA – the cops came in and everybody sat down. They were just golfing with their clubs on these poor kids – girls, it didn't make a difference. There's nothing you could do.” (Anthony in Blush, 2001, S. 40).

In der frühen Hardcoreszene gab es auch rassistische und homophobe Tendenzen. In den USA übernahmen die Jugendlichen die Symbolik, die Zeichen und Codes, die sich in Großbritannien entwickelt hatten. Besonders Vivienne Westwood hatte oft mit der Schockwirkung von Nazisymbolen gespielt. In Großbritannien waren diese Zeichen dazu gedacht gewesen, die verkrusteten gesellschaftlichen Strukturen bloßzustellen und die gesellschaftliche Statik mit ihrer vergangenheitsorientierten Selbstverliebtheit zu demaskieren. In den USA war die Symbolik aus dem Kontext gerissen, sie gehörte nicht zur Kultur und wurde dementsprechend missverstanden. Die Homophobie der frühen Punkszene ergab sich geschichtlich auch aus der grundsätzlich latent homophob eingestellten Westküstengesellschaft. Penelope Spheeris' Film ‚The Decline of Western Civilization‘, stellt den latenten Rassismus und die Homophobie als Rebellion gegen das geordnete amerikanische Leben dar. Marcus (1999, S. 185) sieht dies anders: „(...) but it may be more truly a violent, spectacular accomodation to America's worst instincts“.

7.5 Die Band Bad Religion

„Hate people who ain't what they seem.“

Bad Religion

Bad Religion formierten sich im Jahr 1980 in San Fernando, im Norden von Los Angeles. Die klassische frühe Hollywood-Punkszene war in dieser Zeit schon im Niedergang begriffen. Amerikanischer Hardcore verbreitete sich dafür immer schneller in den Clubs und der Vorstadtszene Kaliforniens. Brett Gurewitz, ein Abbrecher der El Camino Real High School, fand sich mit Drummer Jay Ziskraut, Bassist Jay Bentley und Sänger Greg Graffin zusammen. Bentley und Graffin waren zu diesem Zeitpunkt beide erst 15 Jahre alt und besuchten noch die High School, aus der Gurewitz gerade ausgeschieden war. Graffin schreibt über die Gründungszeit der Band: „We were the epitome of the non-Rock Star. It was done more as a way to exercise the creative demons we had, something to do after school every day. But it was also fun to just be part of a scene. We only played in the western US, as far as we could travel on a weekend. We weren't that motivated. We didn't worry about popularity repercussions. We weren't thinking of it long-term, of how to build a career. When the band started, I was 15. The first LP came out when I was 16. I was kid. It was just something to do“ (Graffin in Blush, 2001, S. 81).

Die Proben fanden in der Garage von Graffins Eltern statt, schon bald folgten Live-Auftritte in der brodelnden Szene von Los Angeles. Bad Religion hatten ihren ersten Auftritt zusammen mit Social Distortion in einem aufgelassenen Lagerhaus in Fullerton. Schon zu Beginn des Jahres 1981 gab es dann monatliche Auftritte im The Vex, einem berühmten Club im Ostteil von Los Angeles. Über seine Auftritte und den daraus resultierenden Reifeprozess sagt Graffin: „It's sort of a growing up, and it is not really a bad growing up either, because I am so sure that all these people who are coming tonight are going to grow up one day and say 'Fuck, remember when we did this!' and they are not going to look back on it and say it was dumb. You are just gonna remember it for what it was and that is what I've done. (...) I'm allowing them the same freedom I

have. I don't control them" (www.youtube.com, Interview aus dem Jahr 1984, Zugriff am 16.05.2008).

Rein musikalisch waren Bad Religion fest im schnellen und aggressiven Hardcoregenre verankert. Von Anfang an brachte jedoch Sänger Graffin seinen eigenen literarisch-wissenschaftlich orientierten Sprachstil ein. Außergewöhnlich waren und sind auch die fast an die Beatles erinnernden Gesangsharmonien, die einen ungewöhnlichen Kontrast mit den im Hardcorestil basierten Gitarren ergeben: „This juxtaposition of energetic music and insightful lyrics is a quality that, from their very inception, has set Bad Religion apart from the pack“ (www.badreligion.com, Zugriff am 10. April 2008).

Brett Gurewitz gründete sein Label Epitaph Records im Jahr 1980 mit dem Ziel, den ersten Tonträger von Bad Religion zu produzieren und zu verkaufen. Für größere Musikfirmen kam es Anfang der 1980er Jahre nicht in Frage, Punkbands unter Vertrag zu nehmen. Jay Bentley äußerte sich zur Gründung von Epitaph in zwei Youtube-Videos: „The reason why we started Epitaph was that the majors didn't want us. Nobody wanted us. They said: 'you suck', and we said 'we think we're ok'. So we put our own records out. Not because we thought it was cool, but because we had to. We had no choice. It wasn't about 'Boy, we're really cool for doing this'. It just turned into something cool later on" (Youtube.com, Interview mit Jay Bentley vom Mai 2003, Zugriff am 16.05.2008). Diese Aussage beschreibt die Gründe, warum in Los Angeles zu dieser Zeit so viele Independent Labels gegründet wurden. Junge Musiker und Musikerinnen mit einem Punkhintergrund hatten ansonsten keinerlei Möglichkeiten, ihre Musik einem größeren Publikum zugänglich zu machen.

In einem zweiten Youtube-Interview erläutert Bentley die Strukturen hinter Epitaph. Epitaph habe zwar von Anfang an rein rechtlich Gurewitz gehört, sei aber eine Kollektivanstrengung aller Bandmitglieder gewesen: „The only reason we were doing this, was because everybody said: ‚you suck and you're just kids; you're stupid' and we said: ‚well, we don't think we are'. (...) It wasn't in the beginning Brett's label; it was all of us. For all intents and purposes, it was his idea, it was his dad's money, but we as a collective said: ‚We are going to take all our money'. We paid him back with the sales of our first EP and collectively took the rest of the money and made the LP. So that was how we all kind of became partners in the label" (www.youtube.com. Interview mit Jay

Bentley, Datum des Interviews unbekannt, Zugriff am 16.05.2008). In diesem Zusammenhang ist immer zu bedenken, dass zu diesem Zeitpunkt lediglich Gurewitz volljährig, die anderen Bandmitglieder aber noch minderjährig waren.

Gurewitz' Epitaph Label⁷⁰ existiert seit seinem Beginn im Jahr 1981 ununterbrochen und ist vor allem in der Punk- und Alternativszene sehr bekannt. Im Januar 1981 wurde dann die erste EP, die auch den Bandnamen trug, veröffentlicht. Das Album umfasste insgesamt sechs Stücke, geprägt von Hardcore mittleren Tempos. Sowohl die musikalische als auch die Aufnahmequalität waren eher mäßig. Auffallend war jedoch von Anfang an die Qualität der Texte mit ihrem gesellschaftskritischen und tiefgründigen Hintergrund.

Bezüglich der Gestaltung des Plattencovers folgten Bad Religion der modischen Stilrichtung des Hardcore Punks der frühen 1980er Jahre. Cover und Bandlogo bestanden aus einem ins Auge springenden durchgestrichenen Kreuz, das später unter dem Namen ‚Crossbuster-Logo‘ bekannt wurde. Das Logo sollte verdeutlichen, dass die Band Dogmen aller Art ablehnte. Obwohl das Kreuz ein christliches Symbol ist, bezieht sich diese Ablehnung nicht nur auf christliche, sondern auf Dogmen jeglicher Art: „When it first came out we all liked it, you know. We were little kids, you know and we thought ‘Yeah, this is a great idea and it will piss people off’, you know. When you’re 15 years old, the first thing you think about is how can you piss people off and it’s very good, um, easy to piss off your parents and adults in general. But as you get a little older, or as I’ve gotten older I’ve looked back on the symbol of Bad Religion as still having some meaning, but I wish it wasn’t so offensive to other people because other people could benefit from the ideas, I think, that we’ve laid down. For instance, what we look at it today, the cross is sort of the international symbol of (...) religion. It’s not anti-christian, it’s not anti-buddhist, it’s not anti-jewish, it’s not anti-anything. It’s simply

⁷⁰ Inzwischen gibt es auch Epitaph Europe mit Sitz in Amsterdam, das europäische Bands unter Vertrag nimmt. Mit den beiden Diversifizierungen Anti-Records und Hellcat Records hat sich Epitaph weitere Käufergruppen erschlossen. Die experimentelle Folkmusik von Graffins Soloprojekten wird beispielsweise im folkorientierten Anti-Label veröffentlicht, bei dem auch die Folk-Punkband ‚Weakerthans‘ unter Vertrag steht. Seit 2004 veröffentlicht Epitaph auch Hip Hop von systemkritischen und linksorientierten Bands und ist für den Vertrieb des bluesorientierten Fat Possum Labels zuständig. Diese Entwicklung wird jedoch von der ursprünglichen Kundenschicht Epitaphs aus der Hardcore- und Skatepunkszene kritisiert. Epitaph besitzt in Europa außerdem 51 Prozent des schwedischen Burning Heart Labels, mit dem die Märkte in Asien und Europa erschlossen werden. Es befindet sich nach wie vor im Besitz von Brett Gurewitz.

our way of showing that we don't like to subscribe to dogmatic ways of life and dogmatic views of life and that religion in general is founded in dogma and in restriction of ideas, restriction of thought and it's these things that I feel are very bad about religion; it's also very bad about nationalistic views, it's something that mankind as a group is not going to benefit from. (...) It's something that will instill violence and fighting and non-cooperation of different groups of humans" (www.youtube.com, Greg Graffin über das Crossbuster-Symbol von Bad Religion, Datum des Interviews unbekannt, Zugriff am 16.05.2008).

Im Sommer 1981 erschien die erste Langspielplatte unter dem Titel ‚How could Hell be any Worse‘. Die musikalische Qualität steigerte sich zwischen der EP ‚Bad Religion‘ und der LP ‚How could Hell be any Worse‘, obwohl nur eine relativ kurze Zeit zwischen den beiden Veröffentlichungen liegt. Diese Qualitätssteigerung hängt auch mit der exakten Metrik des neuen Drummers Pete Finestone zusammen, der Jay Ziskrout abgelöst hatte. ‚How could Hell be any Worse‘ gilt heute als Meilenstein für die weitere Entwicklung des kalifornischen Hardcore Punks. Die LP konnte nur aufgrund eines Darlehens von Gurewitz' Vater aufgenommen werden. Der Verkauf übertraf für damalige Punkverhältnisse jedoch alle Erwartungen; innerhalb kurzer Zeit wurden mehr als 10.000 LPs verkauft.

Im Jahr 1982 trat der ehemalige Circle Jerk-Gitarrist Greg Hetson der Band bei. Dies führte zu einer weiteren Verbesserung der musikalischen Qualität. Hetson war zu diesem Zeitpunkt schon fester Bestandteil der südkalifornischen Hardcoreszene und hatte Bad Religion von Anfang an unterstützt. Im Herbst 1982 verließ Graffin Los Angeles um an der Universität von Wisconsin Geologie zu studieren. Graffin kam lediglich in den Semesterferien zurück nach Los Angeles, um eine neue LP einzuspielen: ‚Into the Unknown‘. Mit dieser 1983 erschienenen LP vollzog die Band einen radikalen musikalischen Wandel weg vom Hardcore in Richtung New Wave und psychedelischem Rock und signalisierte damit einen kompletten Bruch mit den musikalischen Wurzeln des Punks. Synthesizer-Klänge bestimmten die musikalische Struktur. Das Album, das heute nicht mehr erhältlich ist und von Bad Religion auch nie mehr nachproduziert wurde, erzielt bei Sammlern hohe Preise. Es führte jedoch zu einem Bruch mit der Fanbasis, die einen anderen Musikstil, nämlich Hardcore Punk, von der Band erwartete. Aber nicht nur die Fans verurteilten das musikalische Experiment, hinter dem vor allem Sän-

ger Graffin und Gitarrist Gurewitz gestanden hatten. Auch innerhalb der Band kam es zu Auseinandersetzungen und Bad Religion löste sich nach der Produktion von einer EP und zwei LPs auf. Graffin nutzte die Zeit, um sich dem Studium zu widmen.

Erst in der jüngeren Vergangenheit erhält ‚Into the Unknown‘ von der Musikkritik einige musikalische Akzeptanz, die Band selbst lehnt jedoch heute ihr musikalisches Experiment ab. Gurewitz und Graffin stimmen darin überein, dass es ihrer damaligen Interpretation des Punkethos entsprach, ‚Into the Unknown‘ zu produzieren und mit allen musikalischen Wurzeln zu brechen. Gurewitz beschreibt es so: „We were so young: one of my Punk ethics was I did things because I could. Greg and I made that album because we could. (...) It was the Punkiest thing we could do at the time. It was what everyone didn't want us to do, and we didn't care” (Gurewitz in Blush, 2001, S. 81). Graffin ergänzt: “We had the ability to record any music we wanted, and we thought it was Punk, so we threw the entire Punk community for a loop. We were just a bunch of kids screwing around. In retrospect, the fallout was totally expected, and at the time, I figured people were just idiots” (Graffin in Blush, 2001, S. 82).

Gemäß des evolutorischen Wesens der Welt gesteht Graffin sich jedoch auch das Recht zu, sich zu ändern: „People change. I wrote my first song when I was 15. (...) I changed a lot, you know” (www.youtube.com, Interview mit Greg Graffin 1984, Zugriff am 16.05.2008). Im Jahr 1984 führte eine Initiative von Greg Hetson zur Wiedervereinigung von Bad Religion mit Graffin als Sänger und Finestone als Drummer; den Bass übernahm der Bassist von Wasted Youth, Tim Gallegos. Gurewitz trat der Band noch nicht wieder bei, produzierte jedoch die EP ‚Back to the Known‘. Diese EP bestand aus fünf Songs, die den Stil der Band wieder fest in der Hardcorezene verankerten.

Innerhalb der nächsten vier Jahre widmete sich Graffin seinem Studium, während Gurewitz das Epitaph Label weiter ausbaute. 1986 eröffnete Gurewitz ein Aufnahmestudio in Hollywood (Westbeach). Im Jahr 1987 trat er für einen Liveauftritt wieder der Band bei. Ab diesem Zeitpunkt spielten Bad Religion mit zwei Gitarristen: Gurewitz und Hetson. Nach ‚Back to the Known‘ gab es wiederum eine längere Pause in der Bandhistorie, in der Graffin seinen Masterabschluss in Biologie an der University of California in Los Angeles erhielt.

1988 erschien dann die LP ‚Suffer‘, der 1989 schnell das nächste Werk ‚No Control‘ folgte. Mit diesen beiden Alben perfektionierten Gurewitz und Graffin den sehr eigenen Melodic Hardcorestil von Bad Religion, der heute auch unter der Bezeichnung ‚Melodic-core‘ bekannt ist. Obwohl – oder gerade weil – diese beiden Alben auch kommerziell sehr erfolgreich waren, wurde Kritik innerhalb der Punkszene laut: die beiden Alben seien zu populär und kommerziell orientiert. Kommerzieller Erfolg widersprach den engeren Regeln des DIY und der märtyrerhaften Revolutionsethik der Punk- und besonders auch der Hardcoreszene.

Den Vorwurf, sich für den kommerziellen Erfolg selbst zu verkaufen, bestreiten Gurewitz und Graffin jedoch seit jeher vehement: „We are not changing our musical style one iota. We have been trying to put out consistently good punk rock music, what I think is punk rock and if more people start to like it, it’s not my problem and if the original folks who used to like us fall off the band wagon so to speak and drop by the wayside, what can we do to convince them we are still trying? I don’t know, it’s a puzzle” (www.youtube.com, Greg Graffin und Brett Gurewitz interviewen einander, Datum der Aufnahme unbekannt, Zugriff am 16.05.2008).

Verfolgt man die Stilbildung und musikalische Entwicklung von Bad Religion ab der ersten EP, so lässt sich eine sehr stringente musikalische Entwicklungsrichtung erkennen: „The music has the furious beat and driving buzz saw guitars of classic punk rock, but when a vocal chorus cuts in, it is surprisingly harmonious and emotionally evocative, reminiscent of The Beatles or The Everly Brothers“ (<http://homepages.nyu.edu>, Zugriff am 09.04.2008). Die Wurzeln des südkalifornischen Hardcores sind noch immer in der Musik von Bad Religion präsent, sie wurden jedoch weiterentwickelt und musikalisch sowie textlich durch einen ganz eigenen Stil ersetzt. Bad Religion haben damit den gesamten kalifornischen Hardcore geprägt und wiederum junge Bands entscheidend beeinflusst.

Das Album ‚Suffer‘ aus dem Jahr 1988 wurde von diversen Punk Fanzines wie Flipside und MRR wiederholt zum besten Album des Jahres gekürt. ‚Suffer‘ wird oftmals auch als Indiz für eine Wiederbelebung der gesamten – zu diesem Zeitpunkt eher schwachen – Punk- und Hardcoreszene gesehen. Graffin und Gurewitz teilten sich das Songschreiben und jeder der beiden trägt seinen ganz eigenen Stil zum Gesamtergebnis bei. Die

Texte von Graffin und Gurewitz wurden schon Mitte der 1980er Jahre als stilistisch und inhaltlich selbständig anerkannt. Wortschatz, Wortwahl und sprachliche Exaktheit führten dazu, dass die lyrische Stilrichtung von Bad Religion, etwas ironisch, auch ‚thesaurus core‘ genannt wurde. Graffins Stil symbolisiert dabei eher die Schnelligkeit und Aggression des amerikanischen Underground Punks der beginnenden 1980er Jahre. Gurewitz trägt poppigere Akzente mit Rock-Reminiszenzen bei. Dieser gemeinschaftliche Stil führte auch dazu, dass sich Hardcore Punk in den 1990er Jahren zum erfolgreichen Pop Punk mit Bands wie The Offspring, Blink 182 und Billy Talent entwickeln konnte.

Im Jahr 1989 erschien die LP ‚No Control‘, die für die Verhältnisse der Punkmusik ebenfalls sehr erfolgreich war. Der ‚Trouser Press Guide‘ aus dem Jahr 1989 bezeichnete ‚No Control‘ als eines der besten Hardcorealben. Mit dieser LP konnten sich Bad Religion als Ikonen des kalifornischen Hardcores etablieren. Die Erfolge waren vor allem auch internationaler Art. Besonders in Europa fand die nachdenkliche Musik der Band eine große Fanbasis. 1990 folgte das Album ‚Against the Grain‘, 1992 ‚Generator‘. Noch vor dem Einspielen von ‚Generator‘ verließ Pete Finestone die Band, um sich verstärkt um seine andere Band, ‚Fishermen‘, zu kümmern. Bobby Schayer ersetzte ihn an den Drums. Mit Schayer wurde schließlich das Album ‚Recipe for Hate‘ aus dem Jahr 1993 eingespielt. 1993 unterschrieb Bad Religion einen Vertrag mit Atlantic Records. ‚Recipe for Hate‘ wurde zuerst unter Epitaph veröffentlicht, kurz darauf aber noch einmal unter Atlantic. 1994 folgte ‚Stranger than Fiction‘, das erste Album, das komplett unter Atlantic Records veröffentlicht wurde. Um die Zeit der Veröffentlichung herum verließ Gurewitz endgültig die Band. Graffin wurde dadurch zum alleinigen Songwriter der Band.

Der offizielle Grund für Gurewitz‘ Ausstieg war, dass er sich verstärkt seinem Label Epitaph Records widmen wollte, das zu dieser Zeit mit The Offspring große Erfolge feierte. Punk erlebte Anfang bis Mitte der 1990er Jahre einen weltweiten Höhenflug und erfreute sich immer größerer Beliebtheit. Inoffiziell hatten sich die Gräben zwischen den Bandmitgliedern verstärkt und zu unüberbrückbaren Differenzen geführt. Gurewitz und viele Fans bezeichneten den Wechsel zu Atlantic als ‚sell out‘, er selbst hatte mit einer sich steigenden Drogenproblematik zu kämpfen. Aufgrund des Ausstiegs von

Gurewitz trat der ehemalige Gitarrist von Dag Nasty und Minor Threat, Brian Baker, der Band bei.

Es folgten einige eher wenig erfolgreiche Alben: ‚The Gray Race‘ (1996), ‚No Substance‘ (1998) und ‚The New America‘ (2000). Die Popularität der Band stagnierte und konnte durch die großen Vertriebs- und Werbestrategien von Atlantic Records nicht entscheidend gesteigert werden. Auch viele ehemalige Fans wandten sich von Bad Religion ab, da für sie der Kauf von Musik eines Major Labels nicht mit der ursprünglichen Punkphilosophie vereinbar war. Hinzu kam, dass Graffin als alleiniger Songschreiber weniger erfolgreich und vielseitig war, als zusammen mit Gurewitz. Graffin nahm in dieser Zeit sein erstes Folk-Soloalbum ‚American Lesion‘ auf, das 1996 erschien. Auch Gurewitz wurde wieder außerhalb seiner Arbeit für Epitaph aktiv und veröffentlichte Aufnahmen mit seiner Studioband The Daredevils, mit denen er den Song ‚Hate you‘ aufnahm, eine Abrechnung mit Bad Religion. Nachdem Gurewitz und Graffin trotz der früheren Kontroversen wieder zusammenfanden, kehrte die Band 2001 zu Epitaph zurück und auch Gurewitz selbst trat der Band wieder bei.

‚The Process of Belief‘ wurde in Gurewitz‘ Westbeach Studios aufgenommen und 2002 veröffentlicht. Als neuer Drummer fungierte Brooks Wackerman, der vormals für die ‚Suicidal Tendencies‘ gespielt hatte. Bobby Shayer konnte seine Tätigkeit nicht mehr ausüben, da er an einer chronischen Schultererkrankung litt. ‚The Empire Strikes First‘ wurde 2004 ebenfalls unter Epitaph veröffentlicht. Die beiden Alben ‚The Process of Belief‘ und ‚The Empire Strikes First‘ wurden von den Fans weithin sehr positiv aufgenommen und als Rückkehr zum alten Hardcorestil empfunden. 2007 erschien dann das Album ‚New Maps of Hell‘.

Bad Religion gilt heute als eine der produktivsten und einflussreichsten Punkbands überhaupt. Durch die Kreation eines sehr eigenen Stils, des Melodycores, haben sie die Musikszene weltweit entscheidend beeinflusst. Durch die Kombination des schnellen, aggressiven Hardcores mit intelligenten Texten waren Bad Religion stilweisend für eine ganze Generation jüngerer Bands: „Combining the brief, rapid-fire sonic assault of 1980's Southern California Hardcore Punk, with highly intelligent lyrics which often addressed issues such as religion, politics, and ecology, Bad Religion forged songs that rang listeners' ears as well as their heads“ (www.rollingstone.com, Zugriff am 04.10.2008). Der Musikkritiker Seth Hindin vom Musikmagazin Rolling Stone

bezeichnet Bad Religion als eine der einflussreichsten amerikanischen Punkbands aller Zeiten.

7.6 Hardcore und seine Auswirkungen

*„I wanna be the bullet that goes ripping
through your skull.“ Black Flag*

Die frühe Hardcoreszene hatte relativ geringe Auswirkungen auf die etablierte Musikszene. Auch die Resonanz in Europa war anfänglich nicht groß, besonders in Großbritannien wurde der amerikanische Hardcore Punk mit seinen jugendlichen Protagonistinnen und Protagonisten eher belächelt, als ernst genommen. Erst das Album ‚Damaged‘ von Black Flag aus dem Jahr 1982, das heute noch von vielen Kennern der Szene als ein wichtiges Dokument des frühen Hardcores betrachtet wird, löste in Europa positive Reaktionen aus. Besonders die britische Presse war überrascht, dass sich eine radikale Punk-Rock-Szene in den Vorstädten und an den Stränden von Los Angeles entwickeln hatte können. Bisher hatte man der jungen Szene jegliche Legitimität abgesprochen, da ganz offensichtlich die klassischen ‚Zutaten‘ des Punks fehlten: Arbeitslosigkeit, soziale Klassenunterschiede und gewerkschaftlicher Arbeitskampf: allesamt Ingredienzien, mit denen sich die Punkszene in Großbritannien gebildet hatte.

Diese Sicht der Dinge verkannte jedoch, dass sich die Hardcorebewegung in Los Angeles aufgrund ihrer ganz eigenen Bedingungen gebildet hatte und eine Reaktion zu den gesellschaftlichen Zuständen darstellte, die Los Angeles und den Vereinigten Staaten inhärent waren: die soziale Entfremdung und Verlorenheit in den riesigen, uniformen Vorstädten von Los Angeles, die modische, musikalische und politische Konformität der meisten amerikanischen Jugendlichen in den frühen 1980er Jahren. Greg Ginn von Black Flag greift die anfängliche britische Skepsis gegenüber der Hardcoreszene auf: „And it caused certain people to think, ‘Well, is this legitimate?’ There’s this ele-

ment of ‘This is wrong, coming from this place. People like that should be coming from Birmingham, England. You guys have it good’. But when you’re surrounded by Genesis fans, I don’t know how idyllic that is. When you’re surrounded by that materialistic kind of thing and you’re looking for something deeper than that, then that’s not an ideal environment.” (Ginn in Azerrad, 2001, S. 35)

Hardcore etablierte sich innerhalb kurzer Zeit in den gesamten Vereinigten Staaten. Obwohl die Anhängerschaft der Bewegung relativ klein war, erwies sie sich doch als relativ robust und überlebensfähig und machte den Hardcore so zu einer immer noch bestehenden und sich entwickelnden Musikrichtung innerhalb des Punk Rocks: „The American underground in the Eighties embraced the radical notion that maybe, just maybe, the stuff that was shoved in our faces by the all-pervasive mainstream media wasn’t necessarily the best stuff. This independence of mind, the determination to see past surface flash and think for oneself, in the face of the burgeoning complacency, ignorance and conformism that engulfed the nation like a spreading stain throughout the Eighties“ (Azerrad, 2001, S. 10). Hardcore stellte sich gegen den Patriotismus und die überzuckerte Darstellung der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Werte in Medien, Musik und Politik. Im kollektiven patriotischen Höhenflug des amerikanischen Nationalstolzes der 1980er Jahre machten es sich die Anhänger der Hardcorebewegung zur Aufgabe, auch die negativen Seiten des ‚American Way of Life‘ aufzuzeigen.

Dies war auch dieselbe Zeit, in der Bands wie R.E.M. und U2 ihre ersten großen kommerziellen Erfolge feierten. Beide Bands waren in der Post-Punk-Zeit entstanden und prägten den Weg vom Punk bis hin zur etwas konventioneller klingenden, eingängigeren und vor allem auch besser verkäuflichen Alternative Music. Dadurch änderte sich auch die Einstellung einiger Bands im Hardcorebereich. Der kommerzielle Erfolg von R.E.M. und U2 war verführerisch. Azerrad beschreibt den Prozess folgendermaßen: „Many bands, sensing success was just a hit record away, toned down their sound and made records that would appeal to radio and press. The transition from underground to ‚alternative‘ was under way“ (Azerrad, 2001, S. 58f). Oft waren die Bandmitglieder zu jung und unerfahren, um die Komplexität des Musikgeschäftes zu durchschauen. Viele Bands verloren durch die willentliche oder oft auch unwillentliche Annäherung an den musikalischen Mainstream einen Teil ihrer Fanbasis und wurden des Verrats bzw. der

Selbstprostitution und des ‚selling out‘ bezichtigt. Bob Mould von Hüsker Dü⁷¹, einer der einflussreichsten Hardcore Bands beschreibt es so: „I don’t think it’s about selling out, it’s just that all of a sudden, your world becomes invaded by other people, by the mainstream, by Rolling Stone, by Musicians wanting to go on the road with you for three days – all these things that we railed against, and we were sort of getting sucked into it and it starts to move faster and you become a willing accomplice without knowing it (...). At the time you have no idea – the tornado spins and if you can grab your shoes as they go by, you’re doing well.” (Mould in Azerrad, 2001, S. 183).

⁷¹ Hüsker Dü brachte diverse Einflüsse traditioneller Rockmusik in den Hardcore und weitete dadurch auch die potenzielle Zuhörerschaft aus. Hüsker Dü war auch eine der ersten Bands, die Melodien und Punk Rock mischten und dadurch auch den sogenannten ‚Melodycore‘ mitzuformen halfen.

8. Beeinflussende Faktoren für die Texte

8.1 Innerer Bezugsrahmen: punk-inhärenter Bezugsrahmen

8.1.1 Antikonformismus und ‚Anderssein‘ als konstituierende Elemente der Punkszene

„Whenever you find yourself on the side of majority, it's time to pause and reflect.”

Mark Twain

Punk als identitätsschaffendes Moment und subkulturelles Phänomen entstand aus den sozialen und gesellschaftlichen Gegebenheiten der 1960er Jahre in Großbritannien. Soziale Entfremdung, Auflösung von traditionellen Beziehungsgeflechten und die allgemeinen Lebens- und Arbeitsbedingungen in den industrie- und gewerbereichen Zonen Großbritanniens sowie in den Großstädten waren Inkubatoren des Punks. London und New York ergänzten sich in der Kreation des neuen Stils. War es in New York jedoch nur die Musik selbst, die durch Neuerungen und Andersartigkeit gegenüber der gängigen Rockmusik auffiel, so fiel die Punkmusik im sozialen Klima Großbritanniens Mitte bis Ende der 1960er Jahre auf fruchtbaren Boden: „Für die vielen Leute, die Sozialhilfe bezogen – ‚on the dole‘, wie man in Großbritannien sagt –, und vor allem für junge Leute, schienen die Chancen schlecht, ihr Schicksal zu verbessern. In dieser Atmosphäre, in der die Briten unter den Einfluss des zukunftsweisenden Punk Rocks der New Yorker Szene gerieten, nahmen Ironie, Pessimismus und amateurhafter Stil der Musik offen soziale und politische Züge an. Der britische Punk wurde so selbstbewusst proletarisch, wie er auch ästhetisch war“ (Henry, 1989, S. 28).

Zu einem Zeitpunkt also, in dem das soziale Klima in Großbritannien von der schlechten Wirtschaftslage und von Arbeitskämpfen bestimmt war, entwickelte sich die Punkmusik zu einer ganz eigenen Stilrichtung. Punk war Sprachrohr für die soziale Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit einer Generation Jugendlicher, die mit dieser Form der Musik ihren Gefühlen Ausdruck verleihen konnten. In der Einfachheit und Amateurhaf-

tigkeit der frühen Punkmusik konnten sich die Jugendlichen selbst finden und eine ultimative, ansonsten nicht erreichbare Freiheit ausleben. Es gab keine qualitativen Maßstäbe und Hierarchien von schlecht, gut oder besser. In dieser Zeit entstand auch die wichtigste Attitüde, die Punk bis heute versinnbildlicht: DIY (do it yourself).

Punk war für die Jugendlichen also eine Möglichkeit, in einer Welt, die ihnen kaum Entwicklungsmöglichkeiten bot, etwas selbst anzupacken. Da es weder qualitative Kriterien noch Maßstäbe gab, an denen die Musik hätte gemessen werden können, war Punk nicht zensierbar. Daraus entwickelte sich auch eine gemeinsame Grundaussage, die von Pessimismus, Hoffnungslosigkeit und Frustration geprägt war: „Die offensichtliche Verbindung zwischen dem Phänomen Punk und der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ungleichheit in Großbritannien zu ignorieren hieße, die Gültigkeit der ideengeschichtlichen Basis der Bewegung zu leugnen. Vielen von ihnen ging ihre soziale Situation sehr nahe, und sie benutzten das Medium des Punks, um ihre Unzufriedenheit auszudrücken“ (Henry, 1989, S. 29).

Punkmusik und die daraus entstehenden Gemeinschaften wurden oft als Möglichkeit wahrgenommen, zu einer selbstbestimmten und entfalteten Existenz zu finden. In diesem Sinne sind Punkszenen auch als Solidargemeinschaften anzusehen, die sich durch gemeinsame Erfahrungen, Überzeugungen und Lebensstile auszeichnen (O’Hara, 2001, S. 25). Nach O’Hara (ebd., S. 26) ist es gefährlich, der Musik allein einen so genannten höheren Zweck zuzuschreiben, sei sie doch schon immer Teil der Unterhaltungsindustrie gewesen. Unbestritten ist es jedoch, dass Musik immer ein integraler und definierender Teil von Jugendkulturen war und ist. Musik dient zur Definition von Gemeinsamkeiten und zur Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen. Auch die Kraft und Agilität, die von Musik ausgeht, hat also immer schon junge Menschen angezogen und ihnen die Möglichkeit zur Selbstdefinition und Entwicklung der Persönlichkeit gegeben.

Wie auch die Künstler des Dada im Zürich der 1920er Jahre waren die ersten Vertreterinnen und Vertreter des Punks gegen jegliche Formalisierung und Konventionalisierung ihrer Musik und ihres Ausdrucks, da es ja gerade die Perspektivlosigkeit der herrschenden Konventionen war, gegen die sie sich auflehnten. Punk als Kunstform nutzte auch (wahrscheinlich unbewusst) viele Stilelemente und Ausdrucksformen, die durch die Protagonistinnen und Protagonisten des Dada verwendet wurden: ungewöhnliches

Aussehen, das Verwischen der Grenze zwischen Kunst und Alltag, die Gegenüberstellung angeblich grundverschiedener Dinge und Verhaltensweisen, die absichtliche Provokation der Zuschauer sowie die drastische Reorganisation (oder Desorganisation) von anerkannten Auftrittsstilen und -prozeduren (O'Hara, 2001, S. 34). Besonders The Velvet Underground in der New Yorker Proto-Punk-Szene verwendeten viele Stilmittel, die dem Dada ähnelten.

Es war auch schon den frühen Punk Bands ein Anliegen, die traditionellen Grenzen zwischen Publikum und Band sowohl räumlich als auch in der sprachlichen und körperlichen Interaktion zu überwinden. Damit sollte die gemeinschaftliche Sache, aber auch das Sprengen jeglicher Konformitäten hervorgehoben werden. Die Interaktion zwischen Publikum und Akteuren auf der Bühne konnte teilweise absurde und auch gefährliche Formen annehmen. Es sind Bands bekannt, die ihr Publikum bespuckten; aber auch die Zuschauer standen den Akteuren auf der Bühne in nichts nach: sie bewarfen die Auftretenden mit Flaschen und Gläsern.

Wie O'Hara schreibt (2001, S. 29) waren die Aussagen der frühen Punksongs keinesfalls hoch entwickelte und überlegte Argumente oder gar Theorien, sondern Ausdruck von Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit. Es wäre also falsch, der frühen Punkmusik in Großbritannien gesellschaftskritischen Aktivismus zuzuschreiben. Es handelte sich lediglich um die ungeschönte Weltsicht einer groß- und innerstädtisch geprägten Jugend, der die gesellschaftliche Realität ihrer Zeit keinerlei Zukunft bot. In ihrem Song ‚No Future‘ bringen die ‚Sex Pistols‘ dies so zum Ausdruck: „There is no future in England's dreaming, no future for you no future for me, no future no future for you“.

Auch der Kleidungsstil als persönliche Ausdrucksform war ein Mittel der aktiven Ablehnung der Mainstream-Gesellschaft. Andererseits war Punk auch ein Sammelbecken für diejenigen, die von der Gesellschaft ausgegrenzt wurden. Egal ob aktive Ablehnung oder passive Ausgrenzung: die resultierende Einstellung zur Gesellschaft war bei all diesen Individuen ähnlich und drückte sich in den prägenden Elementen Destruktivismus und Nihilismus aus.

Punk in all seinen Facetten der Nichtkonformität wird am besten durch die folgende Aussage von Mike Andersen (Flugblatt Positive Force, 1985) definiert: „Zu Beginn

möchte ich Euch sagen, was Punk nicht ist – er ist keine Mode, keine bestimmte Art sich anzuziehen, keine vorübergehende Phase vorhersehbarer Rebellion gegen die Eltern, nicht der neueste coole Trend und auch nicht eine bestimmte Lebensform oder ein Lebensstil. In Wirklichkeit ist Punk eine Idee, die dir den Weg durchs Leben zeigt und dich motiviert. Die bestehende Punkgemeinschaft existiert, um diese Idee durch Musik, Kunst, Fanzines und andere Ausdrucksformen persönlicher Kreativität zu unterstützen und zu realisieren. Und was beinhaltet diese Idee? Denke selbständig, sei du selbst, nimm nicht einfach das, was die Gesellschaft dir anbietet, schaffe deine eigenen Regeln, lebe dein eigenes Leben“.

Das Konzept des Punks kann mit den drei Begriffen Rebellion, Opposition und Selbstverantwortung am besten umschrieben werden. Rebellion und Opposition sind Charakteristika fast aller Jugendbewegungen und vieler Kunstrichtungen, also nichts, was dem Punk singulär inhärent wäre. Die der Punkbewegung innewohnende Forderung des Übernehmens von Selbstverantwortung und des ‚do-it-yourself‘-Gedankens sind jedoch dem Punk sehr eigene Kriterien. Da es sich beim Punk um eine heterogene Bewegung handelt, sind nicht immer alle dieser drei Faktoren gleichberechtigt präsent. Fast alle Jugendlichen durchlaufen während ihrer Pubertät eine Phase, die sich gegen jegliche Form von Autoritäten (Eltern, Erwachsene, Lehrer) richtet. Oft ist für Jugendliche Punk also nur die Versinnbildlichung einer kurzen Zeit der Auflehnung gegen diese Autoritäten. Eine solche Phase wird oft durch bewusstes ‚Anderssein‘ in Verhalten, Kleidung und Musik ausgelebt. Da Punk durch Kleidung und Musikstil das ‚Anderssein‘ zur Kunstform erhoben hat, ist er für viele Jugendliche der Ausdruck einer rebellischen Phase – ohne definitorisches Kriterium als längerfristige Kunst- oder Lebensform.

Sieht man Punk jedoch langfristig, das heißt als eine über eine reine Jugendbewegung hinausgehende kulturelle und künstlerische Bewegung, dann erhält auch das dritte Kriterium, nämlich das Übernehmen von Selbstverantwortung, Bedeutung. Mark Anderson definiert es so: „Den eigenen Kopf anstrengen, Leuten mit Respekt zu begegnen, kein Urteil aufgrund Äußerlichkeiten zu fällen, andere im Kampf um das Recht, ‚sie selbst‘ zu sein, zu unterstützen, ja sogar mitzuhelfen, eine positive Veränderung in der Welt zu bewirken“ (Anderson in O’Hara, 2001, S. 40). Dass Punk mehr als eine reine Jugendbewegung ist, beweist nun auch schon der inzwischen mehr als vierzigjährige Bestand. In der breiten medialen Darstellung findet meist nur der Straßenpunk und die rebellische

Seite des Punks eine Stimme: „Ich werde euch sagen, was Punk ist – ein Haufen Jugendlicher mit komischen Frisuren, die pseudo-politischen Schwachsinn reden und liberale Philosophien absondern, von denen sie wenig bis nichts verstehen (Russel Ward, Leserbrief in MRR Nr. 103, Dezember 1991, zit. n. O’Hara, 2001, S. 41).

In Kinofilmen und im Fernsehen genießt Punk Rock einen eher schlechten Ruf. Treten in einer Filmproduktion Punks auf, dann meist in negativen Zusammenhängen: sie verkörpern Kleinkriminelle, Drogensüchtige, Dealer und generell vom rechten Weg abgekommene Individuen. In Fernsehserien wie Quincy, 21 Jump Street oder Chips wurden oft Jugendliche gezeigt, die Opfer der selbstzerstörerischen und gewaltorientierten Modelaune Punk geworden waren und die gegen Ende des Kinofilms bzw. der Filmepisode wieder auf den rechten Weg fanden oder gebracht wurden. Das gesellschaftliche Bild des Punks war in den 1980er Jahren weitgehend durch die Sensationslust der Massenmedien geprägt: Punk als gewalttätiges, nihilistisches Symptom einer selbstzerstörerischen Jugend, die vorwiegend durch ausgefallene Kleidung und bunte Haartracht schockieren möchte. Erst in jüngerer Zeit beginnt sich dieses Bild wieder etwas zu ändern. Dieser Wandel wird aber nur von einigen wenigen Individuen geprägt, die gesellschaftliche Akzeptanz finden. In Deutschland ist dies zum Beispiel Campino, der Sänger der Toten Hosen, der sich häufig in den gesellschaftlichen Diskurs einbringt: In den USA sind es Menschen wie Greg Graffin, der Sänger von Bad Religion oder Dexter Holland, der Sänger von The Offspring, die durch eine wissenschaftliche Karriere von sich reden machen.

Die mediale Gleichsetzung von Punk mit Gewalt führte in der Vergangenheit tatsächlich dazu, dass Gewaltbereitschaft und Drogenkonsum innerhalb der Punkszene zunahmen, da durch die negative mediale Berichterstattung gewaltbereite Menschen angezogen wurden. Aber nicht nur von Medien und Politik wurde Punk schon immer abgelehnt, auch linke Gruppierungen und Zeitschriften sahen im Punk oftmals nur eine kurzfristige Modeerscheinung ohne längerfristige Implikationen (vgl. O’Hara, 2001, S. 45). Auch die liberale Presse versuchte „das wilde Tier zu zähmen, die politischen und kulturellen Schreie nach Veränderung zu ignorieren und den großen Amöbentanz zu tanzen: nämlich jedes wütende Blubbern des Gärprozesses zu absorbieren und ihn zu einer schönen, sicheren konsumierbaren Laune zu transformieren, die auf nichts als Haartrachten, Mode und dem Wiederaufleben bestimmter Musikstile gründet“ (Formula in

Belsito & Davis, 1983, S. 6). Die mediale Berichterstattung hatte einerseits also einen verstärkten Zulauf gewaltbereiter Individuen ausgelöst, andererseits auch einen Zustrom von Menschen, die sich lediglich mit der rebellischen Komponente des Punks befassten, ohne die Hintergründe, Ideen und Ziele der Punkbewegung zu inkorporieren: während immer mehr Menschen ihr Aussehen nach Punk-Manier stylten, haben sie doch immer weniger Vorstellung von dessen Inhalt.

8.1.2 ‚Do it yourself‘: Selbstverantwortung übernehmen – Punk und seine praktische Umsetzung

„Freaks, geeks, nerds and losers, that’s who zines are made by.” Cari Goldberg

‚Do it yourself‘ oder DIY, heute vorwiegend in der Heimwerkerbranche und in Baumarktwerbungen verwendet, ist eines der wichtigsten Grundprinzipien des Punks und besonders auch des Hardcore Punks in Los Angeles. Der Begriff entstammt auch tatsächlich der sich in den 1950er Jahren entwickelnden Heimwerkerszene Großbritanniens. Er sollte den Gegensatz zwischen Amateurhaftigkeit und professionellem Expertentum signalisieren. Betrachtet man heutzutage Baumarktwerbungen, so ist der kulturelle Ursprung von DIY noch immer weitgehend erhalten. DIY besagt in diesem Sinne, dass es auch ohne Expertenwissen möglich ist, bestimmte Ziele zu erreichen und Projekte durchzuführen, so lange man an die eigene Fähigkeit glaubt, es zu schaffen. Schon in den 1960er Jahren erfolgte eine Deutungserweiterung über die ursprüngliche Heimwerkerszene hinaus. DIY fand ab nun auch für (sub-) kulturelle Projekte Verwendung, die auf der Basis von Improvisation und Selbstorganisation erfolgten. Seit Ende der 1970er Jahre wird DIY in der Hardcore- und Punkszene verwendet. Der Begriff versinnbildlicht eine Werthaltung, die das blinde Vertrauen in Autoritäten sowie den gedankenlosen Konsum vorgezeichneter Produkte ablehnt. Im Hardcore finden sich viele

Elemente des DIY, zum Beispiel bei den Underground und Independent Plattenlabels, den Fanzines und der Selbstorganisation von Bandauftritten.

„The equation was simple: If punk was rebellious and DIY was rebellious, then doing it yourself was punk“ (Azerrad, 2001, S. 6). DIY ist die Grundannahme für die Ideale des Punks: das Punk-Ethos schlechthin. Im Fanzine Profane Existence wird eine umfassende Definition von DIY im Wortschatz der Punkideologie geliefert: „Wir brauchen keine reichen Geschäftsleute, die unseren Spaß für ihr Profitinteresse ausschachten. Wir Punks können selbst Konzerte veranstalten, Demonstrationen organisieren und daran teilnehmen, Platten veröffentlichen, Bücher und Fanzines herausgeben, für unsere Produkte einen Versand aufziehen, Plattenläden eröffnen, Texte verteilen, Boykotts fördern und an politischen Aktivitäten teilnehmen“ (Joel im Fanzine Profane Existence, Nr.11/12, Herbst 1991, S. 10, zit. n. O’Hara, 2001, S. 60). Azerrad beschreibt die große Offenheit der Hardcoreszene in Kalifornien in ihren Anfängen in den frühen 1980er Jahren: es gab keine vorgeschriebene Stilrichtung, kein Idol, nach dem sich neue Musiker richten mussten. Dies förderte ungeahnte Kreativität zu Tage: „The breakthrough realization that you didn’t have to be a blow-dried guitar player to be a valid rock musician ran deep; it was liberating on many levels“⁷² (Azerrad, 2001, S. 6).

Punk Rock unterscheidet sich nicht nur im Musikstil und den Texten von konventionellem Rock ’n’ Roll. Auch in der Produktion, in der Vermarktung und im Verkauf der Musik ging man von Anfang an eigene Wege. Dies hat einerseits damit zu tun, dass das gewinnorientierte und marktgetriebene Verhalten von Großkonzernen in der Philosophie des Punks auf Ablehnung stößt. Selbiges trifft auch auf die Vermarktungs- und Verkaufspraktiken multinationaler Musikfirmen zu. Andererseits ist der Markt für Punk Rock zu klein, um für die konventionelle Musikindustrie von großem Interesse zu sein. Aufgrund der geringen Nachfrage sind keine lohnenden Margen zu erwarten. Wollen Punk Bands also ihre Musik vermarkten, so bleibt Ihnen oft zwangsläufig nur die Möglichkeit, ihre Musik selbst zu produzieren und zu verkaufen oder bei einem Independent

⁷² Manchmal werden die Beatles, Stevie Wonder und Bob Dylan als Vorreiter der DIY-Mentalität angesehen. Sie übten eine bis dahin nicht dagewesene Kontrolle über ihre eigene Musik und ihre Kreativität aus.

Label unter Vertrag zu kommen. Dies führt wiederum dazu, dass die Einkommensmöglichkeiten, die über diese Art von Musik generiert werden können, eher begrenzt sind⁷³.

„Jeder engagierte Künstler ist in einer heimtückischen Situation, sobald er sich zwar nicht für den Kapitalismus einsetzt, aber doch in ihm Erfolg hat. Radikale Musiker kommen in Schwierigkeiten, sobald sie die Vertriebskanäle der kommerziellen Musikindustrie nutzen wollen. Die Musikindustrie versteht sich zwar darin, Geld durch radikale Rhetorik zu machen, wenn aber der Radikalismus eine bestimmte Grenze überschreitet und sich in politischen Inhalten niederschlägt, gibt es ein deutliches Grummeln bei EMI, BBC und IPC“ (Dave Harker, *Pop and Politics do Mix!*, S. 11, Fanzine, Lancashire England April 1991, zit. n. O’Hara, 2001, S. 152). Gerade in der ersten Generation des Punks ab den Mittsiebzigern unterzeichneten viele Bands, wie zum Beispiel auch die Sex Pistols, Verträge mit großen Musikfirmen. In Großbritannien erreichte Punk in dieser Zeit Erfolge, an die nie wieder angeknüpft werden konnte: für kurze Zeit war Punk in Großbritannien eine Sensation, um die sich die etablierte Musikindustrie riss.

Erst die nachfolgende Generation, besonders im beginnenden kalifornischen Hardcore, gründete ihre eigenen Plattenlabels und erhielt sich damit die Freiheit, kompromisslose Musik nach eigenen Maßstäben zu produzieren: „Der neue, anarchistische und politisierte Punk Rock verachtete die großen Labels und das ganze etablierte Musikgeschäft. Die Musiker weigerten sich, mitzumachen. Sie hielten bedingungslos an den ursprünglichen Punkidealen fest, an Unabhängigkeit und Anti-Establishment.“ Diese verklärende Aussage David Harkers aus dem Fanzine ‚Pop and Politics do Mix!‘ aus dem Jahr 1991, S. 11 (zit. n. O’Hara, 2001, S. 152) erkennt jedoch, dass die Gründung von Independent Labels hauptsächlich aus dem Zwang heraus erfolgte, da die Musikindustrie kein Interesse mehr an den Nachfolgern von Bands wie den Sex Pistols und The Clash zeigte.

Wollten diese Bands ihre Musik einer größeren Fangemeinde zugänglich machen, so mussten sie die wirtschaftliche Seite der Musikproduktion und des -vertriebs selbst organisieren. Die Absenz größerer Musikfirmen im Punk zwischen 1978 und circa 1990

⁷³ In einem Interview des Fanzines *Flipside* antwortete Greg Ginn von einer der einflussreichsten kalifornischen Hardcore Bands, ‚Black Flag‘, auf die Frage: „Do you make a profit?“ mit „We try to eat“.

hat also eine politische wie auch eine wirtschaftliche Seite. Mit dem Erfolg von Punk Bands wie The Offspring und Green Day hat Punk in der letzten Hälfte der 1990er Jahre und seit dem Jahr 2000 wieder größeren wirtschaftlichen Erfolg, sodass diese Bands auch Verträge mit großen Musikfirmen abschließen können. Die Entwicklung hat dazu geführt, dass Elemente des Punks in die konventionelle Rockmusik Einzug gefunden haben.

Eine andere Variante der DIY-Mentalität des Punks ist das Schreiben und Verbreiten der so genannten Fanzines, mehr oder weniger professionellen Schriftstücken über Punk als Musik- und Kulturbewegung. Fanzines sind meist Veröffentlichungen von Fans für Fans (vgl. Neumann, 1997 u. 1999). Bezeichnend für Fanzines ist ihre bewusst subjektive Betrachtungsweise, die von der hohen emotionalen Bindung und der starken Identifikation der Autorinnen und Autoren mit ihrem Produkt herrühren. Meist handelt es sich um unabhängige, ohne Verlag herausgegebene kurze Magazine, die von einer Person oder einer Personengruppe in regelmäßigen oder unregelmäßigen Abständen erarbeitet werden (Lilienkamp, 2001, S. 144). Die Produktion von Fanzines wird jungen Menschen der Mittelklasse zugeschrieben, die sich mit der Mainstream-Gesellschaft auf die eine oder andere Weise auseinandersetzen (Duncombe in Jenkins et al. (Hrsg.), 2002, S. 227). Die Kreativität entsteht dadurch, dass die Jugendlichen ihre Interessen und produktiven Kräfte in den kommerziell orientierten Medien für unterrepräsentiert halten⁷⁴.

Der Vertrieb der Fanzines erfolgt nicht über den Zeitschriftenhandel, sondern sie werden auf Konzerten, in Musikläden oder innerhalb von Fangruppen im Austausch verteilt. Der Publikationsrhythmus kann variieren; manche Fanzines existieren schon über einen erheblichen Zeitraum und haben sich mit der Zeit professionalisiert, andere wiederum überdauern nur wenige Ausgaben. Je nach Fangruppe, dem jeweiligen, dort verbreiteten Stil und den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln, reicht das Erscheinungsbild von Fanzines von kopierten Loseblattsammlungen bis hin zu professionellen und aufwändig gestalteten Magazinen. Auch äußerlich verfolgen Fanzines bestimmte Konventionen, die je nach dem Genre, in dem sie geschrieben werden, auch variieren können. Heute werden Fanzines auch auf elektronischem Wege, vor allem über das Internet, verbreitet. Aufgrund ihrer bewussten Nichtprofessionalität ist der jeweilige

⁷⁴ Duncombe (in Jenkins et al. (Hrsg.), 2002, S. 226) sieht die Fanzinekultur geschichtlich über die radikalen politischen Pamphlete herleitbar.

‚Markt‘ an Fanzines großen Schwankungen unterworfen. Fanzines sind per definitionem keine professionellen Publikationen. Redakteure und Beitragende werden dafür auch nicht kompensiert.

Fanzines haben in der populären Musik eine große Verbreitung gefunden. Vor allem in jenen Subgenres, für die es keine Magazine im Zeitschriftenhandel zu kaufen gibt, da sie eine zu kleine Fangruppe ansprechen, sind Fanzines das gängige Verbreitungsmittel für Informationen zur jeweiligen Musik. Fanzines gibt es in vielen künstlerischen Genres mit eingeschworenen Fangruppen. Sie sind nicht nur auf die populäre Musik beschränkt, auch im Science Fiction, bei Comic Fans oder sogar im Sport gibt es unterschiedliche Fanzines⁷⁵. Allein in den Vereinigten Staaten wird die Gesamtzahl der Fanzines Ende der 1990er Jahre auf rund 100.000 geschätzt, in Deutschland auf lediglich rund 250 (vgl. Lilienkamp, 2001, S. 145).

Der Einfluss, den die Fanzinekultur auf die ‚New Social Movements‘ ab den 1960er Jahren ausgeübt hat, ist immens. Fanzines bildeten eine subversive und nicht kontrollierbare Form der Informationsverbreitung, die im Untergrund wirken konnte. Fanzines waren damit das Fundament für eine ‚Alternativ- und Initiativpresse‘ (vgl. Lilienkamp, 2001, S. 145). Damit waren und sind Fanzines wichtige Ästhetik- und Ideologieträger, besonders in Subgenres wie Punk und Hardcore: „Fanzines sind nicht nur Informationsträger, Meinungsbildner und freie Initiative, sie sind Indikator und Katalysator einer lebendigen Musikkultur“ (Bornowski und Husslein, 1996, S. 4). Die gesellschaftlichen Auswirkungen der Fanzinekultur seien jedoch, so Duncombe (in Jenkins et al. (Hrsg.), 2002, S. 228), trotz ihrer relativ großen Anzahl, gering: „Witnessing this incredible explosion of radical cultural dissent, I couldn’t help but notice that as all this radicalism was happening underground, the world above was moving in the opposite direction: politics becoming more conservative and power more concentrated. More disturbing was that zines and underground culture didn’t seem to be any sort of threat to this aboveground world. Quite the opposite: alternative culture was being celebrated in mainstream media and used to create new styles and profits for the commercial industry“. Trotzdem dieses geringen Wirkungsfeldes auf die Mainstream-Kultur sind

⁷⁵ Der Begriff Fanzine wird häufig als Abkürzung von ‚Fan Magazine‘ angesehen. Diese Deutung des Begriffs ist jedoch falsch, da ‚Fan Magazine‘ sich zumeist auf professionell produzierte und gegen Entgelt vertriebene Publikationen bezieht. Der Begriff Fanzine wurde hingegen schon 1940 für ein von Science Fiction Fans hergestelltes und herausgegebenes unprofessionelles Fanblatt verwendet.

Fanzines ein Mittel zur Identitätsbildung und Artikulation innerhalb von Subkulturen. Fanzines geben Raum für eigene Interpretationen der Realität und Reaktionen auf gesellschaftliche und politische Gegebenheiten. Mithilfe von Fanzines erhalten jene Individuen eine Ausdrucksmöglichkeit, die ansonsten in der Gesellschaft marginalisiert wären: „While there isn't much they can do about being losers in a society that rewards interests they don't share and strengths they don't have, they can redefine the value of being a loser“ (Duncombe in Jenkins et al. (Hrsg.), 2002, S. 230).

Besonders in der Fankultur des Punks spielen Fanzines eine große Rolle, einerseits aufgrund der vielen Subsparten, die sich im Punk entwickelt haben, andererseits aufgrund der generellen Ablehnung kommerziell verbreiteter Formate. Die unterschiedlichen Stilrichtungen und Szenen des Punks haben ihre jeweilig unterschiedlichen Fanzines, die eine mehr oder minder große Leserschaft erreichen. Die bekanntesten und am längsten überdauernden Fanzines des Punk Rocks sind Maximum Rock 'n' Roll, kurz auch MRR genannt, Flipside und Slash. Besonders Flipside und Slash waren und sind in der Hardcorezene Kaliforniens von eminenter Bedeutung. In den Fanzines der Punkszene spielt das aktive ‚Mitmachen‘ der Leserinnen und Leser eine große Rolle. In vielen Fanzines werden die Fans aktiv dazu aufgefordert, Beiträge zu schreiben, zu kritisieren und sich zu beteiligen. Dies führt dazu, dass Fanzines, die einem gewissen Subgenre angehören, auch Meinungen und Themen beinhalten können, die nicht der gängigen Auffassung in diesem Subgenre entsprechen.

Einige wissenschaftliche Untersuchungen befassen sich mit der den Fanzines spezifischen Kommunikationsart, die ganz bewusst die Grundbedingungen der kommerziellen Medienproduktion unterläuft. Die oben erwähnte, explizite Aufforderung an die Leserinnen und Leser, selbst Beiträge zu gestalten, ist nur eine Komponente dessen. Diese Aufhebung der Rollentrennung zwischen Kommunizierenden und Rezipierenden führt zu einer „Demokratisierung des Kommunikationsprozesses“, der der in der Massenkommunikation gängigen Hierarchisierung widerspricht (Kleiber in Neumann (Hrsg.), 1997, S. 60). Neben der Aufhebung der kommunikativen Distanz kommt es auch zu einer Aufhebung der räumlichen und zeitlichen Distanz (vgl. Lilienkamp, 2001, S. 146), da es meist sogar direkte Austauschbeziehungen zwischen den Machern und den Lesern und Leserinnen der Fanzines gibt.

8.1.3 Anarchismus

„Anarchism is not a romantic fable but the hardheaded realization, based on five thousand years of experience, that we cannot entrust the management of our lives to kings, priests, politicians, generals and county commissioners.“ Edward Abbey

Anarchistische Tendenzen gehören seit Beginn der Bewegung zu den Grundphilosophien des Punks. Auch in der Sicht, die die Außenwelt auf die Punkbewegung hat, spielt der Anarchismus immer eine gewisse Rolle. Es gilt jedoch zu beachten, dass in der sehr differenzierten Punkbewegung keinesfalls nur anarchistische Gedankenzüge vorhanden sind, es gibt auch kleinere Fraktionen, die sich für bestimmte Formen des Kommunismus oder Kapitalismus aussprechen (vgl. O’Hara, 2001, S. 69). Obwohl die geschichtlichen und philosophischen Hintergründe des Anarchismus vielen Punks nicht bekannt sind, teilen doch viele die Meinung, dass eine gesellschaftliche Organisation in kleineren föderalistischen Gemeinschaften eine Alternative zu den existierenden hierarchisch geregelten Regierungsformen wäre (vgl. O’Hara, 2001, S. 70f). Diese Auffassung hängt damit zusammen, dass in der Punkbewegung ein höheres Maß an individueller Freiheit und die Übernahme von Eigenverantwortung mit gesellschaftlichem Fortschritt gleichgesetzt werden.

Sowohl in der nordamerikanischen als auch in der europäischen Punkszene gibt es eine Vielzahl von Publikationen und Fanzines, die anarchistische Ideen vertreten. Vorreiter des offen politisch und anarchistisch orientierten Punks waren die Bands Crass, Conflict und Discharge aus Großbritannien Anfang der 1980er Jahre. Durch sie wurden wiederum nordamerikanische Bands wie MDC oder die Dead Kennedys beeinflusst. Von der offenen Rebellion der Sex Pistols Mitte der 1970er Jahre, die von Ablehnung, Hoffnungslosigkeit von Selbstaufgabe geprägt war, wandelte sich Punk in der zu Ende gehenden Dekade der 1970er Jahre zu einem Instrument des konstruktiveren politischen Ausdrucks. Die Grundaussagen der Perspektivlosigkeit wurden durch ein, wenn auch

anfangs einfaches, aber dennoch strukturiertes Gedanken- und Aussagegerüst ersetzt. Im Fanzine Profane Existence aus Michigan, dem größten nordamerikanischen anarchistisch geprägten Fanblatt, wurde im Dezember 1989 die Grundessenz des Anarchismus – etwas simplifiziert – so zusammengefasst: „Schon früh in der Entwicklung dessen, was wir Zivilisation nennen, bemerkten ein paar Leute, dass sie ein leichtes Leben führen und reich werden konnten, indem sie andere für sich arbeiten ließen. Diese Leute setzten sich mit List oder nackter Gewalt als Häuptlinge, Schamanen, Könige oder Priester durch. Mit Hilfe von Drohungen und Aberglauben hielten sie die Leute auf Kurs. Hin und wieder revoltierten ihre Untertanen, und die Herrschenden ließen entweder gerade mal so viele Reformen zu, dass die Leute besänftigt waren, oder sie wurden von neuen Herrschern ersetzt. Das ist das Wesen der Regierungen“ (Felix; Professor Felix’s Very Short History of Anarchism, Profane Existence Nr. 1, Dezember 1989, S. 13, zit. n. O’Hara, 2001, S. 71).

Im Gegensatz zu anderen politisch aktiven Jugendbewegungen werden in der Punkbewegung oft alle Regierungssysteme und nicht nur diejenigen bestimmter Couleur abgelehnt. Obwohl sich seit dem Ende der 1970er Jahre eine kontinuierliche Zuwendung der Punkideologie in Richtung der politischen Linken und zum (teilweise militanten) Umweltschutz abzeichnet, so ist trotzdem immer noch eine tief verankerte Abneigung und Skepsis gegen die ‚Regierenden‘ schlechthin bemerkbar. Dieses mangelnde Vertrauen in politische Richtigkeit und Gerechtigkeit rührt aus den Anfangszeiten der Punkideologie, in der alle Werte und somit auch ihre gesellschaftlichen Vertreter und Vertreterinnen abgelehnt wurden. Es ist also nicht die politische Ausrichtung des Systems, das auf Widerstand stößt, sondern das System selbst, gleich welche politische Ausrichtung es hat. In der Philosophie der meisten Punks hat jedes Regierungssystem als oberstes Ziel den Selbsterhalt. Dies führt nach Meinung der anarchistisch orientierten Szene zu einer Nichtachtung und Unterdrückung des freien Willens der Individuen, die innerhalb dieser Systeme leben. Daraus erfolgt dann der Rückschluss, dass die meisten gesellschaftlichen Systeme zu einer Einschränkung der Selbstentfaltung und damit zu einer Verkümmern der kreativen Kräfte der einzelnen Individuen führen.

Kommunistische Ideen werden zwar in manchen Punkszenen aufgegriffen, stoßen jedoch trotzdem in weiten Kreisen auf Ablehnung. Kommunistischen Regierungsformen werden im Grunde dieselben repressiven und unterdrückenden Machterhaltungstaktiken

zugeschrieben wie demokratischen Regierungsformen: „Kommunistische Gruppen reden auf einer ganz anderen Linie, solange sie nicht an der Macht sind. Sie präsentieren den Kommunismus als edle Kraft im Kampf um Gleichheit und Gerechtigkeit und gegen Unterdrückung und Herrschaft der Kapitalisten. Und doch sind die Parteien des linken Flügels ihrem Wesen nach autoritär. Jedes System, dessen Philosophie auf der Idee der Herrschaft eines Menschen über einen anderen fußt, beinhaltet die Möglichkeit zur Unterdrückung. Kommunistische Gruppen ringen nicht um die Befreiung der Massen, sondern um den eigenen Aufstieg zur Macht. Wenn sie an der Macht sind, benutzen sie zum Machterhalt dieselben repressiven Methoden wie alle anderen Regierungen“ (Felix and Rat, *Revolt against Communism*, *Profane Existence* Nr. 2, Februar 1990, S. 22, zit. n. O’Hara, 2001, S. 72).

Trotz dieser Ablehnung kommunistischer Systeme sind demokratische Regierungsstrukturen, in denen die Märkte kapitalistisch geformt sind, die eigentliche Zielscheibe der Kritik von anarchistisch orientierten Punks. Der Kapitalismus ist ein Wirtschaftssystem, in dem Privatbesitz und dessen gewinnorientierter Einsatz die Grundfunktion der ökonomischen Struktur darstellt. Ein kapitalistisches Wirtschaftssystem ermöglicht es den darin Handelnden, auf Finanz- und Warenmärkten ihren wirtschaftlichen Erfolg zu maximieren. Marktsysteme, in denen Waren, Geld und Dienstleistungen ausgetauscht werden, führen zwangsläufig zu einer Spezialisierung der handelnden Personen. Reichtum kann also unter Umständen nicht mehr nur aufgrund des produktiven Schaffens von Waren erreicht werden, sondern auch durch Spekulation. Die Kritik des anarchistisch orientierten Punks richtet sich gegen diese spekulativ orientierte Ausbeutung von Menschen durch andere Menschen. Außerdem wird der Kapitalismus als eine ökonomische Handlungsweise kritisiert, die lediglich auf kurzfristige Gewinnoptimierung ausgelegt ist, langfristige Überlegungen jedoch ausklammert. Aufgrund dessen fänden mittel- und langfristige ökologische und soziale Konsequenzen nicht genügend Beachtung im herrschenden Wirtschaftsleben.

Die inhärente Selbstdestruktivität der frühen Punkkultur wirkt sich bis heute auf ihre Handlungsweisen gegenüber der Gesellschaft aus. Im Gegensatz zu den meisten Reformbewegungen, die es sich zum Ziel machen, positive Änderungen in den Gesellschafts- und Regierungsstrukturen zu bewirken, glauben viele Punks nicht daran, dass hierarchische Regierungssysteme verbesserungsfähig sind. Sie propagieren die Abschaf-

fung klassischer Regierungsstrukturen und deren Ersatz durch föderalistisch orientierte, kleinere und selbständige Gemeinschaften: „Millionen von Amerikanern sind mit ihrem Leben und den Mächtigen auf ganzer Linie unzufrieden. Und doch sind das keine revolutionären Leute, denn sie glauben immer noch an die Institution der Demokratie. (...) Solange Menschen glauben, dass es möglich ist, die richtigen Führer zu wählen, wird die ‚Legende von der Demokratie‘ leider weiterleben“. (Jon George, Profane Existence, Nr. 11/12, Herbst 1991, zit. n. O’Hara, 2001, S. 91).

Die britische Band Crass war der Vorreiter des Anarchopunks. Sie tat ihre anarchistischen Ansichten nicht nur musikalisch kund, sondern hatte durch ihre Handlungsweisen großen Einfluss auf das geschäftliche Wirken nachfolgender Bands. „Ihre Geschäftspraktiken (...) setzten einen Standard in Sachen Produktion und Vertrieb, der von vielen nachgeahmt wurde“ (O’Hara, 2001, S. 80). In der Ausgabe Nr. 23 aus dem März 1981 definierten die Mitglieder von Crass im Fanzine Flipside ihre Auslegung der Anarchie folgendermaßen: „Die Anarchie ist die einzige Form politischen Denkens, die nicht versucht, das Individuum durch Gewalt zu kontrollieren. (...) Anarchie bedeutet, staatliche Kontrolle abzulehnen; sie stellt den Anspruch des Individuums dar, ein Leben in persönlicher Freiheit und nicht eines der politischen Manipulation zu leben. (...) Wer sich der Kontrolle verweigert, nimmt sein Leben selbst in die Hand. Im Gegensatz zur landläufigen Vorstellung von Anarchie als Chaos ist genau das der Beginn persönlicher Ordnung (...). Anarchie bedeutet kein wirres Durcheinander, in dem sich jeder selbst der Nächste ist“. In diesem gedanklichen Konzept wird von der Grundannahme ausgegangen, dass der Mensch von Natur aus gut ist. Daraus wird gefolgert, dass der Mensch nicht nur fähig ist, sich selbst zu regieren, sondern dies sogar tun muss, um das Gute zu vertreten. Diese Denkrichtung fand ihren Anfang bei Aristoteles und wurde über Pjotr Kropotkin bis in die heutige Zeit durch Noam Chomsky weitergeführt.

In Punkkreisen besteht zumeist Einigkeit darüber, dass das Gesellschaftssystem trotz seiner Defizite nicht einfach abgeschafft werden kann. Diese Gedanken fasst Lawrence Livermore in der Septemбераusgabe von Maximum Rock’N’Roll Nr. 76 aus dem Jahr 1989 folgendermaßen zusammen: „Alles jetzt und sofort zerstören? Jaaah, tolles Feeling für einen altmodischen Punksong, aber vielleicht solltet ihr im Hinterkopf behalten, dass es 6 Milliarden Menschen auf diesem Planeten gibt, die Essen, ein Zuhause und Kleider brauchen. Und wenn ihr nicht wollt, dass die Regierung die Sache in die Hand nimmt,

solltet ihr langsam mal überlegen, wie das erledigt werden kann. Wenn ihr die grundlegenden Strukturen der Gesellschaft abschafft (egal wie schlecht sie funktionieren), ohne zugleich Alternativen zu schaffen, werdet ihr Tod und Leiden in einer Größenordnung produzieren, gegen die der Nazi-Holocaust wie eine vegane Hippie-Party aussehen wird (zit. n. O'Hara, 2001, S. 94). Anarchie bedeutet also auch in der Punkszene mehr, als nur keine Gesetze zu haben. Anarchie wird als Forderung zu verantwortungsvollem, gemeinschaftsorientierten Handeln angesehen⁷⁶.

Anarchismus ist keineswegs eine Erfindung des Punks, sondern lediglich eine Adaption schon bestehender philosophischer und politischer Grundbegriffe, die den eigenen Ideen und Lebensformen des Punks entsprechen. Punk hat bestimmte Ideen und Grundlagen des Anarchismus aufgegriffen, sie adaptiert und weiterentwickelt. Der Begriff Anarchismus leitet sich vom altgriechischen ‚An-Archon‘ her und bezeichnet eine Form der Herrschaftslosigkeit. Das Wort ‚Archon‘ ist im Altgriechischen der Titel für einen Regierungsbeamten im antiken Athen. ‚An-Archon‘ signalisiert also in seiner Ursprungsform die Herrschaftsausübung ohne das ‚Rückgrat‘ der Herrschaft, die Regierungsbeamten. In der Neuzeit beschäftigte sich erstmals wieder Étienne de La Boétie mit den Fragen des Anarchismus. De La Boétie formulierte die Kritikpunkte der Herrschafts- und Servitutsverhältnisses seiner Zeit. Pierre-Joseph Proudhon war es dann, der sich Anfang des 19. Jahrhunderts erstmals selbst als Anarchist definierte.

Die anarchistische Philosophie, die Proudhon für die Neuzeit entwickelt, lehnt menschliche Machtstrukturen und Hierarchien ab. Die Ausübung von Macht gegenüber anderen Menschen führt analog der anarchistischen Ideenlehre zu einer Beschneidung der individuellen Freiheiten von Menschen. In der extremen Auslegung des Anarchismus mündet dies in einer kompletten Ablehnung jeglicher staatlicher Strukturen und aller, von Menschen anderen Menschen aufoktroierten Formen des Lebens, Wohnens und Arbeitens. Die so skizzierte Gesellschaftsform könnte auch zu extrem egoistischen Tendenzen führen, in der die einzelnen Individuen nur auf ihr eigenes Wohl bedacht sind und

⁷⁶ Die Realität der weltweiten Punkszene weicht jedoch in hohem Maße von diesem Ideal ab. Oft endet der anarchistische Gedanke in der Formierung von Splittergruppen, die untereinander keine Einigung oder auch nur eine gemeinsame minimale Handlungsgrundlage erreichen. Kritisiert werden in diesem Zusammenhang auch diejenigen Punks, die lediglich nach dem Prinzip persönlicher Anarchie leben. O'Hara (2001, S. 84f) lehnt eine solche ‚Lifestyle‘-Anarchie, die sich nur nach dem persönlichen Lebensbezug richtet, ab. Sie stellt seiner Meinung nach einerseits eine fatalistische Einstellung zum Leben generell dar, andererseits spricht sie der Mehrheit der Menschen die Fähigkeit ab, sich selbst zu regieren und stellt somit einen Widerspruch zu den anarchistischen Grundprinzipien dar.

auf diese Weise ein funktionierendes gesellschaftliches Zusammenleben verunmöglichen. Einem solchen Negativbild stellt die anarchistische Philosophie das gesellschaftliche Idealbild eines freiwilligen Zusammenschlusses von Menschen zu produktiven Gemeinschaften, so genannten Kollektiven gegenüber. Menschen in Kollektiven sollen sich gegenseitig auf freiwilliger Basis helfen, ihre Stärken ausleben sowie ihre und die Schwächen anderer akzeptieren und kompensieren. Das Regulativ einer solchen Gemeinschaft ist eine kollektive Selbstverwaltung. Aus diesem Grund wird der Anarchismus in sozialrevolutionären Kontexten auch immer wieder als ideale Gesellschaftsform stilisiert. Punkszenen sind oft nach solchen libertären Kriterien organisiert und werden von den Mitgliedern der Szenen als herrschaftsfreie Gebiete – im ideellen wie im räumlichen Sinne – wahrgenommen⁷⁷.

Innerhalb der anarchistischen Philosophie gibt es unterschiedliche Strömungen. Die verschiedenen Richtungen stimmen jedoch in einigen wesentlichen Punkten überein, nämlich in der grundsätzlichen Ablehnung staatlicher Strukturen und staatlicher Machtausübung. Besondere Ablehnung finden Monarchie und Diktatur, da diese beiden Staatsformen das Individuum und seine Selbstentfaltung und Entwicklung in noch höherem Maße einschränken als zum Beispiel die Demokratie. Der Anarchismus steht auch organisierten, hierarchisch strukturierten Glaubensgemeinschaften und militärischen Strukturen ablehnend gegenüber (www.en.wikipedia.org, Zugriff am 29.02.2008). Strömungen des Anarchismus sind zum Beispiel Mutualismus und Proudhonismus. Der Mutualismus entstand im Zuge der Entwicklung von Gewerkschaften und propagiert das Prinzip der Gegenseitigkeit. Verschiedene Kollektive sollen sich in symbiotischer Weise gegenseitig unterstützen und stärken. Der Proudhonismus (nach Proudhon) hat diese Idee aufgegriffen und um eine sozialrevolutionäre Komponente erweitert, nämlich die Ablehnung monetärer Strukturen. Nach Proudhon verkörpert Geld die Ausübung von Macht einzelner Individuen – oder auch des Staates – gegenüber anderen Menschen.

⁷⁷ Gerade in der Schweiz gibt es einige Orte wie die rote Fabrik in Zürich oder das Areal in Bern, in denen tatsächlich auch räumlich von der staatlichen Macht abgesonderte Flächen bestehen. Staatliche Eingriffe in diese Zonen haben in der Vergangenheit zu Auseinandersetzungen geführt, sodass sie gemeinhin unterbleiben. Negative Berühmtheit erhielt in der Vergangenheit der Bahnhof Letten in Zürich, der sich ebenfalls zu einer staatsmachtfreien Zone entwickelt hatte, in deren Raum auch Drogenkonsum und Drogenhandel aufblühten. Der Bahnhof Letten wurde schließlich vom schweizerischen Militär geräumt, da die Polizei nicht mehr eingreifen konnte.

In unserer heutigen Gesellschaft ist Geld als Zahlungsmittel für Waren- und Dienstleistungsflüsse nicht mehr wegzudenken. Geld ist ein so genanntes Tauschwertäquivalent, das heißt, durch Geld wird einer Ware oder einer Dienstleistung ein abstrahierter, rechnerischer Tauschwert zugesprochen. Durch den Katalysator Geld, der einerseits Vergleichbarkeit und einfache Handhabung im Waren- und Dienstleistungsaustausch sichert, entstehen die folgenden Effekte, die Proudhon negativ für die menschliche Gesellschaft einschätzt: zum einen wird Reichtum unabhängig von direkter (Arbeits-) Produktivität, zum anderen ist Geld als Tauschwertäquivalent die Grundlage für spekulatives Handeln und damit für eine künstliche Verteuerung von Produkten. Abhilfe soll nach der Lehre Proudhons der so genannte anarchistische Föderalismus schaffen. Das Grundprinzip des Föderalismus als Organisationsform besteht darin, dass kleinere Gemeinschaften (z. B. Kollektive) zu definierende Teile ihrer Rechte an eine Gesamtheit abgeben. Michail Bakunin hat dieses Grundprinzip zum kollektivistischen Anarchismus weiterentwickelt. Die Produktionsmittel sollen nach Bakunin aus Privat- und Staatseigentum entzogen werden und von kleineren Kollektiven selbst verwaltet werden. Im kollektivistischen Anarchismus ist auch keine Organisierung durch staatliche Organe vorgesehen, dies unterscheidet ihn von dem in der ehemaligen Sowjetunion praktizierten Kommunismus, in dem die Produktionsmittel unter staatlicher Kontrolle standen.

Der kommunistische Anarchismus wurde von Pjotr Kropotkin entscheidend geprägt. Im kommunistischen Anarchismus wird außer hierarchischen gesellschaftlichen Strukturen auch jegliche ökonomisch begründete Wertzuweisung abgelehnt. Diese Sichtweise geht einen Schritt über Proudhons Ablehnung des Geldes als Tauschwertäquivalent hinaus. Kropotkin gesteht auch Arbeit, Waren und Dienstleistungen keinen ökonomischen Wert zu. Aufgrund seiner naturwissenschaftlichen Ausbildung und den gerade aufkeimenden Ideen von Charles Darwin bildete die Evolutionstheorie für den 1842 geborenen Kropotkin die wissenschaftliche Grundlage für seine Lehren. Kropotkin richtet sich jedoch scharf gegen den zu jener Zeit ebenfalls durch Darwins Erkenntnisse inspirierten Sozialdarwinismus. Nach Kropotkin können sich Individuen durch Zusammenarbeit und gegenseitige Hilfe dem Konkurrenzkampf und der „sozialen Auslese“ entziehen. Wissenschaftlicher Hintergrund war für Kropotkin die Existenz solidarischer und symbiotischer Lebensformen in der Tier- und Pflanzenwelt. Er versuchte damit zu untermauern, dass Symbiose und Solidarität in der Evolution eine lange und erfolgreiche Tradition

haben und damit als Vorbild zur Weiterentwicklung menschlicher Gesellschaften dienen können. Der unter Zar Alexander II aus Russland ausgewiesene Kropotkin kehrte zwar 1917 nach der Februarrevolution nach Russland zurück, wurde jedoch nach der Machtergreifung der Bolschewiki einer der eminentesten Kritiker Lenins.

Im Gegensatz zu den Lehren Kropotkins entstand ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Nordamerika eine ebenfalls durch Darwins Erkenntnisse inspirierte Form des Sozialdarwinismus, der individualistische Anarchismus. Der individualistische Anarchismus stellt das Individuum und seine Partikularinteressen in den Mittelpunkt. Benjamin Tucker wurde neben den Theorien amerikanischer Individualisten wie Josiah Warren, William B. Greene und Lysander Spooner auch von den „Free Thought“- und „Free Love“-Bewegungen der damaligen Zeit beeinflusst. Tucker nannte sein Gedankengerüst ‚Anarchistic Socialism‘. Er war der Meinung, dass der perfekte Sozialismus nur unter der Bedingung des absoluten Individualismus möglich sei.

Tucker wollte erreichen, dass die Arbeiterinnen und Arbeiter die Früchte ihrer Arbeit selbst ernten konnten. Im Gegensatz zur Denkrichtung von Kropotkin, der Klassenunterschiede und unterschiedliche Zugangsrechte zu Produktionsmitteln mit Hilfe des kollektiven Eigentums abschaffen wollte, war Tucker der Advokat eines unverzerrten natürlichen Marktes. Dieser freie Markt sollte die Quelle sozialer Stabilität sein. Tucker wandte sich gegen jegliche Form des Kommunismus, da er davon ausging, dass sogar eine anarchistische, also staatenlose kommunistische Gesellschaft über kurz oder lang die Rechte der Individuen innerhalb dieser Gesellschaft einschränken würde. Tucker argumentierte, dass die schlechten Verhältnisse, denen die amerikanische Arbeiterklasse ausgesetzt war, aus vier rechtsbasierten Monopolen entstünden. Diese hätten ihren Ursprung in der staatlichen Machtausübung. Er identifizierte diese Monopole als Geldmonopol, Landbesitzmonopol, Steuern und Tarife sowie den Besitz von Patenten. Für Tucker waren zum Beispiel Gewinne und Zinserträge eine Form von Ausbeutung der Arbeiterklasse, die lediglich durch das Bankenmonopol ermöglicht wurden.

Tucker betrachtete das Privateigentum als einen Schlüsselfaktor im Anarchismus. Ohne Privateigentum hielt er wahren Anarchismus für unmöglich, da dem Individuum das Recht zugestanden werden müsse, die Kontrolle über die Einkünfte aus seinen Produkten und Dienstleistungen zu erhalten. Er opponierte auch jegliche Form des

Protektionismus, da er geschützte Märkte als preistreibend empfand. Freier Welthandel war gemäß Tucker die beste Voraussetzung um inflationäre Tendenzen zu vermeiden und den Arbeiterinnen und Arbeitern dazu zu verhelfen, ihren ‚natürlichen Lohn‘ zu erhalten.

In der neueren Zeit gibt es eine Vielzahl sich teilweise ähnelnder anarchistischer Strömungen, die in ihren Einzelheiten jedoch große Unterschiede aufweisen. Heute verwendet man meist den Begriff ‚Anarchismus ohne Adjektive‘, wenn man vom generellen oder allgemeinen Anarchismus spricht. Der Anarchosyndikalismus, der die auf nationalen und internationalen Ebenen am stärksten organisierte Form des heutigen Anarchismus darstellt, ist deshalb von Bedeutung, da auch die Ideen Noam Chomskys in großem Maße von anarchosyndikalistischem Gedankengut geprägt sind. Dem Anarchosyndikalismus liegt der Gedanke zugrunde, lohnabhängige Individuen in Gewerkschaften zu organisieren. Von der häufig praktizierten Idee der Tarifparteien unterscheidet sich der Anarchosyndikalismus dadurch, dass er ein Eigentum der Gewerkschaften an den Produktionsmitteln fordert. Der Syndikalismus basiert auf Ideen von Pierre-Joseph Proudhon. Föderalistisch aufgebaute Gewerkschaften sollen sich nach den Ideen des Anarchosyndikalismus das Eigentum an den Produktionsmitteln aneignen (z. B. durch Streik). Die nun zu Syndikaten zusammengeschlossenen Produktionsmittel würden so die Grundlage eines gewerkschaftlich organisierten Anarchismus bilden⁷⁸. Der wichtigste internationale Zusammenschluss anarchosyndikalistischer Gewerkschaften ist heute die Internationale ArbeiterInnen-Assoziation (IAA).

⁷⁸ Anarchosyndikalistische Ideen wurden in Deutschland beispielsweise nach der Bayerischen Revolution in der Münchner Räterepublik umgesetzt.

8.1.4 Dadaismus

„Dada began not as an art form but as a disgust.“ Samy Rosenstock

Dada oder auch Dadaismus wird oft als künstlerischer Ideengeber und Vorläufer des Punks genannt. Dada hat nicht nur den Punk entscheidend beeinflusst, er hat als genreumfassende kulturelle Bewegung fast alle modernen und zeitgenössischen Kunstformen beeinflusst. Dada, der die in Zürich während des Ersten Weltkriegs entstand, hatte seine Blütezeit zwischen 1916 und 1919⁷⁹. Grund für sein Entstehen war, dass eine Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern (u. a. Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Sophie Täuber) mit der Situation der kontemporären Kunst unzufrieden war. Bei Auftritten im Café Voltaire drückten sie ihr Missfallen am Krieg und den daran beteiligten Kräften aus. Marcel Janco beschreibt die Stimmung der Züricher Kunstschaffenden so: „We had lost confidence in our culture. Everything had to be demolished. We would begin again after the ‘tabula rasa’. At the Café Voltaire we began by shocking common sense, public opinion, education institutions, museums, good taste, in short, the whole prevailing order“ (www.moma.org, Zugriff am 24.09.2008).

Zuerst fanden die Auftritte der Dadaisten in dem von Hugo Ball und Emmy Hennings gegründeten Cabaret Voltaire statt. Nach und nach wurde die Bewegung durch zusätzliche Künstler und Künstlerinnen erweitert, die unterschiedliche Kunstformen in den Dada einfließen ließen. Damit wurde Dada zunehmend genreumfassend, weil er Grenzen nicht anerkannte und überwand. Dada inkorporierte alles: Literatur, bildende und darstellende Kunst. Nicht nur in dieser Umfasstheit, sondern auch in der Artikulation und den Auftritten ging Dada neue Wege. So kam es, dass das Publikum im Café Voltaire oft mit dem Programm überfordert war. Schließlich wurde das Café Voltaire nach Beschwerden von Anwohnern geschlossen⁸⁰. Die Künstlerinnen und Künstler eröffne-

⁷⁹ Als ‚offizielles‘ Ende des Dada wird oft der so genannte ‚Kongress von Paris‘ im Jahr 1922 bezeichnet, bei dem es zu schweren, teilweise handgreiflichen Auseinandersetzungen innerhalb der Dadaisten und zwischen Dadaisten und Dadagegnern kam.

⁸⁰ Heute ist das Café Voltaire im Zürcher Niederdörfli an seiner ursprünglichen Stelle wieder geöffnet.

ten daraufhin eine Galerie in der etablierten Zürcher Bahnhofstraße. Auch in dieser kam es desöfteren zu Auseinandersetzungen zwischen Kunstschaffenden, Gästen und Anrainern.

Frühe Dadaaktivitäten bestanden unter anderem aus Zusammenkünften im öffentlichen Raum, Demonstrationen und Publikationen. Die Grundaussage des Dadas war eine Ablehnung von Krieg, bürgerlichem Nationalismus und Imperialismus. Jegliche etablierten und allgemein anerkannten Standards und Konformitätszwänge wurden in das Gegenteil verkehrt. Dies war eine Antwort auf die staatlich verordnete kulturelle und intellektuelle Gleichschaltung und die daraus resultierenden künstlerischen Identitätsverluste. Genau deshalb wollten die Kunstschaffenden ihre Werke auch niemals als Ideologie verstanden wissen, denn es waren ja gerade die herrschenden Ideologien, die sie abzuschütteln und zu parodieren suchten.

Als Dada zu einer etablierten Kunstform wurde, lehnten dies die Künstlerinnen und Künstler des Dadas selbst ab, da sie jegliche Konventionen verabscheuten. Eine der bekanntesten durch den Dada neu interpretierten Kunstformen ist das Lautgedicht. „Mit diesen Tongedichten wollten wir auf eine Sprache verzichten, die verwüstet und unmöglich geworden ist durch den Journalismus. Wir müssen uns in die tiefste Alchemie des Wortes zurückziehen und selbst die Alchemie des Wortes verlassen, um so der Dichtung ihre heiligste Domäne zu bewahren“, so Hugo Ball über seine Lautgedichte (www.literaturbuero-freiburg.de, Zugriff am 03.07.2008).

Viele führende Dadaisten waren der Meinung, dass die bürgerliche Logik der kapitalistischen Gesellschaft zum Krieg geführt hatte. Ihren Missmut darüber drückten sie in Kunstformen aus, die Logik, Vernunft und das bestehende Wertesystem bewusst ablehnten und dafür chaotische und irrationale Züge hatten. Oft parodierte der Dada auch die bestehenden Kunstformen seiner Zeit und führte sie ad absurdum. Dada war grundsätzlich immer die Antithese zu jeglicher akzeptierter Kunstform und deren Darstellung: dort, wo etablierte Kunst dem Auge schmeicheln wollte, beleidigte Dada das Auge, dort wo etablierte Klänge Wohlgefallen hervorrufen wollten, rüttelte Dada auf, um Unmut zu erzeugen. Die Dadaisten verstanden ihre Kunst als Finger in der Wunde der herrschenden Konventionen. Sie wollten Zweifel säen und die Menschen zum Nachdenken anregen. Die Darstellung einer künstlerischen Gegenwelt sollte zeigen, dass jedes

Individuum das Potenzial zur Ablehnung von Konventionen, zur Auflehnung und zu eigenen (Gedanken-) Wegen in sich trägt.

Aufgrund von Entstehungsgeschichte und Ziel der Kunstbewegung erwies sie sich als volatil und instabil. Nach Ende des Ersten Weltkriegs, nachdem viele der beteiligten Künstler wieder in ihre Heimatländer zurückgekehrt waren, entstanden aus dem Dada weitere Kunstbewegungen, wie zum Beispiel der Surrealismus in Paris. Auch in New York etablierte sich eine Nachfolgeszene des Dada. Nicht umsonst waren es The Velvet Underground aus New York, die die maßgeblichsten dadaistischen Einflüsse in den Proto Punk einbrachten.

Dada wird oft auch als beginnendes Moment postmoderner Kunst interpretiert. In der Dadamusik waren afrikanische Musik und Jazz willkommene Ideengeber. Die Künstlerinnen und Künstler versuchten so, eine Wiederannäherung an die Natur zu erreichen. Spätere Kunstrichtungen wie Avantgarde, Surrealismus und Pop Art wären ohne die künstlerische Wegbereitung durch den Dada undenkbar. Marc Lowenthal beschreibt die künstlerischen und politischen Implikationen von Dada folgendermaßen: „Dada is the groundwork to abstract art and sound poetry, a starting point for performance art, a prelude to postmodernism, an influence on pop art, a celebration of antiart to be later embraced for anarcho-political uses in the 1960s and the movement that lay the foundation for Surrealism” (Lowenthal & Picabia, 2007, S. 6).

Die Vertreterinnen und Vertreter des Dada wurden, geprägt durch ihre Antihaltung auch oft als Nihilisten bezeichnet. Auch im Punk, gerade im anfänglichen Punk der 1970er Jahre, finden sich nihilistische Züge.

8.1.5 Nihilismus

„The modern mind is in a complete disarray. Knowledge has stretched itself to the point where neither the world nor our intelligence can find any foot-hold. It is a fact that we are suffering from nihilism.“

Albert Camus

Das Wort Nihilismus hat seinen Wortstamm im Lateinischen⁸¹. Die dahinter stehende philosophische Denkrichtung wird in der heutigen Forschung sehr vorsichtig verwendet, da mit dem Begriff Nihilismus oft negative Konnotationen impliziert werden. Grundsätzlich bezeichnet der Nihilismus eine Philosophierichtung, in der argumentiert wird, dass die menschliche Existenz ohne objektive Bedeutung ist, keinen vorbestimmten Zweck erfüllt und deshalb ohne intrinsischen Wert ist. Eine der wichtigsten Aussagen des Nihilismus ist, dass keine objektive Moral existiert. Aus dieser Absenz der Moral heraus ist deshalb auch keine zu präferierende menschliche Handlungsweise abzuleiten, da weder die eine noch die andere Handlungsrichtung moralisch vorzuziehen ist. Aufgrund der Nichtexistenz moralischer Richtlinien kann also auch das menschliche Leben keine höhere Bedeutung außerhalb der bloßen Existenz haben. Dies wiederum hat zur Folge, dass es auch keinen Schöpfergott geben kann.

Nicht nur Punk, sondern auch Dada, Futurismus und Dekonstruktionismus haben nihilistische Züge. Nihilismus hat einen negativen Beiklang, der sich dann auch auf mit ihm in Zusammenhang gebrachte Kunstrichtungen ausdehnt. Dem Nihilismus wird auch oft eine Amoralität im Sinne eines Lebenswandels jenseits der gängigen und akzeptierten moralischen Grenzen zugeschrieben. Nihilismus an und für sich findet manchmal auch Anwendung für ganze Zeitepochen, wie der Moderne und Postmoderne. Im religiösen Zusammenhang bezeichnen einige Religionstheoretiker die Gegenwart und jüngere Vergangenheit als nihilistisch.

⁸¹ Nihil = nichts

Es war Friedrich Heinrich Jacobi (1743 – 1819), der den Begriff Nihilismus zum ersten Mal im philosophischen Diskurs benutzte. Er charakterisierte damit den aufkeimenden Rationalismus und besonders Immanuel Kants ‚Kritik der praktischen Vernunft‘. Jacobi wollte damit aufzeigen, dass das Ergebnis jeglichen Rationalismus schlussendlich Nihilismus wäre. Sein Ziel war es, mit dieser Rationalismuskritik eine Rückkehr zu Glauben und Erleuchtung einzuleiten. Der Begriff Nihilismus erhielt damit seine negative Konnotation nicht erst später, sondern hatte sie von Anfang an.

Im philosophischen Sinne haben sich dann vor allem Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger mit dem Nihilismus beschäftigt. Der 1844 geborene Nietzsche charakterisierte den Nihilismus als Instrument der kompletten Sinnentleerung der menschlichen Existenz von Bedeutung, Zweck oder Wert. Nietzsche, der überzeugt war, in einer Zeit des moralischen Verfalls und der Dekadenz zu leben, versinnbildlichte diesen allgemeinen Zustand seiner Gegenwart mit dem Begriff des Nihilismus. Selber sagt Nietzsche: „Die Zeit, in die wir geworfen sind“, ist „die Zeit eines großen inneren Verfalls und Auseinanderfallens. Die Ungewissheit ist dieser Zeit eigen; nichts steht auf festen Füßen und hartem Glauben an sich“ (Weisedel, 1975, S. 260). Selbst sieht sich Nietzsche als Nihilisten, der den Nihilismus in sich jedoch schon überwunden hat und selbst zum ‚freien Geist‘ geworden ist. Der freie, unabhängige Geist ist es denn auch, der den Nihilismus überwinden soll, in dem die Menschheit seiner Meinung nach gefangen ist.

Für Nietzsche ist Nihilismus ein Dreiklang von überkommenen Vorurteilen, die er zerstören möchte: erstens wendet sich Nietzsche gegen den Glauben an vollkommene Wahrheiten, wie ihn die Technikgläubigkeit seines Zeitalters propagiert; zweitens wendet er sich gegen Moralvorstellungen, die er als bigott entlarvt, drittens wendet er sich gegen die Religion an und für sich. Im Sinne Nietzsches führt die Religion zu Falschmeinungen, da Menschen durch sie dazu gebracht werden, die wahre Bedeutung der Existenz zu verneinen und sich kompensatorisch anderen Erklärungen der Sinnhaftigkeit und Bedeutung zuzuwenden. Nietzsche war sich sicher, dass Religionen früher oder später aus eigenem Zutun in sich zusammenbrechen würden, da sie nichts als „Menschen-Werk und Menschen-Wahnsinn“ (ebd., S. 262) seien. Gleichzeitig drückt Nietzsche in dieser Zerstörung der gängigen Moral aber auch den für ihn wichtigsten Aspekt aus: „Wohin ist Gott? Ich will es Euch sagen, wir haben ihn getötet, ihr und ich! Wir sind alle seine Mörder. Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns? Müssen wir

nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu scheinen?“ (ebd., S. 262).

Nietzsche gibt die Antwort gleich selbst: Nihilismus bedeutet nicht die Ablehnung des Lebens. Im Gegenteil, dem Menschen wird die Fähigkeit zugesprochen, sich selbst zu (er-)schaffen.

In Nietzsches Philosophie wird die Stellung des Menschen im Weltgefüge nicht nur herausgefordert, sondern auf den Kopf gestellt. Nicht mehr aufoktroierte Moralmästäbe einer fremden Macht sind die bestimmenden Faktoren der Existenz, sondern dem Menschen wird dieses Potenzial selbst zugestanden. Für Nietzsche ist das „schaffende, wollende, wertende Ich das Maß und der Wert aller Dinge“ (ebd., S. 263). Er gesteht damit dem Menschen Schöpfungs- und Definitionspotenzial zu. Das Leben an und für sich hat keinen Zweck und kein Ziel, daher ist auch die Akzeptanz der nihilistischen Komponente des Lebens für Nietzsche die eigentliche Bejahung des Lebens: „In terms of metaphysics and ethics, Nietzsche thought his awesome and engaging concept of the eternal recurrence of the same: the endless repetition of this identical, finite and cyclical universe throughout all time. As a result, for him, each moment has infinite value and therefore one should live as if each decision is a choice made for eternity“ (Birx, 2001, S 15).

Diese Quasibestimmung zu Größerem kommt aber laut Nietzsche nicht nur dem Menschen, sondern allem Natürlichen zu. Für ihn ist dieser ‚Wille zur Macht‘ ein Grundzug des Lebens. Unverkennbar ist in dieser Sichtweise die Aufarbeitung der Darwin’schen Erkenntnisse. Die menschliche Spezies war für Nietzsche nichts anderes als eine Übergangsform von fossilen Vorläufern des Menschen zu seinem ‚Übermenschen‘. Durch die Lehren Darwins erkannte Nietzsche, dass keine Spezies im Verlauf der Zeit unveränderlich ist. Das neue Konzept immerwährender Veränderung und die Ablehnung jeglicher Fixpunkte und Wahrheiten standen nun plötzlich dem kirchlich geprägten statischen Weltbild gegenüber. Nietzsche ist es nun zuzuschreiben, dass er dieses Weltbild nicht nur – wie Darwin – für die natürliche Welt adaptiert hat, sondern daraus ein komplett neues philosophisches Gedankengebäude entwickelt hat. Nietzsche akzeptierte eine zur damaligen Zeit noch sehr umstrittene Implikation von Darwins Erkenntnissen: dass auch die Menschen von zeitlich entfernt zurückliegenden affenähnlichen Wesen abstammen und sich über einen langen Zeitraum mittels natürlicher Selektion

entwickelt haben. Nietzsche setzte voraus, dass ein Schöpfergott in einem solchen evolutiven Weltbild keine Existenz- und Erklärungsnotwendigkeit mehr besitzt. Er ging damit einen radikalen Schritt über Charles Darwin hinaus, der Zeit seines Lebens ein agnostisches Weltbild vertrat.

Einem solch vollständig veränderten Weltbild musste nun auch die bisherige philosophische Denkstruktur angepasst werden. Aus dieser Erkenntnis heraus entwickelte Nietzsche nun ein Konzept, dass die ständige Veränderbarkeit allen Seins und daraus resultierend auch aller Moralvorstellungen, Werte und Denkstrukturen inkorporierte: der Wille zur Macht, den er in der Evolution zu entdecken glaubte, würde in Form einer Auslese einige wenige Menschen schlussendlich zur Fähigkeit der Selbstschöpfung und Exzellenz führen.

Die destruktiven Effekte des Nihilismus versuchte Nietzsche in der Form des Übermenschen zu kompensieren: es ist dem Menschen selbst zuzuschreiben, dem Leben intrinsischen Wert zu geben. Nietzsche war der Meinung, dass sein Konzept des Übermenschen eine Notwendigkeit in einer postreligiösen Welt darstellte, in der das Heilsversprechen und damit die religiös geprägten Moralbilder von Gut und Böse keine Wertigkeit mehr darstellen würden. Neben dem Übermenschkonzept schlug Nietzsche deshalb eine Neubewertung von moralischen und ethischen Grundprinzipien vor. Ziel dieser Reevaluierung war, das christliche Moralbild zu zerschlagen.

Nihilismus wird heute vor allem als der Glaube an die Nichtexistenz endgültiger Wahrheiten verstanden und außerdem als Stilelement moderner Literatur, Musik oder Film verwendet⁸². Umgangssprachlich bedeutet Nihilismus die Verneinung aller positiven Ansätze und Ideale sowie die Ablehnung jeglicher Regeln. Auch atheistische Menschen werden heute von religiösen Menschen manchmal als Nihilisten bezeichnet. Ironischerweise hat Nietzsche diesen Begriff aber ursprünglich gegen die christliche Weltanschauung verwendet.

⁸² Satirische Verwendung findet der Nihilismus zum Beispiel im Film ‚The Big Lebowski‘ von Quentin Tarantino aus dem Jahr 1998, in dem eine Gruppe schwarzgekleideter Nihilisten mit deutschem Akzent auftritt: „We are nihilists, we believe in nothing“.

8.2 Äußerer Bezugsrahmen: philosophischer Bezugsrahmen

8.2.1 Philosophie der Aufklärung

*„We hold these truths to be self-evident:
That all men are created equal.“ United
States Declaration of Independence*

Die in diesen Worten sichtbare Vorstellung von der prinzipiellen Gleichheit und der daraus resultierenden Gleichberechtigung aller Menschen war revolutionär. Bis zur Aufklärung war die Menschheit von der überkommenen, religiös verhafteten Gewissheit einer natürlichen sozialen Ungleichheit geprägt gewesen. Wurm (1991, S. 15) führt an, dass es für die Menschen aller vorangegangenen Epochen selbstevident gewesen sei, dass „sie von Natur aus verschieden sind, gerade auch hinsichtlich ihres natürlichen Rangs und der daraus abgeleiteten Rechte“.

Die Aufklärung⁸³ hat deshalb einen so großen Einfluss, da sie die Kriterien der Vernunft als Quelle und Basis jeglicher Autorität etablierte. Im 18. Jahrhundert verbreiteten sich die gedanklichen Grundzüge der Aufklärung über ganz Europa. Sowohl die amerikanische Unabhängigkeitserklärung als auch die ‚Bill of Rights‘ waren von der Aufklärung beeinflusst und geprägt. Das 18. Jahrhundert war also eine Dekade, in der gewaltigen intellektuellen und philosophischen Entwicklungen Form und Ausdruck verliehen wurde. Die monumentale Neuerung der Aufklärung lag darin, wissenschaftliche Methoden und rationales Denken auf alle Probleme anzuwenden und ihren Gebrauch nicht nur auf wissenschaftliche Themen zu beschränken. Die Auswirkungen auf die moralischen

⁸³ Es gibt keinen wissenschaftlichen Konsens darüber, zu welchem Zeitpunkt das Zeitalter der Aufklärung tatsächlich begann: die Meinungen schwanken zwischen der Mitte des 17. Jahrhunderts mit der Veröffentlichung von René Descartes' ‚Discours de la méthode‘, einem Werk, in dem er wissenschaftliche Methoden auf die Erkenntnisfindung im Allgemeinen appliziert. Auch Gottfried Wilhelm Leibniz vertrat schon im 17. Jahrhundert aufklärerische Ideen. Andere Lehrmeinungen gehen davon aus, dass die Aufklärung mit Großbritanniens ‚Glorious Revolution‘ im Jahr 1688 beginnt und mit der französischen Revolution im Jahr 1789 endet. Auch die Zeit der Napoleonischen Kriege oder der Tod Voltaires im Jahr 1778 werden als Endpunkt der Aufklärung genannt.

Grundwerte und die sozialen Entwicklungen waren enorm. Die Aufklärung hatte auch das Ziel, die traditionelle Autorität von Adel und Kirche im gesellschaftlichen und politischen Leben aufzubrechen.

Die Aufklärung hat ihren Ursprung in der Ablehnung des mittelalterlichen, religiös geprägten Weltbildes. Die Vorläufer der Aufklärung sind in der Renaissance zu suchen, in der die lange geächteten Prinzipien und Erkenntnisse der Antike wieder aufgegriffen wurden und daraus ein Konzept entwickelt wurde, das dem religiösen Wertekonzept konträr entgegengesetzt war. Auch die Reformation mit ihrem pluralistischen Ansatz war ein Grundstein der Aufklärung, indem sie den Grundsatz der singulären Richtigkeit der katholischen Kirche in Frage stellte. Bemerkenswert ist auch die Diesseitsbezogenheit und Lebensbejahung, die der Philosophie der Aufklärung inhärent ist.

Dies hebt sie vom Barock ab, der von einer starken Jenseitsorientierung geprägt war. Die Jenseitsorientierung zeigt die egoistisch geprägten Ideale des Barocks auf, in der das Heilsversprechen für den einzelnen in den Mittelpunkt der Existenz gerückt war. Die Hinwendung zum Jenseits schließt eine Verantwortung für das ‚Hier und Jetzt‘, für den Fortschritt der Gesellschaft per se aus. Der Barock negiert irdischen Fortschritt also schon allein aufgrund seiner Grundprinzipien. Das ganze irdische Leben, das ‚Jammerthal‘ wie es im Barock oft beschrieben wird, ist lediglich auf die Überwindung dieses unerwünschten Zustandes der menschlichen Existenz ausgerichtet. In einer solchen Atmosphäre hat Verantwortung für sich und andere eine rein untergeordnete Bedeutung, da ihr auch keine Wichtigkeit in Bezug auf höhere Ziele zukommt. Das Gedankengerüst des Barocks versucht die vielfältigen Probleme dieser Zeit durch Verdrängung zu lösen: wenn Krankheiten, Armut und Ungleichheit nur ein vorübergehender Zustand und Leid darüber hinaus ein erwünschtes Kriterium in der Erlangung des Heilsversprechens ist, dann ist irdischer Fortschritt irrelevant.

Die Aufklärung lehnt dieses Weltbild ab und orientiert sich an den Verbesserungsmöglichkeiten der menschlichen Existenz. Darin liegt auch die neue Erkenntnis begründet, dass eine egoistische und individualistische Existenz der Gesellschaft schadet. Es ist die Verantwortung eines jeden Einzelnen für die Gesellschaft, die zu Fortschritt und Freiheit führt. Diese Verantwortung gegenüber anderen beginnt in einer Selbstverantwortung für das eigene Leben. Der hohe Stellenwert der Selbstverantwortung rührt auch

daher, dass durch die Ablehnung von Religion als Werteraster ein Vakuum entstand. Dieses Vakuum musste durch die Regeln der Vernunft und die empirische Herangehensweise an Probleme gefüllt werden. Der selbstverantwortliche Mensch steht in einem atheistischen Weltbild für sich allein. Er kann sich nicht auf ein geistiges Zentrum, nämlich die göttliche Allmacht, berufen. Auch viele der gemeinschaftlichen und verbindenden Rituale entfallen.

Die Verantwortung, die die Aufklärung forderte, setzt eigenständiges Denken voraus. Immanuel Kant hat es zum Ende des Zeitalters der Aufklärung so beschrieben: „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen“ (Weischedel, 1975, S. 184). Dieser Wahlspruch der Aufklärung, der heute fast banal klingt, war im Lichte der herrschenden gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse revolutionär. Über Jahrhunderte hinweg hatten Aristokratie und Kirche dem Menschen nicht nur das Recht, sondern auch die Fähigkeit zum eigenen Denken abgesprochen. Eine zu eigenständige Entwicklung war eine Bedrohung des Status quo. Kant resümiert: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen“ (ebd., S. 185). Kant ist es aber auch, der die Grenzen der Vernunft zur Erkenntnisgewinnung beschreibt.

Aufklärung bedeutet keine in sich geschlossene philosophische Schule und noch nicht einmal ein in sich kohärentes Gedankengebäude. Das Zeitalter der Aufklärung ist eher von einem gesellschaftlichen Einstellungswandel geprägt, der zu einem Paradigmenwechsel führte. Im Kern beinhaltet dies die Herausforderung traditionell gewachsener und erstarrter Institutionen, Ideologien und Moralvorstellungen. Die Aufklärung führte zu einer Säkularisierung der westlichen Welt und zu einer verstärkten Hinwendung zu demokratischen Grundwerten. Die Diffusion von Wissenschaft und Bildung in alle Bevölkerungsschichten war ein erklärtes Ziel der Aufklärung. Die zu diesem Zwecke entstandene ‚Encyclopédie‘, das wichtigste Werk der Aufklärung, wurde mehrfach verboten. Die Ideale von Tugend und Weisheit waren nun nicht mehr einer Elite zugänglich oder gar angeboren, jeder wache Verstand konnte sich das erforderliche Wissen aneignen.

Die Aufklärung spielt eine wesentliche Rolle für die moderne Gedankenwelt. Fast alle kulturellen, philosophischen und gesellschaftlichen Bewegungen des 20. Jahrhunderts sind in irgendeiner Form mit dem Gedankengebäude der Aufklärung verknüpft. Rationalismus, die Reduktion auf das Wesentliche und die Simplifizierung schwieriger gedanklicher Probleme mit dem Ansatz der schrittweisen Lösung: all dies sind intellektuelle Grundlagen der Moderne, die im Zeitalter der Aufklärung zwar meist nicht erfunden, aber gefestigt und etabliert wurden. Dies bildet das Fundament moderner und auch punk-inhärenter Gedanken, wie diejenigen der Ablehnung von Irrationalität, Aberglaube und Intoleranz.

Das Zeitalter der Aufklärung ist für die Entwicklung der westlichen Welt deshalb von so herausragender Bedeutung, weil während dieser Zeit die Kraft der religiösen Dogmen aufgebrochen wurde, die bis dahin die Bereiche des ‚erlaubten‘ und ‚vorgeschriebenen‘ Denkens definiert und limitiert hatten. Die Aufklärung signalisierte damit den Aufbruch in neue Gedankenwelten, die die etablierten Mächte auf eine Weise herausforderten, wie dies seit der Antike nicht mehr geschehen war. Diese geistige Befreiung führte zu neuen Sichtweisen auf Gesellschaft, Religion und Staat. Auch kritische Ideen, wie die Definition von persönlicher Freiheit, die nun zum ersten Mal nicht nur körperliche, sondern auch geistige Freiheit beinhaltete, kamen nun zu Tage. In der Aufklärung wurden die zentralen modernen Werte Freiheit, Demokratie und Vernunft den überkommenen Werten Glauben und Gehorsam gegenüber gestellt. Das Aufbrechen religiös orientierter Deutungsschemen brachte diverse Paradigmenwechsel mit sich, einer der fundamentalsten war die Erkenntnis, dass der Tod das Ende der menschlichen Existenz bedeutet.

Wissenschaft und wissenschaftliches Vorgehen spielten im aufklärerischen Diskurs und Gedankengebäude eine wichtige Rolle. Viele Denker der Aufklärung hatten einen wissenschaftlichen Hintergrund. Sie sahen die Fortschritte der Wissenschaft in direktem Zusammenhang mit der Zurückdrängung von tradierten religiösen und gesellschaftlichen Dogmen. Das Ideal des Fortschritts sollte in Empirismus und Rationalität begründet sein. Besonders der Empirismus, die Nutzung des Verstandes zur wissenschaftlichen Einordnung von Sinneswahrnehmungen, spielte eine eminente Rolle. Diese, dem aufklärerischen Ideal inhärente Fortschrittsgläubigkeit wurde schon früh, zum Beispiel

durch Jean-Jacques Rousseau, kritisiert. Rousseaus philosophiehistorische Bedeutung liegt in großem Maße darin begründet, dass er „die Grundlagen erschüttert, auf denen das Denken der Aufklärung beruht“ (Weischedel, 1975, S. 164). Rousseau vertrat die Auffassung, dass der wissenschaftliche Fortschritt die Menschen von ihren natürlichen Grundlagen distanzieren, und deshalb ultimativ zu mehr Unzufriedenheit führen würde. Für Rousseau ist der Fortschritt lediglich eine Illusion, die neu gewonnene Freiheit eine Fortsetzung der bisher in anderer Form ausgeübten Verknechtung des Menschen.

Rousseau kritisiert vor allem die Nivellierung der menschlichen Existenz: „In unseren Sitten wie im Denken herrscht eine niedrige und betrügerische Gleichförmigkeit. Alle Geister scheinen in die gleiche Form gepresst. (...) Man wagt nie mehr zu scheinen, wie man ist; und in diesem ständigen Zwang tun die Menschen, die jene Herde bilden, die man Gesellschaft nennt, unter gleichen Umständen alle das gleiche“ (Weischedel, 1975, S. 165). In dieser Gleichförmigkeit sieht Rousseau die eigentliche Gefahr für die Individualität des Menschen, die dieser nur durch eine verstärkte Hinwendung zum Natürlichen ausgleichen könne. Dadurch begibt sich Rousseau nicht nur in Konfrontation mit anderen bedeutenden Aufklärern wie Voltaire und Diderot, er ist darüber hinaus zu seiner Zeit der alleinige Vertreter dieser Gedankenrichtung.

Mit dem Beginn der Postmoderne nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Ideen der Aufklärung in Frage gestellt. Theodor Adorno und Max Horkheimer sahen die Ansprüche der Aufklärung, nämlich Wissenschaftlichkeit und Rationalismus, als ebenso totalitär und ausschließend, wie andere Dogmen. Außerdem seien Wissenschaftlichkeit und Ratio keine Garantie für das Gute und Richtige, da aus einem rein rationalen Vorgehen auch negative und für den Menschen gefährliche Ergebnisse entstehen könnten. Michel Foucault sieht im aufklärerischen Konstrukt der Vernunft eine dialektische Sichtweise, die alles Unwissenschaftliche und Nichtrationale in ungerechtfertigter Weise diminuiert. Auch heutige philosophische Strömungen im Dekonstruktivismus und der Postmoderne lehnen die Rationalität und Logik als alleinige Kriterien der Vorgehensweise ab. Noam Chomsky hingegen konzentriert sich vor allem auf die evolutorische Entwicklung der aufklärerischen Ideen. Chomsky sieht in der Aufklärung die gedankliche Basis für spätere Methoden und Gedankengebäude wie Liberalismus, Sozialismus und Anarchismus.

8.2.2 Atheismus und seine Abgrenzung zu deistischen und theistischen Bezugsrahmen

„So far as I can remember, there is not one word in the Gospels in praise of intelligence.“ Bertrand Russell

Atheismus, Agnostizismus, Deismus und Theismus sind definitorische Bezugsrahmen, die die Einstellung von Menschen bezüglich der Existenz oder Nichtexistenz von einer Schöpfergottheit oder Schöpfergottheiten systematisieren. Weithin anerkannt ist heute eine definitorische Dreigliederung in Theismus bzw. Deismus⁸⁴ (Glaube an Gott bzw. Götter), in Agnostizismus (Nichtwissen über Gott bzw. Götter; Agnostiker gehen davon aus, dass die Frage nach Gott bzw. Göttern nicht beantwortet werden kann) und in Atheismus (Fehlen des Glaubens an Gott bzw. Götter). Auch ‚Homo areligiosus‘ wird heute im deutschsprachigen Raum für eine ganz bestimmte Gruppe nichtreligiöser Menschen verwendet, nämlich solche, die sich mit der Gottesfrage überhaupt nicht beschäftigen (Tiefensee, Homo areligiosus, Ringvorlesung 08.05.2001). Die Bezeichnung „Homo areligiosus⁸⁵“ ist als Definitionsversuch für die wachsende Gruppe von Menschen zu werten, die Religion in ihrer Lebenswelt überhaupt nicht thematisieren. Im Gegensatz dazu sind im deutschsprachigen Raum dann Theisten, Deisten, Agnostiker und Atheisten zu sehen, die durch bewusstes, reflektiertes Nachdenken zu einem eigenen Ergebnis über die Existenz oder Nichtexistenz von Gott bzw. Göttern bzw. der Nichtentscheidbarkeit dieser Frage gelangt sind.

Im angelsächsischen Raum werden andere Unterscheidungskriterien angewendet. Hier geht man von explizitem bzw. implizitem Atheismus aus, der wiederum in starkem und schwachem Atheismus ausgeprägt sein kann. Explizite Atheisten sind solche Menschen,

⁸⁴ Theismus ist eine Denkrichtung, die davon ausgeht, dass ein Schöpfergott die Welt erschaffen hat und noch immer lenkend in die Geschehnisse der Erde und der auf ihr lebenden Menschen zu deren Wohl eingreift. Der Deismus hat im Gegensatz dazu zwar auch einen Schöpfergott zum Inhalt, der jedoch nach der Schöpfung keine Eingriffe mehr in die von ihm geschaffene Welt vorgenommen hat.

⁸⁵ ‚Homo areligiosus‘ ist ein Begriff, der als Abwandlung des vor allem in der christlichen Theologie verbreiteten Denkansatzes des ‚Homo naturaliter religiosus‘, also des von Natur aus religiösen Menschen gelten kann. Die Denkweise, dass Religion bzw. Glaube in der Natur des Menschen liegt, also jedem Menschen per se inhärent ist, ist schon relativ früh in der Kirchengeschichte geprägt worden. Schon Tertullian bezeichnete die menschliche Seele von Natur aus als christlich: ‚anima naturaliter christiana‘ (Tiefensee, Ringvorlesung am 08.05.2001).

die sich bewusst mit dem Thema beschäftigen und Stellung zu ihrem Nichtglauben an einen Gott bzw. Götter nehmen, wohingegen implizite Atheisten sich mit dieser Frage nicht beschäftigen, also durchaus auch vergleichbar mit der deutschsprachigen Definition des ‚Homo areligiosus‘ sind. Starke Atheisten sind von der absoluten Nichtexistenz eines Gottes bzw. von Göttern überzeugt, schwache Atheisten sind in dieser Frage unentschieden. In den angelsächsischen Definitionskriterien werden durchaus auch Agnostiker zu den schwachen Atheisten gezählt (Dawkins, 2006, S. 73). Der Atheismus vertritt also eine Position, die die Existenz eines Gottes oder von Göttern explizit verneint. Rowe (1978, S. 89) beschreibt den Atheismus als positive Affirmation der Nichtexistenz eines Gottes oder von Göttern. Positive Affirmation versteht sich auch hier wieder als Abgrenzung zum ‚Homo areligiosus‘ in der deutschen Definition und zum impliziten Atheismus in der angelsächsischen Definition. Atheismus geht gemäß Rowe also über die reine Absenz von Glauben hinaus; es ist eine positive Feststellung des Nicht-Glaubens⁸⁶.

Die Denkrichtung des Skeptizismus ist eng mit dem Atheismus verwandt, da die meisten Atheisten in Einklang mit einer wissenschaftlich-skeptischen Einstellung die Existenz von übernatürlichen Wesen aufgrund eines Mangels an empirischen Beweisen ablehnen. Der Atheismus hat für viele seiner Vertreterinnen und Vertreter sehr individuelle Züge⁸⁷. Grundsätzlich lässt sich jedoch sagen, dass säkular geprägte Denkrichtungen wie Humanismus und Naturalismus für viele Atheistinnen und Atheisten prägend sind.

⁸⁶ Die Gleichsetzung des Atheismus mit Areligiosität ist per se falsch, da es zum Beispiel auch in der Weltreligion des Buddhismus keine personifizierte Gottheit gibt. Atheismus und Areligiosität sind also keinesfalls synonym zu verwenden, da sie unterschiedlichen Definitionskriterien unterliegen.

⁸⁷ Dies ist auch der Grund, warum Atheisten zumeist nicht in größeren Lobbygruppen und Vereinen zusammengeschlossen sind.

8.2.3 Kontroverse zwischen Kreationismus und Evolution in den Vereinigten Staaten

*„Which is it, is man one of God's blunders
or is God one of man's.”*

Friedrich Nietzsche

Die Idee, dass sich die Spezies mit der Zeit verändern könnten, war im 18. Jahrhundert keine neue. Schon in der europäischen Antike⁸⁸, aber auch in den chinesischen und muslimisch geprägten Kulturkreisen gab es immer wieder evolutionäre Ideen. Durch den Einfluss der christlichen Kirche wurden diese Theorien in Europa über Jahrhunderte zurückgedrängt. Das Denken war geprägt vom Essentialismus, nämlich der Ansicht, dass die Spezies auf der Erde in ihrem Jetzt-Zustand auch so geschaffen worden und unveränderbar seien.

Das kirchlich geprägte Gedankengebäude begann erst mit dem Zeitalter der Renaissance zu wanken, als sich Gelehrte vermehrt mit der neuen Disziplin der Naturgeschichte auseinandersetzten. Besonders das Werk ‚De Rerum Natura‘ des römischen Gelehrten Lucretius Carus, der Gedanken der griechischen Antike aufgegriffen hatte, beeinflusste die Renaissance.

Der Beginn der Paläontologie und Geologie lieferte dann neue Beweise für das Konzept der Variabilität und des Aussterbens von Arten. Im frühen 19. Jahrhundert war es Jean-Baptiste Lamarck, der als erster ein zwar falsches, aber in sich kohärentes Evolutionskonzept erdachte. Lamarck entwickelte die Theorie, dass sich Arten während ihrer Lebenszeiten gewisse Eigenschaften aneigneten, die sich aus den Lebensbedingungen ergäben (zum Beispiel lange Hälse bei Giraffen). Diese Eigenschaften seien dann vererbbar. Die

⁸⁸ Anaximander stellte die These auf, dass sich das Leben ursprünglich im Meer entwickelt hätte; Empedocles diskutierte Gedanken über ein natürliches Entstehen des Lebens auf der Erde. Aristoteles war dann der erste, der eine kohärente Naturgeschichte entwarf, in der er die Arten gemäß ihrer Strukturen und Komplexität zu gliedern versuchte. Plato dagegen vertrat einen frühen Essentialismus, der dann später im Christentum allen weiteren Theorien über die Veränderbarkeit der Arten für lange Zeit Einhalt gebot.

Erkenntnisse Lamarcks hatten erheblichen Einfluss auf die späteren Theorien von Darwin. Lamarck kam außerdem zu der äußerst wichtigen Erkenntnis, dass der Faktor Zeit in der Naturgeschichte keine Rolle spielt.

Charles Darwins Evolutionstheorie hatte nicht nur auf die Disziplin der Biologie weitreichende Auswirkungen, sondern auch immense gesellschaftliche Implikationen. Da die Evolutionstheorie die Herkunft des Menschen erklärt, wurde mit ihr ein ganzes Feld gesellschaftlicher Paradigmen brüchig. Besonders die Gleichstellung des Menschen mit anderen Lebewesen projizierte sich auf sein Selbstbild. War es 1543 Nikolaus Kopernikus, der das ptolemäische geozentrische Weltbild verwarf und die Sonne als Mittelpunkt des planetaren Systems definierte und damit die Erde aus dem Mittelpunkt des Weltalls verbannte, so folgte mit der Theorie Darwins im Jahr 1858⁸⁹ ein noch größerer Anschlag auf das Selbstbild des Menschen als Krone der Schöpfung.

Bis heute gibt es Auseinandersetzungen zwischen Vertretern kreationistischer und darwinistischer Erklärungsmodelle. Kreationistische Ideen sind heute hauptsächlich in den USA verbreitet. Besonders seit den 1920er Jahren wird die Lehre Darwins in der Biologie durch konservative kirchliche Kreise bekämpft. Als Grund dafür wird der negative Effekt angegeben, den die Lehre der Evolution auf Glauben, Mensch und Gesellschaft⁹⁰ ausübe. Moderne Evolutionstheorien von Peter Singer oder Richard Dawkins versuchen, diese Sichtweisen ad absurdum zu führen: sie brechen mit dem Paradigma der Evolution ‚Survival of the fittest‘, das in der Vergangenheit und heute manchmal missinterpretiert wurde. Im Gegensatz dazu heben sie die wichtige Rolle von Altruismus und Kooperation in der Evolution hervor.

Eine heute in kreationistischen Kreisen in den USA weit verbreitete Denkrichtung ist die des Intelligent Designs, die besonders vom konservativen Center for Science and Culture des Discovery Institutes in Seattle entwickelt wurde. Auf der Homepage des Discovery Institutes (www.intelligentdesign.org, Zugriff am 06.12.2008) wird Intelligent Design als wissenschaftliches Forschungsprogramm dargestellt, das sich der Erforschung einer von einer übersinnlichen Macht willentlich entworfenen Konstruktion der

⁸⁹ Die Publikation des Hauptwerkes ‚On the Origin of Species‘ erfolgte dann im Jahr 1859.

⁹⁰ Euthanasie, künstliche Selektion und Abtreibung werden in diesem Zusammenhang als direkte Konsequenzen der Evolutionstheorie angesehen.

Natur widmet: „The theory of intelligent design holds that certain features of the universe and of living things are best explained by an intelligent cause, not an undirected process such as natural selection“. Die Verfechter des Intelligent Designs sehen in ihrer Theorie nicht einfach eine neue Form des Kreationismus, sondern beharren auf der Wissenschaftlichkeit ihrer Untersuchungen: „The theory of intelligent design is simply an effort to empirically detect whether the ‘apparent design’ in nature acknowledged by virtually all biologists is genuine design (the product of an intelligent cause) or is simply the product of an undirected process such as natural selection acting on random variations“ (ebd.).

Im Unterschied zu traditionellen Kreationisten, die religiöse Texte zum Ausgangspunkt ihrer Analysen nehmen, suchen die Vertreter und Vertreterinnen des Intelligent Designs nach empirischen Beweisen. Damit rechtfertigen sie einen wissenschaftlichen Ansatz und auch den Anspruch der gleichberechtigten Behandlung der Theorie in Unterricht, Politik und Gesellschaft. Ziel ist es, kreationistische Ideen auch in der Welt der Wissenschaft zu verankern und durch die Anwendung von wissenschaftlichen Methoden glaubhaft in die moderne Welt zu überführen. In den USA findet das Modell des Intelligent Designs eine vermehrte Anhängerschaft. Seit der verstärkten Zuwendung zur Religiosität in den 1980er Jahren wird dieses Gedankengebäude konsequent ausgebaut. In vielen amerikanischen Bundesstaaten wird heute das Modell des Intelligent Designs neben der Evolutionstheorie im Fach Biologie unterrichtet. Die Kontroverse zwischen kreationistischem und evolutionärem Denken wird in den USA aus historischen und religiösen Gründen wesentlich stärker geführt, als in Europa.

Kreationistische Ideen variieren und sind bei weitem nicht einheitlich. Besonders die ‚Young Earth Creationists‘ und die ‚Old Earth Creationists‘ differieren erheblich in ihrer Einschätzung des Erdalters, während die Vertreter und Vertreterinnen des Intelligent Designs mit wissenschaftlicher Pseudo-Offenheit und empirischen Mitteln an die Thematik herangehen. Gemeinsam ist all diesen Gruppen, dass sie vor einem christlichen Hintergrund agieren. Besonders in der Theorie des Intelligent Designs wird ein antidarwinistischer Standpunkt vertreten, ohne direkt auf religiöse Wurzeln zu verweisen. Dies würde die Pseudowissenschaftlichkeit der Hypothesen gefährden. In angesehenen wissenschaftlichen Kreisen werden die Ideen des Intelligent Designs abgelehnt.

Tatsächlich gibt es nur eine Veröffentlichung über das Intelligent Design in einer wissenschaftlichen Zeitschrift, die in einer Kontroverse, der so genannten ‚Sternberg peer review controversy‘, endete. Im August 2004 erschien ein das Intelligent Design favorisierender Artikel (‚The origin of biological information and the higher taxonomic categories‘ von Stephen C. Meyer) in den Proceedings of the Biological Society. Die Artikel der Zeitschrift sind unter normalen Umständen von Expertinnen und Experten desselben Fachgebietes überprüft (peer-reviewed). In diesem Falle hatte jedoch der Herausgeber, Richard Sternberg, den Review-Prozess allein übernommen. Ihm wurde später in der Kontroverse vorgeworfen, dass er so in seiner letzten Ausgabe als Herausgeber dem Artikel absichtlich zur Veröffentlichung verholfen hätte.

Schon im September 2004 veröffentlichte der Beirat der Biological Society ein Statement, in dem er sich von Sternberg und dem Artikel distanzierte: „The paper by Stephen C. Meyer, ‚The origin of biological information and the higher taxonomic categories‘, in vol. 117, no. 2, pp. 213-239 of the Proceedings of the Biological Society of Washington, was published at the discretion of the former editor, Richard Sternberg. Contrary to typical editorial practices, the paper was published without review by any associate editor; Sternberg handled the entire review process. The Council, which includes officers, elected councilors, and past presidents, and the associate editors would have deemed the paper inappropriate for the pages of the Proceedings because the subject matter represents such a significant departure from the nearly purely systematic content for which this journal has been known throughout its 122-year history” (www.biolsocwash.org/, Zugriff am 04.08.2008). Trotz dieser sofortigen Richtigstellung konnten die Vertreter und Vertreterinnen des Intelligent Designs ab diesem Zeitpunkt in der breiten Öffentlichkeit mit der Wissenschaftlichkeit ihrer Gedanken werben. Auch der ehemalige Präsident George W. Bush jun. äußerte sich positiv gegenüber dem Intelligent Design.

Der Grund, warum die Evolutionstheorie auch heute noch angreifbar ist, ist derjenige, dass in der breiten Öffentlichkeit der Begriff ‚Theorie‘ oftmals mit ‚Annahme‘ oder ‚Hypothese‘ gleichgesetzt wird. In der wissenschaftlichen Sprachwelt ist eine Theorie jedoch ein plausibles oder wissenschaftlich annehmbares allgemeingültiges Prinzip oder ein Prinzipiengerüst, das dazu dienen kann, bestimmte natürliche Phänomene zu erklären (vgl. www.m-w.com, Zugriff am 04.12.2008). Der Paläontologe Stephen Jay Gould

verdeutlicht das Verhältnis zwischen Theorien und wissenschaftlichen Fakten folgendermaßen: „Evolution is a theory. It is also a fact. And facts and theories are different things, not rungs in a hierarchy of increasing certainty. Facts are the world's data. Theories are structures of ideas that explain and interpret facts. Facts do not go away when scientists debate rival theories to explain them. Einstein's theory of gravitation replaced Newton's, but apples did not suspend themselves in mid-air, pending the outcome. And humans evolved from ape-like ancestors whether they did so by Darwin's mechanism or by some other yet to be discovered” (www.stephenjaygould.org, Zugriff am 12.08.2008).

Neokreationisten haben in den USA einflussreiche und weit verzweigte Lobbying-Netzwerke gegründet. Aufgrund der engen Verflechtung zwischen Politik und Religion in den USA dringen pseudowissenschaftliche Grundsätze auch immer wieder in die Politik und damit in Lehrbücher und in den Unterricht vor. Die einflussreichsten Lobbyinggruppen sind das oben erwähnte Discovery Institute, das National Center for Science Education, die National Science Teachers Association und die Citizens Alliances for Science. In den USA ist das Thema auch in den Medien präsent und viele Intellektuelle, wie der Gewinner des Pulitzerpreises Edward Humes, klagen den steigenden Einfluss des Kreationismus in den USA an: „There are really two theories of evolution. There is the genuine scientific theory and there is the talk-radio pretend version, designed not to enlighten but to deceive and enrage. The talk-radio version had a packed town hall up in arms at the ‘Why Evolution Is Stupid’ lecture. In this version of the theory, scientists supposedly believe that all life is accidental, a random crash of molecules that magically produced flowers, horses and humans - a scenario as unlikely as a tornado in a junkyard assembling a 747. Humans come from monkeys in this theory, just popping into existence one day. The evidence against Darwin is overwhelming, the purveyors of talk-radio evolution rail, yet scientists embrace his ideas because they want to promote atheism” (www.pittsburghlive.com, Ausgabe vom 18.02.2007, Zugriff am 08.08.2008). Hume verdeutlicht hier auf ironische Weise einige der Punkte, warum die Evolutionstheorie gerade in den USA so angreifbar ist: einerseits argumentieren Kreationisten vereinfachend und fälschlicherweise damit, dass in Darwins Theorie der ‚Mensch vom Affen‘ abstammt, andererseits ist die Evolutionstheorie zwingend mit atheistischen Schlussfolgerungen gekoppelt und Atheismus wird in den USA weitgehend mit Amoralität gleichgesetzt.

8.2.4 Die Postmoderne

„All that is solid melts into air.“

Karl Marx

Die Postmoderne übt in mehrfacher Hinsicht Einfluss auf die populäre Musik aus. Einerseits ist der Einfluss struktureller und formaler Art, da sie etablierte Sichtweisen auf die verbalen und musikalischen Sphären der populären Musik in Frage stellt. Andererseits ist der Einfluss inhaltlicher Art, indem die Postmoderne selbstreflexiv zum Inhalt von Texten wird.

Vorsehung, Fortschritt und Nihilismus, drei Begriffe, die in dieser Arbeit von zentraler Bedeutung sind, finden im Kapitel über die Postmoderne ihre Synthese, da sie die menschlichen Zugänge zur Realität über den geschichtlichen Zeitverlauf beschreiben. Vorsehung bezieht sich auf den Glauben an die schützende Hand Gottes, um die Gesetze der Menschen zu leiten. Die Aufklärung bricht diese Sichtweise auf, Gott wird für tot erklärt. Rationales Denken und die Überzeugung eines linearen, zum Positiven gewendeten Fortschritts der Gesellschaft lösen den Glauben an die Vorsehung ab. Zukunftsorientiertheit ersetzt den Glauben an das Jenseits; Wissenschaft ersetzt Gott als Problemlöser. Gerade in den Vereinigten Staaten kommt es auch zu einer Vermischung von Fortschrittsdenken und Religion, die dem puritanischen Erbe zuzuschreiben ist. Fortschritt wird so als Gottes Ziel und auch als Gottes Wille etabliert und erhält damit eine fast unantastbare Bewertung.

Diese, in der Zeit der Aufklärung entstandene, Zuversicht in die Moderne wird erst nach dem Zweiten Weltkrieg ernsthaft in Frage gestellt. Der Glaube an das inhärent Gute des technischen Fortschritts weicht der Einsicht, dass dieser Fortschritt auch negative Kehrseiten hat. Diese zeigen sich beispielsweise in Umweltverschmutzung und Machtmissbrauch durch die Eliten. Der lineare Fortschritt scheint unsicher und weicht den pluralistischen und fluiden Sichtweisen der Postmoderne, die durch die Infragestellung allen linearen Sinns nihilistische Züge aufweist. Hierarchien des Wissens, des Geschmacks, der Meinungsbildung: all dies befindet sich in einem Wandel und wird zunehmend in Frage gestellt, die kulturelle und gesellschaftliche Realität ist in der Postmoderne einer tief greifenden Veränderung unterworfen. Auch das gesamte humanistische Denken

wird durch die Postmoderne einem Umdeutungsprozess ausgesetzt. Wo Gott durch Humanismus ersetzt wurde, klafft nun, in der postmodernen Hinwendung des Menschen zur erlebnisorientierten, hedonistischen und dinglich geprägten Bedürfnisbefriedigung, ein großes Loch. Menschliche Bindungen und humanistisches Denken sind somit ebenso einem Wandlungsprozess unterworfen. So wie die Aufklärer einst Gott von seinem zentralen Platz gestoßen haben, so wird heute der Mensch vom Mittelpunkt verdrängt. Die Postmoderne zeigt sich als Zeitphase der Kollagen, ohne Mittelpunkt, ohne harmonisierendes und stabilisierendes Zentrum.

Prägend für den Begriff war Jean-F. Lyotard, der in seinem Werk ‚La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir‘ aus dem Jahr 1979 die alten philosophischen Systeme angreift. Nach Lyotards Meinung geht bei der Extrapolation allgemeiner Erkenntnisse aus dem Besonderen die Heterogenität und Vielfalt von Denkstrukturen verloren. Im Gegensatz zu weit verbreiteten Annahmen wendet sich Lyotard jedoch nicht gegen das Prinzip der Rationalität im Ganzen, sondern gegen eine bestimmte, in der Geschichte praktizierte Form des rationalen Denkens, deren Grundannahme die Heterogenität ist. Inglehart (1989, S. 101ff) untermauerte die Ansätze Lyotards empirisch und kam zu dem Ergebnis, dass sich zwischen 1970 und 1990 der Materialismusanteil⁹¹ an den Werten von 40 Prozent auf 25 Prozent verringert habe, während der Anteil postmaterialistischer Werte im selben Zeitraum von 10 Prozent auf 20 Prozent gestiegen sei.

Die Wissenschaft hat ihren einenden und wegweisenden Charakter durch die Fragmentarisierung in eine Vielfalt von Einzeldisziplinen und Wissensbereiche weitgehend verloren. Da Wissenschaft nicht mehr als sinnschaffende Einheit verortbar scheint, wird ihr Einfluss in der Zeit der Postmoderne geringer. Lyon (1999, S. 17) sieht auch hier einen Wandel weg vom Hierarchischen, hin zum Diskursiven: „Scientists must be much more modest than hitherto; so far from stating definitely how things are, only opinions can be offered“. Derridas Textualität und Foucaults Diskurse fordern klare Grenzen und Hierarchien heraus. Die Grenzen zwischen Wissen und Welt, Text und Interpretation scheinen zu zerfließen. Bisher gültige Einordnungsraster werden obsolet und müssen

⁹¹ Inglehart operationalisiert materialistische Werte durch Items wie „Ruhe und Ordnung in diesem Lande“ und „Kampf gegen steigende Preise“; postmoderne Werte werden durch Bejahung der Ziele „mehr Einfluss der Bürger auf die Entscheidungen der Regierung“ und „Schutz des Rechtes auf freie Meinungsäußerung“ ausgedrückt.

ständig wandelbaren und fließenden Kategorisierungen weichen (vgl. Lyon, 1999, S. 19). Durch die Pluralisierung der Gesellschaft ergibt sich auch eine Pluralisierung individueller Freiheiten. Multiple Wahlmöglichkeiten stellen ein Problem für die Identitätsfindung in dieser neuen Gesellschaftsform dar. Nicht nur die reale Welt bietet eine Explosion von Wahlmöglichkeiten, auch die virtuelle Welt wird komplexer und realitätsähnlicher, bis hin zu einem Ineinanderfließen von virtuellem und realem Raum.

Hall (2000, S. 52) sieht in der Postmoderne den Ausfluss der widersprüchlichen und tiefgreifenden Konsequenzen des Hauptprojekts der Moderne, der Aufklärung. Er kritisiert einerseits die Habermas'sche Verteidigung der Moderne, andererseits aber auch die Glorifizierung der Postmoderne durch Lyotard und Baudrillard: „Sie (Lyotard und Baudrillard, Anm. der Autorin) identifizieren nicht nur neue Trends, sondern sie lernen, sie zu lieben“. Hall begreift die Postmoderne mit ihrem Bruch zur Moderne und die Auflösung des Realen als rein westliche Phänomene, da ein Großteil der Weltbevölkerung noch nicht einmal die Welt der Moderne betreten habe. Er erkennt zwar eine Pluralisierung von Subjektpositionen und sozialen Identitäten an, eine einheitliche postmoderne Ära hält er aber für unzutreffend. Hall sieht in der Postmoderne eher die Manifestierung der gestiegenen Unsicherheiten, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts in der sozialen Lebenswelt zeigen. Zentrale Begriffe der Moderne, wie der Glaube an den Fortschritt und die positiven Aspekte der Individualisierung erhalten in der Postmoderne eine Umdeutung.

Das – zwar umstrittene – Konzept der Postmoderne findet in der vorliegenden Arbeit deshalb Verwendung, weil es die Bedeutung der wichtigen sozialen, kulturellen und politischen Veränderungen beschreibt, die sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts vollziehen. Die Postmoderne wirft auch neue Fragen bezüglich der Realität, in der sich das menschliche Handeln abspielt, auf. Überkommene Sichtweisen der Wertigkeit solider wissenschaftlicher Daten, des zweckorientierten Ganges der Geschichte Richtung Zukunft, des gesamten Gedankengebäudes der Aufklärung werden in Frage gestellt. Die Konsequenzen sind beunruhigend für die Stellung des Menschen in der Welt: wo Kohärenz und Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge aufgelöst scheinen, dort bleibt Zweideutigkeit, Wahlfreiheit und Zusammenhangslosigkeit.

Die Pluralisierung der gesellschaftlichen Strukturen zeigt sich schon allein in der Menge der Etiketten, die der postmodernen Gesellschaft angeheftet werden: Wissensgesellschaft, Risikogesellschaft, Informationsgesellschaft, Erlebnisgesellschaft, Konsumgesellschaft. Alle diese Etiketten haben eine gewisse Berechtigung, allein liefern sie – jedes für sich allein – kein Gesamtbild der komplexen und fragmentarisierten postmodernen Gesellschaft. Die frühere Industriegesellschaft und Dienstleistungsgesellschaft findet ein neues Strukturierungsprinzip in der Informationsgesellschaft. Informationen sind hierbei jedoch aufgrund des Überflusses und ihrer Wahllosigkeit des Angebots und Konsums nicht mit Wissen gleichzusetzen.

Produktion und globale Abhängigkeiten sind internationalisiert. Die primäre Kritik des Sozialismus, nämlich dass der materiell orientierte Kapitalismus die Menschen ausbeutet, verliert in der gleichberechtigten Welt der Informationen auf den ersten Blick an Gewicht. Auf den zweiten Blick erscheint aber auch die Informationsgesellschaft nicht egalitär und gleichberechtigt. In der Informationsgesellschaft und in ihren massenhaft genutzten ‚Endgeräten‘, dem Fernseher und dem Personal Computer, manifestieren sich die Entwurzelung und Entflechtung der Individuen von Ort und Zeit: „Our social relations become stretched over time and space, connected by tissues of TV signals and fibre-optic cables. The little paths we trace between dawn and dusk are quite different if timetables, clocks and computers rather than seasons, sunrise and nightfall frame our coming and going“ (Lyon, 1999, S. 28).

Soziale Beziehungen finden nicht mehr in direktem menschlichen Kontakt statt, sondern bestimmte Medien nehmen Mittlerfunktionen ein. Diese Mittlerfunktion ist nichts komplett Neues, auch die soziale Beziehungspflege über Briefe erfolgt über einen Mittler, das Papier. Moderne Medien und Mittler, wie der Cyberspace, eröffnen jedoch auch ganz neue Möglichkeiten zur Ausgestaltung und Umgestaltung von Identität. Auf diese Weise nehmen die modernen Medien nicht nur Mittlerfunktion für soziale Beziehungen ein, sie schaffen auch virtuelle Räume, in denen Identitäten fernab ihrer menschlichen Besitzer ein Eigenleben führen können. Baudrillard diagnostiziert in dieser Entwicklung eine mögliche Erosion der Gesellschaft selbst, dadurch dass Reales und Hyperreales sich vermischen und das Hyperreale sogar das Reale ersetzen kann. Für die Realität und die damit verbundene Generierung von Bedeutung ergeben sich tiefgreifende Veränderungen. Manche postmoderne Theoretiker sehen eine komplette Auflösung der linearen

Realität, die durch pluralistische, wandelbare und subjektive Einzelprojektionen ersetzt wird.

Nicht nur die Lebensumstände der Menschen unterliegen einem starken Wandel, die Informationsgesellschaft hat auch noch andere Konsequenzen. Obwohl Distribution und Rezeption von Information in gewisser Weise egalitärer geworden sind, hat die Informationsgesellschaft sehr wichtige, zu ihrem Beginn vorhergesagte Aspekte nicht erfüllt: die Einkommensungleichheiten steigen weiter an, Gewinn aus dem Handel mit Informationen erzielen nur wenige Menschen. Dies führt dazu, dass auch in den wohlhabenden Ländern seit den 1980er Jahren eine Vermögensumverteilung nach oben stattfindet. Die noch in der Industriegesellschaft zumindest zeitweise Realität der Vollbeschäftigung ist in der Informationsgesellschaft nicht mehr umsetzbar. Wachstum in manchen Sparten der Informationsgesellschaft führt nicht gleichzeitig zu mehr Beschäftigung: ein Novum in modernen Volkswirtschaften. Dadurch nehmen, wie Ulrich Beck es beschrieben hat, nicht nur die allgemeinen, sondern auch die persönlichen Risiken kontinuierlich zu.

Die Linearität der Karrieren in der Zeit der Moderne wird durch fragmentarisierte Patchworklebensläufe abgelöst. Zu Beginn der Berufskarriere kann heute keineswegs mehr davon ausgegangen werden, einen linearen, positiven Berufsfortschritt bis zur Pensionierung zu realisieren. Unsicherheiten und Risiken, der Mangel an Kontrolle über das eigene Leben nehmen zu: „No certainties are available any more; the world of ‚freedom of choice‘ seems also to be a world of unprecedented risks“ (Lyon, 1999, S. 51). Die Informationsgesellschaft weist darüber hinaus ein Paradox auf: so wie die Kontrolle über die eigene Existenz sinkt, so steigen wiederum die externen Kontrollmöglichkeiten über das Individuum.

Konsum- und Erlebnisgesellschaft zeigen sich bis zu einem gewissen Grad komplementär: Konsum führt zu Emotionen, Emotionen werden vom Individuum als Erlebnisse gespeichert. Die modernen Shopping Malls, in denen Konsum und Erlebnis miteinander verwoben sind, bezeugen diese Entwicklung. Konsum und Erlebnis werden so zu zusammenhängenden und zentralen postmodernen Motiven. Wesentlich ist auch die Frage, wie sich Identität, Identifikation und sinnhafte Realität in der Postmoderne bilden. Hierfür sind die Begriffe der Individualisierung und der großstädtischen Konzentration

der menschlichen Lebenswelt von Bedeutung, die im Folgenden anhand von Georg Simmel beschrieben werden.

8.2.4.1 Individualisierung

„Art is the most intense mode of individualism that the world has known.“

Oscar Wilde

Der gesellschaftliche Prozess der Individualisierung hat zwei historische Hintergründe, einerseits die Industrialisierung mit ihrer Arbeitsteilung und den daraus resultierenden Ablösungstendenzen von traditionellen Gesellschaftsformen und andererseits die Prosperität der Nachkriegsjahre in westlichen Gesellschaften, die einen Rückzug in das Privatleben zur Folge hatte. Ein neues Phänomen der Individualisierung ist die Erlebnisgesellschaft, in der eine Maximierung der eigenen, subjektiven Erlebnisse, Emotionen und Erfahrungen angestrebt wird. Rainer (2008, S. 14) sieht in der Individualisierung deshalb ein „ambivalentes Phänomen“. Dem Gewinn zusätzlicher persönlicher Freiheiten stehen Fragmentarisierung und Atomisierung der Lebenswelten gegenüber. Für Luhmann (1985, S. 127) gehen „Traum und Trauma der Freiheit unversehens ineinander über“. Die wissenschaftliche Deutung der Konsequenzen ist sehr unterschiedlich. Marxistisch orientierte Theoretiker sehen im Individuum nur mehr ein unbedeutendes Rad im kapitalistischen Getriebe, Foucault sieht im System ein Gefängnis der Individualität. Neben Foucault vertreten auch Weber, Adorno und Horkheimer diese Auffassung.

So wie manche Theoretiker die funktional differenzierte Gesellschaft der Moderne als Hinderungsgrund für die Entfaltung des Individuums sehen, sind Vertreter der positiven Individualisierung, wie Durkheim und Parsons, der Meinung, dass die gesellschaftlichen Institutionen wichtige Kanalisierungspunkte für die Individuen sind und diese vor Überforderung bewahren. Forscher wie Simmel oder Beck sehen die Individualisierung

als ambivalent und schreiben ihr positive und negative Auswirkungen zu. Rainer (2008, S. 16) sieht in der Individualisierung den notwendigen aktiven Schritt des Individuums, sich aus traditionellen Lebensbedingungen zu lösen und sich in einem offenen, veränderbaren und nicht statischen Raum zu finden und zu vernetzen. Worauf Rainer hier anspielt, ist die wesentlich größere Selbstverantwortung des Individuums, die Räume seiner Individualität zu finden und deren Grenzen auszuloten. Es liegt also zunehmend in der Eigenverantwortlichkeit jedes einzelnen, ob Individualisierung zu Entfremdung und Vermassung oder zu Einzigartigkeit und Selbstverwirklichung führt. Die sich daraus folgernden Sinnfragen, die jedes Individuum für sich selber zu lösen hat, werden jedoch in einer komplexen Welt immer schwieriger.

Religion als Anknüpfungspunkt für die Suche nach Halt wird in der Postmoderne ebenfalls immer fragwürdiger. Für Weber stößt die Wissenschaft „die Wahrheit der Religion vom Sockel, ohne jedoch selbst die Wahrheit anbieten zu können“ (in Rainer, 2008, S. 92). Die Rationalität der Aufklärung hat, wie dem Menschen immer bewusster wird, nicht zur vollkommenen Beherrschung der Welt geführt; nichtsdestotrotz ist sie in dem Glauben verhaftet, dass alles beherrschbar wäre. In der Sinnsuche sind nun die Menschen auf sich selber gestellt, Fragmente von wirtschaftlichen, transzendentalen und egoistisch geprägten Einflüssen werden neu zusammengewürfelt und zusammengesetzt, es entstehen eklektische Weltbilder.

8.2.4.2 Fortschritt

„It has become apallingly obvious that our technology has exceeded our humanity.“
Albert Einstein

In der mittelalterlichen Welt war Fortschritt sowohl begrifflich, als auch inhaltlich irrelevant, in der Welt der Moderne hingegen ist Fortschritt ein viel gebrauchter Begriff, der darüber hinaus untrennbar mit der Zukunft verbunden ist. Der Bedeutungsinhalt, den der Begriff heute hat, ist mit dem Denken der Aufklärung verbunden. Sinnbildlich dafür ist die Verbindung zwischen Fortschritt und positiven Aspekten. Kant⁹² sieht darin das „Fortschreiten der Menschheit zum Besseren“, während Hegel⁹³ auch den Aspekt von Freiheit und damit auch Individualität inkorporiert, indem er „Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit“ propagiert.

Fortschritt, wie ihn Kant und Hegel damit porträtieren, bezeichnet das individuelle Streben der einzelnen Menschen nach persönlichem Weiterkommen. Die Komponente des technischen Fortschritts kam erst später, zur Zeit der Industrialisierung, hinzu. Jedoch schon seit der Aufklärung ist der Glaube an eine fortschreitende lineare Entwicklung der Gesellschaft zum Positiven fest verankert. Die im Zeitalter der Industrialisierung gefestigte Sichtweise, Fortschritt vor allem mit naturwissenschaftlichem und technischem Fortschritt gleichzusetzen, leitete eine Phase der Technikgläubigkeit ein, die erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt in Frage gestellt wurde.

⁹² „Die Bestimmung des menschlichen Geschlechts im ganzen ist ein unaufhörliches Fortschreiten und die Vollendung derselben ist eine bloße, aber in aller Absicht sehr nützliche Idee von dem Ziele, worauf wir, der Absicht der Vorsehung gemäß, unsere Bestrebungen zu richten haben“ (Weischedel (Hrsg.), 1956-1964, S. 805f).

⁹³ In Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, Band XI, S. 46.

8.2.4.3 Konsumkultur

„You can never get enough of what you don't need to make you happy.“ Eric Hoffer

Die soziale Realität wird heute weitgehend vom Konsum bestimmt. „The postmodern is rightly associated with a society where consumer lifestyles and mass consumption dominate the waking lives of its members“ (Lyon, 1999, S. 71). Moderne Konsumentinnen und Konsumenten leben in einer schier endlos scheinenden Welt der Möglichkeiten und Austauschbarkeiten. Zur Komplementierung der Konsumgesellschaft haben sich zusätzliche Zweige der Dienstleistungs-, Freizeit- und Erlebnisindustrie gebildet. Das Versprechen der Konsumkultur ist so einfach, wie unrealisierbar: kaufbares Glück. Bauman (1992, S. 155) sieht in der Konsumkultur eine nur scheinbare Freiheit, da die tatsächlichen Wahlmöglichkeiten des Individuums auf die glücksversprechende Wahl von Konsumprodukten reduziert scheinen. Der Glaube an die marktbasiertere Verwirklichung von Egalität und Gleichheit würde so ad absurdum geführt.

8.2.4.4 Konsequenzen

“Growth for the sake of growth is the ideology of the cancer cell.“ Edward Abbey

Soros (2006, S. 93) sieht im Grundethos der Vereinigten Staaten selbst einen Widerspruch in sich: „America is an open society that does not understand the concept of open society and does not abide by its principles“. Obwohl ‚offene Gesellschaft‘, so Soros, gerade in den Vereinigten Staaten ein, auch politisch vielzitatierter und vielbemüheter Begriff ist, werden die Implikationen nicht recht verstanden. Fraglich scheint, ob das Konzept einer offenen, nichtdogmatischen Gesellschaftsform mit der Form der Aufklärung vereinbar ist, in der die amerikanischen Denkweisen fest verwoben sind.

Der lineare Prozess des Fortschritts, dem die Aufklärung verhaftet ist, scheint absolutes Wissen zu versprechen. Dies ist jedoch aus der Sicht der Postmoderne unmöglich. Außerdem ist die amerikanische Gesellschaft fest in der puritanischen Ansicht verhaftet, dass die Realität dem menschlichen Willen und seiner Gestaltungsfähigkeit unterworfen ist. Das damit einhergehende Streben nach persönlichem Erfolg verunmöglicht einen Blick auf die Zusammenhänge und führt zu einem hedonistischen Streben nach persönlicher Erfüllung. Diese ‚feel-good Society‘ setzt sich ungern mit Realitäten wie dem Tod oder den Konsequenzen amerikanischer Machtentfaltung auseinander. „After all, a feel-good society does not want to be given bad news. As I said earlier, it is not enough to change governments; our attitudes and policies need to be thoroughly reconsidered” (Soros, 2006, S. 127).

Zusammenfassend ist die Gedankenwelt der Postmoderne durch folgende Faktoren geprägt:

- Ablehnung von aufklärerischer Zweckrationalität und damit einhergehend die Ablehnung vereinfachter Erklärungsmodelle und eines universalen Wahrheitsanspruchs;
- Hinwendung zum Menschen selbst, mit einer verstärkten Rolle von Emotionalität;
- Verlust traditioneller familiärer und sozialer Bindungen;
- zunehmende Pluralität in Kunst, Kultur und in der gesellschaftlichen Lebenswelt;
- Fragmentarisierung der Gesellschaft in eine Vielzahl von Gruppierungen und Subkulturen;
- Keine scharfen Abgrenzungslinien zwischen den einzelnen Gruppierungen. Zielbündel bzw. sich ändernde Ziele machen die Abgrenzungen schwammig, fließend und veränderbar.

Fast jedem Text von Bad Religion ist die Aussage inhärent, dass das menschliche Verständnis der Welt unzureichend ist. Dieses Grundverständnis scheint wichtig, um weitere Feststellungen treffen zu können. Die menschliche Fehlbarkeit ist jedoch auch der Schlüssel zum positiven Verständnis des Lebens, nämlich allem mit Neugier zu begeg-

nen und damit das unzureichende Wissen ständig zu verbessern: „If perfect understanding is beyond our reach, the room for improvements is infinite“ (Soros, 2006, S. 15).

8.2.5 Kontemporäre amerikanische Sozialkritik und New Social Movements

„The more you can increase fear on drugs and crime, welfare mothers, immigrants and aliens, the more you control all the people.“ Noam Chomsky

Die Postmoderne hatte wiederum Einfluss auf die Ausbildung und Formung neuer subkultureller Bewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese neuen Bewegungen, die unter dem Oberbegriff New Social Movements zusammengefasst werden können, folgen anderen Gesetzmäßigkeiten als frühere Bewegungen und können als lose und fließende Ideologiemuster bezeichnet werden. In der weiteren Folge dieses Kapitels werden die Einflussfaktoren der Postmoderne auf die Neue Linke in den Vereinigten Staaten herausgearbeitet. Dazu werden zwei Beispiele, Noam Avram Chomsky und Howard Zinn, angeführt.

Sozialkritik und soziale Bewegungen sind geschichtlich nicht neu und haben schon immer existiert. Neu ist jedoch, dass sich im Zeitalter des Postmaterialismus nicht nur eine Fragmentarisierung der Lebenswelten, sondern auch eine Fragmentarisierung der ideologischen Welten ergeben hat. Im Gegensatz zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in dem die großen, zumeist materialistisch geprägten Sozialtheorien, wie zum Beispiel der Sozialismus und der Marxismus, noch relativ klar umrissen und abgrenzbar waren, ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine Aufsplitterung dieser Bewegungen erkennbar. Die

Vielfalt der sozialen Bewegungen in unserer Zeit kann unter dem, nicht unumstrittenen Begriff New Social Movements⁹⁴ zusammengefasst werden.

In den New Social Movements lassen sich Struktur und Gedankenwelt poststrukturalistischer Einflüsse erkennen. Mit Poststrukturalismus wird ein Bündel philosophischer Ansätze bezeichnet, die in Frankreich Ende der 1960er Jahre entstanden sind. Poststrukturalismus ist zwar eng mit Postmodernismus verknüpft, meint jedoch nicht dasselbe. Im Poststrukturalismus werden Strukturen und Diskurse als labil und brüchig betrachtet, im Gegensatz zum Strukturalismus richtet sich der Blick stark auf geschichtliche und kulturelle Diskontinuitäten. Typisch für den Poststrukturalismus ist die kritische Betrachtungsweise von Normen, Autoritäten und paradigmatischen Prinzipien.

Wie viele Tendenzen innerhalb der Postmoderne ist auch der Poststrukturalismus sehr fragmentarisiert und bezeichnet, wie auch die New Social Movements, eher eine innere Haltung als eine kohärente Theorie. Poststrukturalisten setzen sich mit Macht- und Herrschaftsformen auseinander, die ihrer Meinung nach durch gesellschaftliche Strukturen, Wissenssysteme und kulturelle Gegebenheiten stabilisiert werden. Ein zentrales Motiv vieler Poststrukturalisten ist daher die Herausarbeitung interventionistischer Denk- und Handlungsstrukturen: neue drängende Fragen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die steigende Umweltverschmutzung, die Lebenswelt der Jugendlichen in den Städten oder die unterschiedlichen Civil-Rights-Bewegungen, konnten mit alten Denkmustern nicht abgedeckt werden.

In der amerikanischen Nachkriegsgeschichte gibt es diverse New Social Movements. Sie sind Ausdruck einer poststrukturalistischen Denkweise und weichen signifikant vom Paradigma der konventionellen sozialen Bewegungen ab. Die zwei charakterisierenden Eigenschaften von New Social Movements sind einerseits ihre Verankerung in einer postindustriellen Gesellschaftsstruktur und andererseits ihre Konzentration auf nicht-materielle Ziele und Bedürfnisse. Hier zeigt sich ganz deutlich der Unterschied zu den bisherigen sozialen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, die ganz klar traditionell materialistisch geprägt waren und eng mit ökonomischen Zielen verbunden waren, wie zum Beispiel die Arbeiterbewegung. New Social Movements heben sich von diesem

⁹⁴ New Social Movements ist ein Überbegriff über die Vielzahl von sozialen und gesellschaftlichen Bewegungen in der westlichen Gesellschaft seit der Mitte der 1960er Jahre.

Paradigma der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab und konzentrieren sich beispielsweise auf Umweltschutz, Bürgerrechte, Frieden und die Stärkung benachteiligter Bevölkerungsgruppen.

Ein zentraler Ausgangspunkt all dieser Ideen und Bewegungen ist die Hypothese des Postmaterialismus von Ronald Inglehart. Viele der neuen Bewegungen haben ihre Betonung in Veränderungen von Identitäten, Lebensstilen und Kultur. Im Gegensatz zu früheren Bewegungen propagieren sie keine spezifischen Ziele in Politik und Wirtschaft. Auf diese Weise sind die New Social Movements diffuser und inhaltlich weniger greifbar geworden. Auch die Protagonistinnen und Protagonisten der Bewegungen haben sich geändert. Waren es zu Zeiten der ökonomisch getriebenen Sozialbewegungen Menschen der Arbeiterschicht, die sich für bestimmte Ziele motivieren ließen, so waren es ab Mitte der 1960er Jahre eher Angehörige der Mittelklasse, die die Sozialbewegungen initiierten und steuerten. Dies hat auch mit der veränderten inhaltlichen Ausrichtung zu tun: die Erreichung gesellschaftsverbessernder ‚Gutmensch-Ziele‘ lässt wirtschaftliche Überlebensziele ins Hintertreffen geraten. Parkin beschreibt schon 1968 in seinem Buch ‚Middle Class Radicalism‘ den bedeutenden Wandel in der Mittelklasse, die bisher einer radikaleren Durchsetzung ihrer Ziele keine Beachtung geschenkt hatte. Dies änderte sich Mitte der 1960er Jahre, als durch den Vietnamkrieg in der amerikanischen Gesellschaft mit der inneren Zerrissenheit auch eine Radikalisierung der Handlungsstrukturen – gerade bei jüngeren Menschen – bemerkbar wurde.

Auch die Form der gesellschaftlichen Bewegungen änderte sich: die bisherigen straffen Mitgliedsstrukturen, die vor allem gewerkschaftlich geprägt waren, wurden durch informale und lose Zugehörigkeiten ersetzt. New Social Movements haben, da sie nicht auf singuläre Ziele ausgerichtet sind, eine längere Lebensdauer als reine Protestbewegungen. Meist werden durch New Social Movements größere Veränderungen auf einer nationalen oder sogar internationalen Basis angestrebt, die mit den jeweiligen Ideen und Ideologien korrespondieren.

Die Theorie, dass seit Mitte der 1960er Jahre soziale Bewegungen nichtmaterialistische Ziele haben, wird aus verschiedenen Gründen kritisiert. Unter anderem gibt es die Argumentationslinie, dass es auch schon früher nichtmaterialistische soziale Bewegungen gab bzw. auch heute noch diverse materialistisch orientierte Bewegungen existie-

ren. Außerdem sei es fraglich, ob zeitgenössische Bewegungen nur aufgrund der postindustriellen Gesellschaft bestehen, oder ob es auch andere Gründe für ihre Existenz gäbe. Obwohl ‚New Social Movements‘ unter bestimmten Definitionskriterien also nicht unbedingt neu sind, liefern sie dennoch eine brauchbare Arbeitsdefinition für die Hardcorebewegung in Los Angeles der beginnenden 1980er Jahre.

Zusammenfassend lässt sich über New Social Movements Folgendes sagen:

- New Social Movements sind postmaterialistisch orientierte Bewegungen in der postindustriellen Zeit;
- ihr zeitlicher Beginn lässt sich mit den Studierendenbewegungen Mitte der 1960er Jahre festlegen;
- im Gegensatz zu Protestbewegungen, die sich entweder mit der Ablehnung eines singulären politischen, gesellschaftlichen oder wirtschaftlichen Faktums oder mit der Erreichung eines selbst befassen, haben New Social Movements ein ideologisches Zielbündel, das teilweise auch flexibel ist und sich zeitlich ändert;
- die Sympathisantinnen und Sympathisanten von New Social Movements kommen vorwiegend aus einer gebildeten Mittelschicht, was einer gewissen Kohärenz mit den postmaterialistischen Zielen entspricht;
- New Social Movements sind politisch eher links orientiert, im Gegensatz zu früheren materialistisch geprägten Strömungen, die sowohl rechts- als auch linksorientierte Tendenzen haben konnten.

Wie oben schon beschrieben, haben New Social Movements flexible Ziele. Aus diesem Grunde ist es möglich, dass sich auch innerhalb einer progressiven sozialen Bewegung eine neue Splittergruppe gründet. Dies kann aus unterschiedlichen Gründen geschehen, seltener, um Kritik an den ursprünglichen Zielen zu üben und meist, um die mit der Zeit marginalisierten ursprünglichen Ziele wieder in den Mittelpunkt zu rücken. Ein Beispiel dafür ist der Feminismus, der sich aus der New-Left-Bewegung weiterentwickelt hat. Auch die Evolution von Punk zu Hardcore ist so einzuordnen. Allein der Begriff Hardcore sagt schon aus, dass die Protagonistinnen und Protagonisten der Bewegung wieder zu den ursprünglichen Kernzielen des Punks zurückkehren wollten, die ihrer Meinung nach mit der Zeit verloren gegangen waren.

Das Ziel neuer sozialer Bewegungen ist es, soziale Kritik zu üben. Auch dies ist geschichtlich nicht neu. Die Kritik sozialer und politischer Strukturen, die von bestimmten Bevölkerungsgruppen als fehlerhaft oder verbesserungswürdig angesehen werden, gab es schon immer, und schon immer gab es in solchen Bewegungen gemäßigte oder radikale Vertreter, die entweder Reformbemühungen oder revolutionäre Änderungen vorschlagen haben.

Technologiekritik ist neben der noch immer sehr bedeutenden Kapitalismuskritik eines der wesentlichen Merkmale postmaterialistischer Bewegungen. Die moderne Technologiekritik hat sich besonders seit der Tschernobylkatastrophe und den erweiterten staatlichen Kontrollmechanismen entwickelt. Sie stellt eine Adaption von Rousseaus Fortschrittskritik dar. Auch im Hardcore finden sich immer wieder Tendenzen zu postmaterialistischer Technologiekritik. Die Begründung hierfür ist, dass technologischer Fortschritt unter bestimmten Bedingungen negativ für die Individuen einer Gesellschaft sein kann, nämlich dann, wenn Technologie die Mittel zu Kontrolle und Ausbeutung liefert. In seiner radikaleren Form wird in der Technologiekritik auch damit argumentiert, dass technologischer Fortschritt die Zukunft der gesamten Menschheit gefährden könnte. Gründe dafür sind die steigende Umweltverschmutzung, aber auch die Entfernung zu den natürlichen Grundlagen des Lebens und die Unüberschaubarkeit der ultimativen Konsequenzen des technologischen Fortschritts.

8.2.6 Die Neue Linke in den Vereinigten Staaten

„Dissent is the highest form of patriotism.“

Howard Zinn

In den 1960er Jahren war der Begriff ‚New Left‘ nur sehr lose mit einem Bündel liberaler, manchmal sogar radikaler politischer und gesellschaftlicher Bewegungen verknüpft. Vor allem unter Studierenden waren die Ideen der ‚New Left‘ populär. Ganz im Sinne der postmodernen Strömungen opponierte die Neue Linke gegen die vorherrschenden autoritären Strukturen in der Gesellschaft. Damit wurde auch der Begriff ‚establishment‘ geboren. Alle Strömungen, die nur irgendwie gegen die überkommenen Autoritäten gerichtet waren, wurden nun unter dem Ideologiebündel ‚anti-establishment‘ subsumiert. Damit wurden auch die New Social Movements geboren, denn die Neue Linke konzentrierte sich nicht auf tradierte Ziele und Werte der Arbeiterklasse, wie sie zum Beispiel vom Sozialismus und Marxismus erfasst wurden, sondern auf postmaterialistische Ziele, die einem Wertewandel in der Mittelklasse entsprachen.

Die ideologischen Grundlagen der Neuen Linken waren diejenigen Gedankengerüste, die im amerikanischen Progressivismus schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine gewisse Bedeutung hatten. Als Progressivismus in der amerikanischen Geschichte bezeichnet man eine relativ breit basierte Reformbewegung, die sich ursprünglich als Alternative zu den konservativen Erklärungsmodellen der industriellen Revolution entwickelt hatte. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit spielen Naturschutz und soziale Gerechtigkeit eine führende Rolle. Progressive Ideen sind vor allem in den folgenden Themengebieten von Bedeutung:

- Gestaltung und Weiterentwicklung der Demokratie mit mehr direkten Einflussmöglichkeiten des amerikanischen Volkes;
- Verstärkung von Effizienz und Durchsichtigkeit des Staatsapparates, Verhinderung von Korruption und Bestechlichkeit;
- Regulierung von großen Unternehmen und Monopolkontrolle;
- Reformen zu mehr sozialer Gerechtigkeit;

- Ausweitung des Naturschutzes.

Die Ideen des Progressivismus sind in der neueren amerikanischen Geschichte fest verankert, einerseits durch den egalitären Anspruch Amerikas, andererseits aber auch durch die journalistischen Praktiken der ‚muckrakers‘. Die ‚muckrakers‘ entlarvten schon Anfang des 20. Jahrhunderts politische Korruption und Unternehmensschwindel. Auch in Romanen des beginnenden 20. Jahrhunderts wurde der Progressivismus aufgegriffen, dadurch erfolgte eine weitere Verankerung in der amerikanischen Psyche.

Die heutigen Ideen des amerikanischen Progressivismus basieren noch immer zu einem großen Teil auf den oben genannten Punkten, haben sich jedoch in den aktivistischen links- und umweltorientierten Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre weiterentwickelt. Moderne Komponenten des Progressivismus sind unter anderen die Einführung eines Proporzwahlsystems, eines staatlichen Gesundheitswesens, die Forderung von Gesetzen gegen Umweltverschmutzung, Smart-Growth-Planungen gegen den ‚urban sprawl‘ und die Abschaffung der Todesstrafe. In der politischen Szene der USA treten progressive Tendenzen sowohl in der ‚Democratic Party‘ als auch in der ‚Green Party of the United States‘ auf. Als bedeutende und einflussreiche Vertreter des amerikanischen Progressivismus sollen im Folgenden Noam Chomsky und Howard Zinn exemplarisch herausgegriffen und ihre Sichtweisen erklärt werden.

8.2.6.1 Avram Noam Chomsky

„Colorless green ideas sleep furiously.“

Noam Chomsky

Avram Noam Chomsky wurde 1928 geboren. Er ist emeritierter Professor für Linguistik am Massachusetts Institute of Technology (MIT). Er hat substantielle Arbeit in der theoretischen Linguistik geleistet, besonders seine Theorie der generativen Grammatik brachte neue Erkenntnisse. Als Philosoph und politischer Aktivist hat er die kontempore politische Linke in den Vereinigten Staaten massiv beeinflusst. Neben seiner akademischen Arbeit etablierte sich Chomsky seit seiner oppositionellen Haltung gegen den Vietnamkrieg als Regierungskritiker und als anarchistischer Denker. Chomsky selbst ist der Meinung, dass seine akademische Arbeit in der Linguistik und sein Handeln als politischer Mensch strikter Trennung bedürfen.

Chomsky ist Anhänger eines libertären, also anarchistisch geprägten Sozialismus, den er als „the proper and natural extension of classical liberalism into the era of advanced industrial society“ bezeichnet (www.chomsky.info, Zugriff am 25.06.2008). Der enorme Einfluss, den Chomsky seit Jahrzehnten auf die intellektuelle Linke ausübt, wird durch die vielen Preise und akademischen Ehrungen unterstrichen, die er weltweit erhielt. Chomsky gilt als einer der meistzitierten und einflussreichsten Publizisten unserer Zeit.

Chomsky, Sohn jüdischer Eltern, wurde in seiner Jugend durch den in den USA latent existierenden Antisemitismus der 1930er Jahre geprägt. Sein zwiespältiges Verhältnis zum Katholizismus ist ebenfalls auf diese Zeit zurückzuführen: "I don't like to say it but I grew up with a kind of visceral fear of Catholics. I knew it was irrational and got over it but it was just the street experience" (www.chomsky.info, Zugriff am 25.06.2008). Schon im Alter von zehn Jahren begann sich Chomsky für die Auswirkungen verschiedener Staatssysteme auf die darin lebenden Menschen zu interessieren. Als Teenager befasste er sich intensiv mit anarchistischer Politik. Sein direkter politischer Aktivismus begann mit seinem Essay gegen den Vietnamkrieg: ‚The Responsibility of Intellectuals‘. Sein 1969 erschienenes Buch ‚American Power and the New Mandarins‘ etablierte

ihn an der Front der amerikanischen Politikdissidenten. Besonders seine Beurteilung der Außenpolitik der USA und deren Legitimität brachte ihm in den USA viel Kritik⁹⁵ ein.

Chomsky lehnt poststrukturalistische und postmoderne Kritik an der rationalen Wissenschaft strikt ab: "I have spent a lot of my life working on questions such as these, using the only methods I know of; those condemned here as 'science', 'rationality', 'logic' and so on. I therefore read the papers with some hope that they would help me 'transcend' these limitations, or perhaps suggest an entirely different course. I'm afraid I was disappointed. Admittedly, that may be my own limitation. Quite regularly, 'my eyes glaze over' when I read polysyllabic discourse on the themes of poststructuralism and postmodernism; what I understand is largely truism or error, but that is only a fraction of the total word count. True, there are lots of other things I don't understand: the articles in the current issues of math and physics journals, for example. But there is a difference. In the latter case, I know how to get to understand them, and have done so, in cases of particular interest to me; and I also know that people in these fields can explain the contents to me at my level, so that I can gain what (partial) understanding I may want. In contrast, no one seems to be able to explain to me why the latest post-this-and-that is (for the most part) other than truism, error, or gibberish, and I do not know how to proceed" (Chomsky, 2002, S. 93).

Chomsky ist einer der größten Verfechter dessen, das Prinzip der Wissenschaftlichkeit auch auf andere Gebiete, wie das Zusammenleben der Menschen und ihre Geschichte, anzuwenden. Chomsky ist der Meinung, dass dies zu vollkommen neuen Erkenntnissen führen könnte: „I think studying science is a good way to get into fields like history. The reason is, you learn what an argument means, you learn what evidence is, you learn what makes sense to postulate and when, what's going to be convincing. You internalize the modes of rational inquiry, which happen to be much more advanced in the sciences than anywhere else. On the other hand, applying relativity theory to history isn't going to get you anywhere. So it's a mode of thinking" (www.chomsky.info, Zugriff am 10.11.2008).

Chomsky selbst gibt an, dass seine persönlichen Ansichten massiv vom traditionellen Anarchismus geprägt sind, mit Anleihen in der Aufklärung und dem klassischen

⁹⁵ Die Kritik an Chomsky reichte bis hin zu Morddrohungen. Auch Theodore Kaczynski, besser bekannt als der Unabomber, setzte Chomsky auf die Liste seiner geplanten Ziele.

Liberalismus. Chomsky sympathisiert mit dem Anarcho-Syndikalismus und ist auch ein Mitglied der anarcho-syndikalistischen Gewerkschaft IWW (Industrial Workers of the World Union). Das Grundgerüst des Chomsky'schen Denkens lässt sich in den folgenden Punkten kurz zusammenfassen.

Macht und Arbeit

Die Ausübung von Macht über andere ist inhärent unberechtigt, wenn sie nicht gerechtfertigt werden kann. Der Legitimationsbeweis muss von den Autoritäten selbst erbracht werden. Wenn eine solche Legitimation nicht möglich ist, dann sollte die Autorität entsprechend aufgelöst werden. Autorität, nur um der Autorität willen, ist nicht gerechtfertigt. Als Beispiel einer legitimen Autorität kann ein Erwachsener genannt werden, der ein Kind davon abhält, im Straßenverkehr verletzt zu werden. Zwischen Versklavung im geschichtlichen Sinn und modernem abhängigem Arbeiter- oder Angestelltentum, Chomsky nennt es ‚Lohnsklaverei‘, gibt es keine großen Unterschiede. Chomsky empfindet die ‚Lohnsklaverei‘ als Angriff auf die Integrität und Ganzheitlichkeit des Menschen sowie seine Entscheidungs- und persönliche Freiheit.

Als Kritiker jeglicher kapitalistisch orientierter Systeme bezeichnet sich Chomsky selbst als libertärer Sozialist mit Tendenzen zum Anarcho-Syndikalismus. Kritik übt er jedoch auch an der leninistischen Ausprägung des Sozialismus. Ganz in der Tradition des anarchistischen Gedankens ist Chomsky der Meinung, dass kompetente politische Willensäußerungen und Diskussionen nicht von Ausbildung oder sozialem Stand abhängen, sondern dass entsprechende Kompetenzen dem Menschen inhärent sind. Chomsky sieht die libertären sozialistischen Werte als direkte und logische Weiterentwicklung der klassischen liberalen und humanistischen Ideen im Kontext der Progression der menschlichen Gesellschaft zur Industriegesellschaft. Chomsky wurde in diesem Zusammenhang besonders von den radikalhumanistischen Ideen von Bertrand Russell und John Dewey beeinflusst.

Politik der USA

Chomsky kritisiert(e) wiederholt die Außenpolitik der Vereinigten Staaten, beginnend mit seiner Ablehnung des Vietnamkriegs. Im Besonderen greift er die seiner Meinung nach in der Außenpolitik existierende Doppelmoral an, die Demokratie und Freiheit für alle verspricht, jedoch repressive und undemokratische Staaten, Organisationen und Regime unterstützt. Chomsky ist der Meinung, dass eine solche Unterstützung zu massiven Verletzungen humanitärer Grundrechte führt. Er nutzt dafür auch den Begriff ‚Staatsterrorismus‘, der für ihn die außenpolitische Strategie der Vereinigten Staaten definiert.

Neben der Außenpolitik tadelte er auch den damit eng verwobenen ‚war on drugs‘, den die amerikanische Regierung unter Ronald Reagan begann. Bezugnehmend auf die unterschiedliche gesetzliche Behandlung verschiedener Drogen – die Strafen für Crackmissbrauch waren empfindlich höher als zum Beispiel diejenigen für die Edeldroge Kokain – bezeichnete er den Kampf gegen den Drogenmissbrauch als ‚war on *certain* drugs‘. Chomsky sieht die unterschiedliche Gesetzgebung und vor allem auch die fast generelle Nichtbeachtung des milliardenschweren internationalen Drogenhandels als Verfolgung der sozial unterprivilegierten Klasse, nämlich der Endverbraucher der meisten Drogen. Dementsprechend favorisierte er Erziehung und Prävention vor Strafen und Verurteilung.

Trotz seiner Kritik an den Vereinigten Staaten hat Chomsky doch immer wieder die Vorzüge der USA herausgestrichen: „In many respects, the United States is the freest country in the world. I don't just mean in terms of limits on state coercion, though that's true too, but also in terms of individual relations. The United States comes closer to classlessness in terms of interpersonal relations than virtually any society” (Chomsky, 2002, S. 399).

Meinungsbildung durch Massenmedien

Chomsky übte wiederholt Kritik an den Massenmedien, die er als Propagandainstrument der Regierung und der Großunternehmen ansieht. Er bezeichnete die durch Regierung und Unternehmen induzierte Meinungsbildung als eine künstliche ‚Herstellung von Übereinstimmung‘ innerhalb der Bevölkerung. Demgegenüber hat Chomsky ein sehr breites und allumfassendes Verständnis für die Äußerung von Meinungsfreiheit in den Medien. Dieses Zugeständnis der freien Meinungsäußerung für alle geht soweit, dass Chomsky es schon wiederholte Male unterlassen hat, gegen Verleumdungen und Ehrbeleidigungen durch die Presse juristisch vorzugehen. In seinem Buch ‚Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media‘ aus dem Jahr 1988 untersucht Chomsky das Phänomen der Massenmedien und präsentiert dabei sein ‚Propagandamodell‘. Gemäß des Propagandamodells nutzen die Medien in demokratischen Gesellschaften wie den USA eher subtile, nicht physisch invasive Methoden der kontrollierten Meinungsbildung, wohingegen totalitäre Systeme unter Umständen physische Gewalt anwenden, um mögliche Methoden der Meinungskontrolle und -bildung durchzusetzen.

8.2.6.2 Howard Zinn

„If the gods had intended for people to vote, they would have given us candidates.“
Howard Zinn

Während Noam Chomsky eher einen intellektuellen und theoretischen Einfluss auf die Neue Linke ausübt, ist Howard Zinns Einfluss sehr praktisch und direkt. Zinn ist für seine aktive Rolle in der Civil-Rights-Bewegungen und verschiedenen Antikriegsbewegungen in den USA bekannt. Außerdem hat er mit seinem Geschichtswerk ‚A People’s History of the United States‘ fundamentale, aber auch stark kritisierte Arbeit in der Neubewertung und Neuorientierung der amerikanischen Geschichtswissenschaft geleistet. Zinn ist Emeritus der Universität von Boston, an der er in der Abteilung für politische Wissenschaften lehrte.

Als Kind jüdischer Immigranten hatte Zinn in seiner Kindheit aus finanziellen Gründen wenig Zugang zu Bildung und Büchern. Selbst mittellos, arbeitete er als Dockarbeiter und später als Arbeitseinteiler auf den Werften in New York. Erst nach seinem selbst erwünschten Einsatz im Zweiten Weltkrieg – er wollte aktiv den Faschismus bekämpfen – konnte sich Zinn ein Studium finanzieren. Seine Erlebnisse, und vor allem spätere Recherchen über Sinn und Ziele seiner Bombenabwürfe, sollten seine Einstellungen gegenüber Staatsautoritäten und Kriegen im Allgemeinen entscheidend prägen.

Nach seinem Doktorat wurde Zinn 1956 Vorstand der Abteilung für Geschichte und Sozialwissenschaften am Spelman College⁹⁶ in Atlanta. Während seiner Zeit am Spelman College engagierte er sich vehement für die Civil-Rights-Bewegung. 1963 verlor Zinn seinen Posten, nachdem er sich auf die Seite seiner weiblichen Studierenden gestellt hatte, die Spelmans traditionelle Betonung auf die Ausbildung der Mädchen zu ‚jungen Damen‘ in Frage stellten. Diese Infragestellung war durchaus berechtigt, da sich viele der Frauen gegen die Segregation und für mehr Rechte der schwarzen Bevölkerung engagierten und dabei mit den bestehenden Gesetzen in Konflikt kamen. Zu

⁹⁶ Spelman College ist ein reines Frauen-College und zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es für Frauen afro-amerikanischer Herkunft gegründet wurde.

dieser Zeit begann sich Zinn auch aktiv mit einer Bestandsaufnahme der durch die Regierung verübten Verstöße gegen die Verfassung und ihre Zusätze zu befassen. 1964 wurde Zinn dann an die Universität von Boston in die Abteilung für politische Wissenschaften berufen, an der er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1988 arbeitete. Seine Vorlesungen über ‚civil liberties‘ waren immens populär und er prägte damit Generationen von Studierenden.

Zinns Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg, gekoppelt mit seinen darauf folgenden Recherchen über die Richtigkeit oder Verwerflichkeit seines Handelns als Soldat, prägten seine Einstellung gegenüber den späteren Kriegen, in die sich die Vereinigten Staaten involvierten. Zinn war einer der ersten Autoren, der sich in einer Publikation aktiv für einen Rückzug der amerikanischen Soldaten aus Vietnam aussprach. Sein Buch ‚Vietnam: The Logic of Withdrawal‘ erschien schon 1967. Später engagierte sich Zinn aktiv gegen beide Irakkriege. Seine Strategie war es, den Widerstand gegen die Kriege innerhalb der USA zu stärken. In diesem Zusammenhang griff er vor allem die Grausamkeiten gegenüber Zivilisten an: „There is no flag large enough to cover the shame of killing innocent people for a purpose which is unattainable“ (www.thirdworldtraveler.com, Zugriff am 06.12.2008).

Als Geschichtswissenschaftler wurde Zinn durch sein bedeutendes Werk ‚A People’s History of the United States‘ bekannt, das er im Jahr 1980 veröffentlichte. Sein Ziel war es, Aspekte der amerikanischen Geschichte abseits der traditionellen Sichtweisen zu zeigen. Er führte die Geschichtsperspektive von Indianern, afroamerikanischen Sklaven, unterprivilegierten Arbeiterklassen und Frauen vor. Dieser neue, in den Cultural Studies dann weit verbreitete Perspektivenwechsel wurde einerseits positiv aufgenommen, andererseits mit dem Argument kritisiert, dass er sich auf radikale Elemente der Geschichte beschränke und wichtige Teile auslasse. Der Kritiker Michael Kammen schrieb über ‚A People’s History‘: "I wish that I could pronounce Zinn's book a great success, but it is not. It is a synthesis of the radical and revisionist historiography of the past decade. Not only does the book read like a scissors and paste-pot job, but even less attractive, so much attention to historians, historiography and historical polemic leaves precious little space for the *substance* of history. We do deserve a people's history; but not a singleminded, simpleminded history, too often of fools, knaves and Robin Hoods. We need a judicious people's history because the people are entitled to have their history

whole; not just those parts that will anger or embarrass them. If that is asking for the moon, then we will cheerfully settle for *balanced* history" (Kammen in der Washington Post, 23.03.1980).

Durch seinen kontinuierlichen Kontakt mit Studierenden zeigt sich Zinns Einfluss auf vielfältige direkte und indirekte Weise in der Rockmusik: im Oktober 2005 veröffentlichte die Band Resident Genius im Independent Label Thick Records einen Song mit dem Titel ‚You can’t blow up a Social Relationship‘ mit Exzerpten von Howard Zinn. Zinn’s Autobiographie ‚You can’t be Neutral on a Moving Train‘ wurde im Song ‚Deer Dance‘ der Metal Band System of a Down aufgegriffen. Die Hardcore Band NOFX aus Los Angeles erwähnt Zinn und Chomsky wörtlich in ihrem Song ‚Franco Un-American‘ aus dem Album ‚The War on Errorism‘ aus dem Jahr 2003.

In den vorhergehenden Kapiteln wurden nun die Einflussgrößen auf den Hardcore Punk und seine Texte zusammengefasst und verdeutlicht. Zu diesem Zweck wurden ein innerer (punk-inhärenter) und ein äußerer (philosophischer) Bezugsrahmen aufgebaut. Im folgenden Kapitel 9 werden die einzelnen Texte der Band Bad Religion nun anhand dieser beiden Bezugsrahmen analysiert. Im Kapitel 10 erfolgt dann eine Zusammenfassung der Ergebnisse.

9. Textanalyse

9.1 *Das Album ‚Bad Religion‘*

9.1.1 **Bad Religion**

Der Song ‚Bad Religion‘ wurde insgesamt dreimal aufgenommen: das erste Mal für die EP ‚Bad Religion‘ aus dem Jahr 1981, dann für die EP ‚Back to the Known‘ aus dem Jahr 1984 und schlussendlich für die Zusammenfassung aller Songs, die zwischen 1980 und 1985 entstanden (‚80-85‘). Die Bedeutung erschließt sich einerseits daraus, dass Bandname und Songname übereinstimmen. Dieser Konnex deutet darauf hin, dass im Song ‚Bad Religion‘ wesentliche Inhalte vermittelt werden sollen, die wiederum auf das Wesen der Band Bad Religion selbst Rückschlüsse zulassen. Die Kopplung zwischen Bandname und Songname zeigt eine Stufe der Wichtigkeit, die über die Bedeutung eines einzelnen Songs hinausgeht. Andererseits lässt sich aus der Tatsache, dass der Song mehrmals aufgenommen wurde, folgern, dass die Band mit den Textinhalten einen besonderen Zweck verfolgt. Das Erscheinen auf der EP ‚Back to the Known‘ deutet darauf hin, dass die Band wieder zu ihren inhaltlichen Wurzeln zurückkehren wollte, nachdem sie mit ‚Into the Unknown‘ einen stilistischen Exkurs außerhalb des Punks gemacht hatte. Der Song ‚Bad Religion‘ bildet also die inhaltliche und stilistische Klammer zwischen den allerersten Tonaufnahmen und der Rückkehr zur Punkmusik.

Wesentlich erscheint außerdem der starke Zusammenhang zwischen dem visuellen Zeichen der Band, einem schwarzen Kreuz auf weißem Grund, das durch einen roten Balken von links oben nach rechts unten durchgestrichen ist. Das Zeichen vermittelt auf den ersten Blick eine Ablehnung der christlichen Religion. Das Kreuz ist das substanziellste Symbol des Christentums. Die visuelle Verfremdung dieses Zeichens deutet auf eine sehr tiefgreifende Ablehnung christlicher Symbolik und christlicher Werte hin. Greg Graffin weitet die Bedeutung dieses ‚Crossbuster‘-Symbols jedoch auf andere Religionen aus und sieht es in seiner heutigen Form als Zeichen der Ablehnung gegen dogmatische Formen des Denkens und Handelns: „For instance, what we look at today, the cross is sort of the international symbol of (...) religion. It’s not anti-

christian, it's not anti-buddhist, it's not anti-jewish, it's not anti-anything. It's simply our way of showing that we don't like to subscribe to dogmatic ways of life and dogmatic views of life and that religion in general is founded in dogma and in restriction of ideas, restriction of thought and it's these things that I feel are very bad about religion; it's also very bad about nationalistic views, it's something that mankind as a group is not going to benefit from. (...) It's something that will instill violence and fighting and non-cooperation of different groups of humans" (www.youtube.com, Zugriff am 16.05.2008).

- (1) See my body, it's nothing to get hung about.
- (2) I'm nobody except genetic runaround.
- (3) Spiritual era's gone, it ain't coming back.
- (4) Bad religion, a copout (cabal), is all that's left.
- (5) Hey Mr. Mime (Mr. Mind), stop wasting my time,
- (6) With your factory precision, is your... bad religion
- (7) Regurgitate, indecision it's not too late. Fight!!!
- (8) Don't you know your place, we're in a piece of shit.
- (9) Don't you know blind faith through lies won't conquer it?
- (10) Don't you know responsibility is yours?
- (11) I don't care a thing about eternal fires.
- (12) Listen this time, it's more than a rhyme,
- (13) It's your indecision, it's your bad religion.

Der Song beginnt mit einem Statement und einer Relativierung zugleich: „see my body“ betont durch seine prominente Stellung zu Beginn des Textes einerseits die Wichtigkeit des Körpers, gerade auch im Hinblick auf die Aussage in Zeile 3 „spiritual era's gone“. Körper und Spiritualität werden also in einen direkten Kontrast zueinander gestellt, wobei der Körper eine prominentere, da existente Stellung einnimmt, während der Spiritualität etwas Vergangenes und Verstaubtes anhaftet. Gleichzeitig wird jedoch auch der Körper relativiert: „it's nothing to get hung about“. Interessant ist hier die Wortwahl: „nothing to get hung about“. Der korrekte Ausdruck würde lauten: „nothing to get hung **up** about“. Dieselbe Verballhornung findet sich auch beim Song der Beatles, ‚Strawberry Fields Forever‘, geschrieben von John Lennon im Jahr 1967:

- (1) Let me take you down, cause I'm going to
- (2) Strawberry fields
- (3) Nothing is real

(4) And nothing to get hung about

(5) Strawberry fields forever

Es ist recht wahrscheinlich, dass die Verwendung in der gleichen Form wie bei den Beatles kein Zufall ist, sondern bewusst vorgenommen wird. „Nothing to get hung up about“ bedeutet im ursprünglichen Sinne, dass man sich über etwas nicht zu viele Gedanken machen, es nicht zu ernst nehmen sollte. Im Zusammenhang des Textes von Bad Religion geht die Bedeutung dahin, dass der Körper allein nichts Besonderes oder Außergewöhnliches darstellt. Hier wird die implizite Ablehnung der durch die (christliche) Religion eingeforderten Sonderstellung des Menschen besonders deutlich.

„I’m nobody except genetic runaround“ (2) nimmt eine weitere Relativierung und Einordnung des Menschen vor: der Mensch besteht nur aus zufällig zusammengesetztem genetischen Material. Der Bezug auf die Zufälligkeit kommt nicht von ungefähr, sondern setzt die Aussage in direkten Zusammenhang mit Darwins Evolutionstheorie. Die Zufälligkeit der evolutorischen Entwicklung wird als Indiz genommen, dass die menschliche Spezies keine Besonderheit unter den anderen biologischen Entwicklungslinien auf der Erde aufweist. Diese Aussage scheint umso interessanter, da der Körper des Menschen in einer atheistischen Welt die einzige Besonderheit und das einzige abgrenzende Element ist, das ihm noch bleibt. Wird auch diese letzte Besonderheit noch in ein biologisches Konstrukt Darwin’scher Prägung eingeordnet, dann hat der Mensch auch diese letzte Bastion eingebüßt. Vom Mittelpunkt des Universums ist er plötzlich zu einem Zufallsprodukt der Evolution reduziert.

„Spiritual era’s gone“ (3) setzt die Spiritualität in Kontrast mit der Körperlichkeit. Die tatsächliche Existenz genetischer Information wird der an den Glauben gebundenen Existenz spiritueller Information gegenüber gestellt. Zum ersten Mal wird hier der fundamentale Unterschied zwischen Wissen und Glauben thematisiert. Die Implikationen der Verwendung von „genetic runaround“ (2) gehen jedoch noch tiefer: sie begründen neben einer wissenschaftlichen Einordnung des Menschen auch eine persönliche Einordnung, nämlich diejenige als Außenseiter: „I’m nobody“. Dies soll einerseits das Außenseitertum der Punks in Los Angeles in den beginnenden 1980er Jahren versinnbildlichen, andererseits jedoch auch die bewusste Ablehnung jeglichen Starseins, das normalerweise mit der Produktion von Musik verbunden ist. Die Ära des Glaubens wird

nicht nur für beendet erklärt, es folgt eine sehr sichere Aussage: „it ain't coming back“ und deutet dabei auf eine für immer vergangene Zeit.

„Bad Religion, a copout, is all that's left“ (4): in der schriftlichen Originalversion wird das Wort „copout“ oder auch „cop-out“ benutzt, während das gesungene Wort oftmals vom textlichen Original abweicht und als „cabal“ ausgesprochen wird. Auch in den im Internet gängigen geschriebenen Texten wird das Wort „cabal“ genutzt. „Copout“ ist ein umgangssprachlicher Begriff, der in der Civil-Rights-Bewegung der 1970er Jahre entstand (www.en.wikipedia.org, Zugriff am 05.04.2008). Er sollte versinnbildlichen, dass die Polizei bei Auseinandersetzungen mit Demonstrierenden keine Verantwortung für Gewalteskalationen übernahm, daher auch der etymologische Zusammenhang zum amerikanischen Wort ‚cop‘, der Polizist. Es ist recht wahrscheinlich, dass der Begriff auch in der Hardcorezene von Los Angeles in den 1980er Jahren gebräuchlich war, da es auch hier recht häufig zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Punks kam.

In seiner Anwendung auf die Religion soll „copout“ versinnbildlichen, dass auch die Religion keine Verantwortung für die Konsequenzen religiösen Tuns und der Kirchenpolitik übernimmt. Während „copout“ stark mit dem Begriff Verantwortung konnotiert wird, geht das oft in den gesungenen Versionen vorhandene „cabal“ einen Schritt weiter. Nicht wahrgenommene Verantwortung spielt auch hier noch eine Rolle, „cabal“⁹⁷ erschließt jedoch ganz neue Formen von Sinnzusammenhängen. Der heutige Wortsinn wird sehr stark durch das so genannte ‚Cabal Ministry‘⁹⁸ geprägt. Als ‚Kabale‘ wird demnach eine (kleine) Gruppe von Menschen bezeichnet, die ein gemeinsames Motiv verbindet, das zuvorderst von Privatinteressen geprägt ist. Eine Kabale setzt demnach ihre Privatinteressen und Ansichten in Kirche und Politik um und nutzt dabei vornehmlich Intrigen und Verschwörungen. Das Wort hat einen bedeutenden Konnex zu ge-

⁹⁷ ‚Kabale‘ oder eng. ‚cabal‘ stammt vom jüdischen Wort ‚Kabbala‘ ab. Im Mittelalter entstand im Judentum aus Angst vor Verfolgung und Bücherverbrennungen eine Tradition, in der jüdische Schriften mit Hilfe von Zahlencodes verschlüsselt wurden. Bei Christen und Muslimen wuchs daraufhin die Angst, dass die verschlüsselten Texte, denen eine weite Verbreitung nachgesagt wurde, Propagandatexte gegen das Christentum und den Islam enthalten könnten. Aus diesem Grunde wurde ‚Kabbala‘ rasch mit Intrige gleichgesetzt. Der direkte Konnex des Wortes zu einer spezifisch jüdischen Intrige ging relativ rasch verloren.

⁹⁸ Den heutigen Wortsinn erhielt ‚Kabale‘ oder ‚Cabal‘ durch das ‚Cabal Ministry‘ unter König Charles II, dem Sir Thomas Clifford, Lord Arlington, der Duke of Buckingham, Lord Ashley und Lord Lauderdale angehörten. Die Tatsache, dass die Anfangsbuchstaben dieser Minister das Wort CABAL ergeben, ist ein interessanter Zufall, hat jedoch mit der Bedeutung von ‚Cabal‘ oder ‚Kabale‘ nichts zu tun.

heimbündlerischen Aktionen und ihm haften negative Konnotationen an. Heute ist ‚Kabale‘ veraltet und wird kaum noch genutzt. Im englischen Sprachgebrauch kommt es jedoch häufiger vor als im deutschen Sprachgebrauch. Aufgrund der negativen Konnotationen wird es zumeist als Fremdzueweisung gebraucht, um auf die negativen Verhaltensweisen einer (verschwörerischen) Gruppe⁹⁹ aufmerksam zu machen.

Auch im konkreten Zusammenhang des Textes ‚Bad Religion‘ steht genau diese Intention im Vordergrund: „bad religion, a cabal, is all that’s left“ (4). Indem die Religion als Kabale bezeichnet wird, wird die Konnotation der geheimbündlerischen, von Privatinteressen geleiteten Machenschaften auch auf den Glauben, vor allem aber auf die institutionalisierte Kirche übertragen. Mit der Verwendung des Wortes „cabal“ wird einerseits erreicht, dass die Kirche als veraltet und überholt dargestellt wird: „it ain’t coming back“ (3), andererseits wird der Zusammenhang zu Privatinteressen, Machtgier und Eigennutz in den Vordergrund gestellt. „Cabal“ ist also als Ausweitung des Wortsinns von „copout“ zu verstehen. Ist es bei „copout“ lediglich der Mangel an Verantwortungsbewusstsein, der zur Besorgnis mahnt, ist es bei „cabal“ nicht nur ein passiver Mangel, sondern eine aktive und bewusste Ablehnung von Verantwortung für das Ganze, um Eigeninteressen durchzusetzen.

Auch in der nächsten Zeile „hey Mr. Mime, stop wasting my time“ (5) ergibt sich wiederum eine Differenz zwischen geschriebenem und gesungenem Wort. Während in der schriftlichen Fassung von „Mr. Mime“¹⁰⁰ die Rede ist, wird diese Zeile gesungen auch in „Mr. Mind“ abgewandelt. „Mr. Mime“ bezieht sich gerade auch in Zusammenhang mit „factory precision“ (6) auf die übertriebene Präzision von Pantomimen, die alle ihre Bewegungen überzeichnen (müssen), um den Sinn ihrer Handlungen zu verdeutlichen.

⁹⁹ Lawrence Wilkerson, der ehemalige Stabschef von Colin Powell bezeichnet die Außenpolitik der Bush-Administration als ‚Cheney-Rumsfeld cabal‘. Der britische Premierminister Gordon Brown sprach über die Mugabe-Regierung in Zimbabwe als ‚criminal cabal‘. Beide Wortverwendungen sind Fremdzueweisungen und haben die starke Intention, die Handlungen von Cheney, Rumsfeld und Mugabe als dunkel, hintergründig und von Privatinteressen geleitet darzustellen.

¹⁰⁰ ‚Mr. Mime‘ ist darüber hinaus eine Pokémon-Figur, die allerdings erst 1999 zum ersten Mal in den Vereinigten Staaten und 1998 zum ersten Mal in Japan ausgestrahlt worden ist, also mit dem vorliegenden Songtext, der wesentlich früher entstand in keinem Zusammenhang stehen kann. Auch in der Pokémonwelt ist ‚Mr. Mime‘ ein Verwandlungskünstler, ein Pantomime, der ZuschauerInnen davon überzeugen kann, dass etwas tatsächlich existiert, das es eigentlich nicht gibt. ‚Mr. Mime‘ überzeugt also allein Kraft des Glaubens. Obwohl kein direkter Zusammenhang zum Songtext ‚Bad Religion‘ vorhanden ist, so ist es doch interessant, dass die Verwendung in der Pokémonwelt eine ähnliche ist, wie im Songtext: Kraft reines Glaubens und Suggestion kann die Existenz von etwas vorgegaukelt werden, das es eigentlich nicht gibt, die ZuschauerInnen werden so de facto hintergangen.

Die Handlungsweise von Pantomimen ist erzwungenermaßen zeitaufwändig, da Bewegungen oftmals wiederholt werden müssen, damit sie durch die Zuschauerinnen und Zuschauer zweifelsfrei identifiziert werden können. Dieser Zeitaufwand ist gleichzeitig auch ein unnötiger Zeitverlust, da dieselbe Handlungsweise einfacher darstellbar wäre: „stop wasting my time“ (5).

Der Bezug auf die der Pantomime inhärente Theatralik und den Verzicht auf die Nutzung von Sprache lässt folgende Interpretationen zu: Politik und Religion sind von Schauspielerlei und Langwierigkeit gekennzeichnet. Das Mittel der Übertreibung wird genutzt, um Aktionismus vorzutäuschen, wo eigentlich Tatenlosigkeit herrscht. Dabei wird den Zuschauerinnen und Zuschauern ein Theaterspiel vorgegaukelt, dem es darüber hinaus am wichtigsten Utensil der menschlichen Kommunikation fehlt, nämlich der Sprache. Der Verzicht auf die Sprache lässt darauf schließen, dass die Zuschauenden selbst erraten müssen, was ihnen vorgespielt wird. Hier schließt sich der Kreis zu Zeile 4 „bad religion, a copout (cabal), is all that's left“: die Protagonistinnen und Protagonisten der Macht verschleiern ganz bewusst die Wahrheit, indem sie einerseits nicht alle ihnen zur Verfügung stehenden Mittel nutzen, um ihrer Verantwortung nachzukommen („copout“), und dies darüber hinaus auch ganz bewusst tun, um ihre Eigeninteressen zu stärken („cabal“).

Auch die gesungene Variante, in der von „Mr. Mind“¹⁰¹ die Rede ist, stellt wie auch schon bei „copout“ und „cabal“ eine Erweiterung der ursprünglichen Bedeutung dar. Als Steigerung der Pantomime („Mr. Mime“), die mit Übertreibung und Wiederholungen arbeitet, also die Meinungsbildung passiv beeinflusst, erscheint die Figur „Mr.

¹⁰¹ „Mr. Mind“ und die „Monster Society of Evil“ ist eine Figur, die zum ersten Mal in der 26. Ausgabe der „Captain Marvel Adventures“ im August 1943 erschienen ist. „Mr. Mind“ ist ein fiktionaler Comiccharakter, der einen Superschurken darstellt. Er ist ein außerirdischer Wurm von eigentlich harmloser Statur aber hoher Intelligenz, der seine finsternen Pläne über eine Organisation namens „Monster Society of Evil“ auslebt. „Mr. Mind“ besitzt die Fähigkeit der Telepathie und kann damit Menschen beeinflussen, außerdem kann er auf enorm schnelle Weise ein nahezu unzerstörbares Netz spinnen. Obwohl die Figur „Mr. Mind“ schon 1943 entstand, war sie gerade zur Entstehung des Songs „Bad Religion“ sehr präsent, da sie in den populären Ausgaben der World’s Finest Comics 264-267 (August-September 1980 bis Februar-März 1981) erschien.

Mind, die durch telepathische Kräfte eine sehr aktive Beeinflussung des menschlichen Denkens zustande bringt.

Das Netz, in das ‚Mr. Mind‘ seine Opfer einzuspinnen vermag, versinnbildlicht das scheinbar undurchdringliche Netz von Intrigen, mit dem durch die gesellschaftlichen und politischen Institutionen Macht über die Menschen ausgeübt wird. Auch die Verbindung zu ‚cabal‘ wird wieder aufgenommen: ‚Mr. Mind‘ spinnt seine dunklen Phantasien nicht allein, im Gegenteil, er wäre aufgrund seiner geringen körperlichen Größe gar nicht dazu fähig. Er bedient sich statt dessen eines Geheimbundes, der ‚Monster Society of Evil‘. Es verwundert nicht, dass die ‚Monster Society of Evil‘ starke Bezüge zu einem egoistisch geprägten und von privaten Interessen geleiteten Geheimbund hat.

All dies könnte zur Resignation führen: „regurgitate, indecision“ (7). Dennoch wird das resignative Moment sofort zur Seite geschoben: es ist nicht zu spät, falls die Passivität aufgegeben wird („it’s not to late“ (7)). Sind die Zeilen 1-6 eher als Beschreibung eines Zustandes zu sehen, dann sind die Zeilen 7-13 ein Aufruf, nicht passiv zu sein und der Beeinflussung durch aktiven Widerstand entgegenzutreten. Dies wird durch den Ausruf „Fight!!!“ (7) verdeutlicht. Der Aufruf zum aktiven Widerstand ist eine Konstante im Punk und wird in der Folge, nämlich in den Zeilen 8 bis 13 noch mit verschiedenen Mitteln verstärkt. Die Aussage „don’t you know your place“ (8) ist ironisch zu deuten und soll dem Aufruf zum Widerstand weitere Glaubwürdigkeit verleihen. Die Zuhörenden sind aufgefordert, den Zustand der Passivität und der Entscheidungslosigkeit („indecision“ (7)) hinter sich zu lassen und den ihnen zugewiesenen gesellschaftlichen Platz in Frage zu stellen. Die Weiterführung des Satzes „we’re in a place of shit“ deutet auf die Ernsthaftigkeit der bestehenden Situation und auf die Notwendigkeit von aktivem Handeln zur Verbesserung dieser hin. Glaube („blind faith“ (9)) hilft in diesem Fall nicht weiter, da die Zeit des Glaubens für immer vorbei ist und auch nicht wieder zurückkommt („spiritual era’s gone, it ain’t coming back“ (3)). In diesem Fall baut sich der Glaube auch nur auf Kabale und Verantwortungslosigkeit auf, es sind Lügen („lies“ (9)), die, sollten sie weiter bestehen, keine Verbesserung der tatsächlichen Situation ergeben.

Die einzige Möglichkeit, diese Situation („piece of shit“ (8)) positiv zu beeinflussen, ist es, selber aktiv zu werden und Verantwortung zu übernehmen: „don’t you know

responsibility is yours?“ (10). Die Frageform, in der dieser Satz an die Zuhörenden gestellt wird, deutet darauf hin, dass das Konzept der Eigenverantwortung etwas Neues ist: die Ära, in der blinder Glaube und Geheimbünde den Interessen weniger Menschen genutzt haben ist zwar vorüber, das Konzept der Verantwortung muss aber erst in der Psyche der Menschen verankert werden. Grund dafür ist die Jahrhunderte währende Nichtverantwortung. Dieser Schritt ist, gerade aufgrund der vermeintlichen Sanktionen der Kirche („eternal fires“ (11)) ein mutiger, da die Angst vor den jenseitigen Bestrafungen derer, die vom Dogma des vorgegebenen Weges abweichen, immer noch da ist. Aus diesem Grund folgt der Satz: „I don’t care a thing about eternal fires“ (11), mit dem die Besorgnis vor verborgenen Sanktionen aufgebrochen wird. Überdies kann Verantwortung nicht an Dritte übertragen werden: „responsibility is yours“, so wie es bisher geschehen ist. Verantwortung muss direkt und eigenständig von jedem Menschen übernommen werden, sonst hat dies Machtmissbrauch und Intrigen zur Folge.

In Zeile 12 erfolgt noch einmal eine Verstärkung der Aussage, in der einerseits die Dringlichkeit des Handlungsaufufes hervorgehoben wird: „listen this time“, die Aussage andererseits aber auch über die der reinen Kunstform hinaus gehoben wird: „it’s more than a rhyme“. Es soll hervorgehoben werden, dass es sich weniger um einen Liedtext oder um eine Verkünstelung handelt, sondern um einen politischen Handlungsaufuf. Handlungsaufufe solcher Art werde gerade in Punkttexten häufig gebraucht und machen die Musik dabei zu ‚Trägermedien‘ politischer Parolen. Dieser Anspruch auf Ernsthaftigkeit muss im vorliegenden Fall auch im Zusammenhang mit dem jugendlichen Alter der Musiker gesehen werden.

Der Song endet mit einer Schuldzuweisung: „it’s your indecision, it’s your bad religion“ (13). Die Zuhörenden werden in direkte Verantwortung genommen, falls sie den Zustand von Inaktivität und Entscheidungslosigkeit weiter aufrechterhalten. Der Song ‚Bad Religion‘ stellt eine thematische Klammer zu den Songs auf der EP ‚Bad Religion‘ und den weiteren Songs der Band dar, denn in ihm kommen alle Hauptthemen der Band Bad Religion zum Ausdruck: Ablehnung von Dogmen und Verknüpfung von Religion, Politik und Gesellschaft, Wissenschaftsorientierung und Aufklärung.

9.1.2 Slaves

- (1) Congress runs your daily life
- (2) But they brainwash you to think its freedom
- (3) We've had a war every 20 years
- (4) They make us think we really need them
- (5) We're all just slaves under stricter masters
- (6) We're all just slaves under stricter masters
- (7) We're slaves!
- (8) You're brought up thinking it's bad to live
- (9) In any country except this one
- (10) And when you grow into a man
- (11) You realize it ain't too much fun
- (12) We're a country of democracy
- (13) It's supposed to be the best on the globe
- (14) Living's expensive, it ain't too much fun
- (15) Unless you fall in the high-class mode
- (16) And we're all just slaves under stricter masters
- (17) We're all just slaves under stricter masters
- (18) WE'RE SLAVES!

Ist es in ‚Bad Religion‘ der Aufruf, Verantwortung selbst wahrzunehmen und die Freiheit dazu zu nutzen, auch wenn dies mit gesellschaftlichen Sanktionen verbunden sein könnte, so wird im Text von ‚Slaves‘ das Konzept der Freiheit an und für sich analysiert. Gerade in den USA hat Freiheit eine sehr starke verbindende Funktion im Glauben der Nation an sich selbst. Es handelt sich hier jedoch nicht nur um eine Demontage des Freiheitsmythos, sondern auch um eine Zertrümmerung der Mythen der amerikanischen Außergewöhnlichkeit („Exceptionalism“) und der gesellschaftlichen Egalität.

Der Mythos von Freiheit beruht in großem Maße auf dem ersten Verfassungszusatz: „Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances“ (www.en.wikipedia.org, Zugriff am 14.04.2009). Allein die wichtige Stellung als erster Verfassungszusatz verweist auf die immense Bedeutung von Freiheit für das amerikanische Volk. Die fast existentielle Bedeutung von Freiheit generell und Religi-

onsfreiheit im Besonderen erscheint als logische Folgerung aus der Entstehung der Vereinigten Staaten. Auch schon in der Unabhängigkeitserklärung wurde das Motiv der Freiheit mehrmals beschworen und damit fest in der gemeinsamen Geschichte des amerikanischen Volkes verankert. Freiheit und Gleichheit wurden als Naturrechte des Menschen institutionalisiert: „When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation” (www.en.wikipedia.org, Zugriff am 14.04.2009).

In der Präambel wird dann manifestiert, dass der eigentliche Souverän das Volk sei. Regierungen seien nur (von eben diesem Volke) eingesetzt, um die Ziele ‚Life, Liberty and the pursuit of Happiness‘ zu erreichen und könnten auch jederzeit wieder abgesetzt werden. Das amerikanische Volk wird als ‚free people‘ bezeichnet, das damit auch jegliches Recht hätte, einen Tyrannen wie König George abzulehnen. In der Unabhängigkeitserklärung werden also schon die Aspekte der Freiheit als natürliches Recht beschworen, die später im ersten Verfassungszusatz niedergeschrieben werden. Der Mythos der Freiheit wurde so untrennbar mit dem Konzept, der Selbstsicht und auch der Fremdsicht der Nation verbunden.

Dieses Konzept der Freiheit wird schon im ersten Satz des Songs in Frage gestellt: „Congress runs your daily life“ (1). Der Kongress der Vereinigten Staaten besteht aus dem Senat und dem Repräsentantenhaus und ist das Organ der Legislative im amerikanischen Staatsgefüge. Der Kongress ist also für den Erlass von Bundesgesetzen zuständig. Neben der wichtigsten Aufgabe, der Gesetzgebung, hat der Senat auch noch das Haushaltsrecht und ist für die Kontrolle der Exekutive zuständig.

Die Aufgaben des Kongresses bewegen sich also auf einer sehr abstrakten Ebene, die mit dem täglichen Leben der Staatsbürgerinnen und Staatsbürger keine direkten Bezugspunkte aufweisen sollte. „Congress *runs* your *daily* life“ (1) ist also ein subtiler Hinweis darauf, dass etwas im eigentlich recht klar geregelten System außer Kontrolle geraten ist: der Kongress setzt sich über seine eigentlichen Aufgaben hinweg und greift direkt und unmittelbar ins Leben der Bürgerinnen und Bürger ein, eine Vorgehensweise, die nicht seinem Aufgabenfeld entspricht.

In diesem Fall besagt der Ausdruck „run“, dass es sich nicht nur um punktuelle Eingriffe des Kongresses, sondern um einen dauernden Zustand handelt. In Zeile 2: „but they brainwash you to think ist freedom“ wird der Mythos der Freiheit demontiert. Tatsächliche Freiheit wird als etwas dargestellt, das eigentlich nicht existiert; es sei nur der Glaube an den Mythos der Freiheit, der künstlich aufrechterhalten werde. Wer die Mächte sind, die den Glauben an die Freiheit suggerieren, wird nicht näher spezifiziert, es bleibt beim anonymen „they“. Sehr wahrscheinlich ist damit jedoch der Kongress gemeint, der seine Kompetenzen überschreitet. Die Anonymität des „they“ findet eine Wiederholung in Zeile 4: „they make us think we really need them“.

Auch die „stricter masters“ (5), auf die im Refrain wiederholt Bezug genommen wird, werden nicht genauer beschrieben. Die Anonymisierung derjenigen Menschen, die hinter der Macht stehen, macht sie noch weniger greifbar und noch bedrohlicher. Die Verwobenheit mit staatlichen Institutionen (hier dem Kongress) lässt das gesamte Staatsgebilde als verlogen, machtbesessen und von Eigeninteressen gesteuert erscheinen. Hier fällt wiederum der Zusammenhang mit den Aussagen in ‚Bad Religion‘ auf, in denen von geheimbündlerischen Intrigen und Katalen die Rede ist. Auch Kriege sind demnach ein entbehrliches Instrument der Macht und ein Faktor zur Ankurbelung der Wirtschaft: „we’ve had a war every 20 years. They make us think we really need them“ (3 und 4). Hier wird auf die Kriege des 20. Jahrhunderts Bezug genommen, an denen die Vereinigten Staaten beteiligt waren, und die tatsächlich in groben Abständen von ungefähr 20 Jahren stattfanden¹⁰². Wird in den Zeilen 1-4 die Freiheit im Allgemeinen in Frage gestellt, folgt in Zeile 5 eine sehr konkrete Aussage: „we’re all just slaves under stricter masters“. Diese Aussage wird als Refrain mehrmals wiederholt und zum Schluss mit dem Ausruf „we’re slaves!“ (7) bekräftigt. Interessant ist die Verwendung des

¹⁰² Erster Weltkrieg: Kriegsbeteiligung der USA 1917-18

Zweiter Weltkrieg: Kriegsbeteiligung der USA 1941-45

Koreakrieg: Kriegsbeteiligung der USA 1950-53 (Der Koreakrieg passt nicht in das obige Schema der Zeitabstände von rund 20 Jahren)

Vietnamkrieg: Kriegsbeteiligung der USA 1965-73

Nach dem Verfassen des Songtextes fanden die Golfkriege (der Erste Golfkrieg wurde zwischen Iran und Irak von 1980 bis 1988 ohne direkte Intervention der USA geführt) statt:

Zweiter Golfkrieg: 1990/1991

Dritter Golfkrieg: 2003

Die anhaltende militärische Operation ‚Enduring Freedom‘ ist eine unter der Leitung der USA stehende Militärintervention an mehreren geografischen Punkten, an der auch andere Nationen beteiligt sind. Interessant ist auch hier die Verwendung der fast beschwörend klingenden Formel ‚Freedom‘, unter deren mythischem Dach die westlichen Nationen auf Seiten der USA vereinigt werden.

Komparativs in Zeile 5: „we're all just slaves under stricter masters“. Es stellt sich die Frage, wieso hier nicht die positive, also die nicht gesteigerte Form des Verbs „strict“ verwendet wird. In diesem Fall ist zu klären, womit oder mit welcher zeitlichen Epoche hier ein Vergleich angestellt wird. Aufgrund der Historie der Vereinigten Staaten ist es wahrscheinlich, dass auf die Zeit der Sklavenhaltung im 18. und 19. Jahrhundert Bezug genommen wird, die nicht nur in den Südstaaten, sondern bis in die 1840er Jahre auch in den Nordstaaten verbreitet war. Nach dem Ende des Sezessionskriegs wurde im 13. Zusatz zur amerikanischen Verfassung die Sklaverei verboten. Gab es also zur Zeit der Sklavenhaltung in den USA „strict masters“, so scheint die moderne und offizielle Tyrannei des Staates noch eine Steigerungsform dessen zu sein („stricter“). Dies kann daher rühren, dass die Sklaverei vor dem Bürgerkrieg zwar schlimm, aber überschaubar, eingrenzbar und damit einordenbar war. Moderne Machtausübung, wie sie im Songtext ‚Slaves‘ identifiziert wird, ist dagegen jedoch subtil, nicht greif- und fassbar. Sie hat keinen Kontext, keine Grundlage und damit auch keine offenkundigen und sofort erkennbaren Konturen.

Ist nun in der ersten Strophe die Freiheit und damit ein Grundstein der amerikanischen Gemeinschaft als Gaukelei entlarvt, werden in der zweiten Strophe die Außergewöhnlichkeit der amerikanischen Nation und die Gleichheit ihrer Angehörigen demontiert. Der Eigenanspruch der Nation auf Außergewöhnlichkeit wird in den Zeilen 8,9 und 13 verdeutlicht: „you’re brought up thinking it’s bad to live in any country except this one“ (8 und 9), „it’s supposed to be the best on the globe“ (13). Diesem Anspruch folgen jeweils sofort in den darauf folgenden Zeilen Einschränkungen: „and when you grow into a man, you realize it ain’t too much fun“ (10 und 11). Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass junge Männer in den USA eben in regelmäßigen Abständen fürchten müssen, für ihr Land in einen Krieg ziehen zu müssen, der kein gerechtes Ziel hat, sondern aus Macht- und Habgier angezettelt worden ist.

Der Mythos der Außergewöhnlichkeit wird damit zur Realität von wirtschaftlichem Vormachtstreben und militärischem Imperialismus degradiert. Demokratie wird so zur Farce: „we’re a country of democracy“ (12), da sich im Endeffekt herausstellt, dass die demokratischen Werte nur oberflächlicher Schein sind: die Zeit der ‚offiziell‘ geduldeten Sklaverei wird als weniger schlimm angesehen, als die Zeit der offiziellen Egalität

aller Menschen, in der Tyrannei subtil und unauffällig, dafür aber umso schwerwiegender („stricter“) ausgeübt wird.

„Living’s expensive, it ain’t too much fun“ (14) verweist auf die hohen Lebenshaltungskosten und die inflationären Tendenzen, die in den späten 1970er und beginnenden 1980er Jahren viele amerikanische Haushalte verarmen ließen. Freiheit und Gleichheit lassen sich nur genießen, wenn man der Oberschicht angehört, dies ist der Tenor von Zeile 14 und 15: „it ain’t too much fun, unless you fall into the high-class mode“. Somit wird auch die Verbindung zwischen Machtstreben und Gewinnsucht der gesellschaftlichen Oberklasse mit dem Machtmissbrauch durch den Kongress hergestellt.

Der Kongress ist das Instrument der Oberschicht zur Manifestation und Ausweitung des eigenen Machtanspruchs und Besitzstrebens. Die Freiheit, die der großen Masse von Menschen vorgegaukelt wird, dient einzig und allein zum Machterhalt einer kleinen Oberschicht: die Freiheit weniger Menschen wird durch die Ausbeutung vieler Menschen erreicht. Der Begriff der Ausbeutung findet zwar konkret keine Verwendung, wird jedoch durch die Konnotation mit der Sklaverei („stricter masters“) manifestiert. Träume und Mythen werden dazu missbraucht, um Demokratie vorzutäuschen und Tyrannei und Ausbeutung zu vertuschen. Freiheit und Egalität sind in diesem Zusammenhang nichts weiter als Trugbilder.

9.1.3 Politics

- (1) Economy, technology, does it really work?
- (2) The guy running the government's another jerk
- (3) Try to teach some values and they all erode away
- (4) You're lucky if they listen to a single word you say.

- (5) What is right and what is wrong, government decides
- (6) You don't have to like the laws as long as you abide
- (7) We're all being oppressed by the upper-middle class
- (8) The government you vote for is the one that you possess.

- (9) I'm so tired and now I'm through, I'm through and so are you
- (10) Oppressive fear from presidents, it's us, not the government
- (11) We control the masses of the whole entire race
- (12) Soon our streets will all get filled without a happy face.

„Politics‘ entmystifiziert Grundkonstanten der Vereinigten Staaten, genauso wie ‚Slaves‘. Sind es in ‚Slaves‘ die Grundwerte der Gesellschaft selbst, die als erodiert und leer dargestellt werden, so wie Freiheit und Gleichheit, dann sind es in ‚Politics‘ die Früchte der Gesellschaft, die angegriffen werden. Wirtschaftskraft und technologischer Fortschritt sind die Grundpfeiler des US-amerikanischen Wohlstandes. Gleich in Zeile 1 werden diese Grundpfeiler in Zweifel gezogen: „economy, technology, does it really work?“. Skepsis gegenüber den ehernen Grundsätzen des amerikanischen Selbstverständnisses ist mit einer Infragestellung der amerikanischen Grundwerte an und für sich gleichzusetzen. Präsident Ronald Reagan wird als ganz normaler Mensch beschrieben („the guy running the government“ (2)), dem keine besonderen oder außergewöhnlichen Fähigkeiten zuzuschreiben sind: „(he’s) another jerk“ (2). Der Präsident ist nicht nur ein normaler Mensch, für ihn wird darüber hinaus noch der pejorative Kolloquialismus „jerk“ verwendet: er ist ein Dummkopf und Trottel. So wie Freiheit und Gleichheit in ‚Slaves‘ entmystifiziert werden, so wird in ‚Politics‘ der Fortbestand von Grundwerten angezweifelt: „try to teach some values and they all erode away“ (3). Die Wahl des Begriffes ‚Werteerosion‘ deutet auf einen langsamen und seit längerer Zeit andauernden Prozess hin, der zwar nun in der Reagan’schen Amtszeit seine

Kulmination findet, seine Wurzeln jedoch schon in der Zeit vor Reagan hat. Der gesellschaftliche Verfall, der sich in der Erosion der Werte zeigt, wird durch die Mittel der Politik nicht gestoppt bzw. kann aufgrund von fehlender intellektueller Grundlagen gar nicht aufgehalten werden („the guy running the government’s another jerk“ (2)).

Der erste Teil des Textes definiert die Anklagepunkte: Werteerosion, Zerfall der Gesellschaft und Versagen des technologischen Fortschritts. Im Folgenden wird die Quelle des Übels in der oberen Mittelklasse identifiziert: „we’re all being oppressed by the upper-middle class“ (7). Wieder werden, wie schon in ‚Slaves‘, die Vereinigten Staaten als Dorado der Besitzenden überzeichnet, die den Rest der Bevölkerung ausbeuten und die politische Szene nach ihrem Gutdünken beeinflussen. Während in ‚Slaves‘ der gesellschaftlichen Oberklasse nur ein Hang zum luxuriösen Leben unterstellt wird: „living’s expensive, it ain’t too much fun, unless you fall in the high-class mode“ (14 und 15), so werden in ‚Politics‘ dunklere Motive greifbar, die mit bewusster und organisierter Unterdrückung zu tun haben. Politik und Regierung sind willfährige Helfer der Oberklasse, der sie zumeist selbst angehören.

Die Werteerosion wird in Zeile 5 wieder aufgegriffen: „what is right and what is wrong, government *decides*“. Richtig und falsch orientieren sich nicht an ethischen Grundwerten, sondern sind je nach Situation wandelbar. Entscheidungen in der modernen Politik werden austauschbar, sie orientieren sich am Mehrheitsprinzip und nicht an universalen Grundwerten. Hier wird die politische Doppelmoral und die Wandlungsfähigkeit von Meinungen, je nach Koalitionen und Zielen hinterfragt. So wie Zeile 1 die Technikgläubigkeit und Wirtschaftsgläubigkeit angreift, so greift Zeile 6 den Glauben an die Volkssouveränität an, der seit der Unabhängigkeitserklärung fest in der Mythenwelt der Vereinigten Staaten verankert ist: „you don’t have to like the laws as long as you *abide*“.

In der Unabhängigkeitserklärung wird festgehalten, dass der Volkssouverän die Macht hat, Regierungen ins Leben zu berufen und sie wieder abzuberufen, sollten sie ihrer Grundintention, nämlich der Sicherheit und dem Wohlergehen des gesamten Volkes zu dienen, nicht nachkommen: „we hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the

consent of the governed, that whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness. Prudence, indeed, will dictate that Governments long established should not be changed for light and transient causes; and accordingly all experience hath shewn, that mankind are more disposed to suffer, while evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the forms to which they are accustomed. But when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same Object evinces a design to reduce them under absolute Despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such Government, and to provide new Guards for their future security” (Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika, www.en.wikipedia.org, Zugriff am 12.03.2009).

Dieser in der Unabhängigkeitserklärung eingeforderte Idealzustand ist nicht mehr existent. Ob er jemals existent war, darüber gibt der Text keine Auskunft, da er sich lediglich auf den Ist-Zustand bezieht. Werteeosion („try to teach some values and they all erode away“ (3)), die Einforderung von Gehorsam („you don’t have to like the laws as long as you abide“ (6)) und Unterdrückung („we’re all being oppressed by the upper-middle class“ (7)) haben das Volk als Souverän scheinbar außer Kraft gesetzt. Es sind jedoch nur Lethargie und blinder Glaube, die diesen Anschein erwecken. Der Volkssouverän ist nach wie vor präsent, die Bürgerinnen und Bürger haben das unabdingbare Recht, ihre Regierung zu wählen: „the government you *vote* for is the one that you *possess*“ (8). Obwohl in Zeile 8 also ein Ausweg aus der Situation beschrieben ist, so wird dieser in der resignativen letzten Strophe wieder in Frage gestellt: „I’m so tired and and now I’m through“ (9). Auch das Ende „soon our streets will all get filled without a happy face“ (12) lässt keine positive Zukunft offen. Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, dass die Politik komplett versagt hat und die Reagan-Administration, die zur Zeit der Entstehung des Songs ganz am Anfang ihrer Amtszeit stand, keine Hoffnung auf Besserung bringen würde, sondern den Zustand der Werteeosion und Unterdrückung noch steigern würde.

9.1.4 Drastic Actions

- (1) Heard a word, suicide
- (2) Not from one, but from thousands that tried
- (3) The lawyer's wife and the teenage brat
- (4) One thing in common, they all wanted out
- (5) And it's plain to see
- (6) It goes for you and it goes for me
- (7) And all the screwed up little girls and boys
- (8) All thrown in without a choice
- (9) But I heard him say
- (10) "I want out
- (11) No complaints and no doubts
- (12) Just a chance to go on"
- (13) I heard a word, suicide
- (14) And not from one, but from thousands that died
- (15) Want some attention and a little less regret
- (16) A teenage bluff, little threat
- (17) And there are those, there are those who think
- (18) That drastic actions will make them unique
- (19) It's really all the same
- (20) That no one's happy and nobody's to blame
- (21) And the moral to this story is old
- (22) It's quite taboo, seldom told
- (23) The seed is reaped before it's sown
- (24) A bad choice was never resolved.

Im Gegensatz zu den politisch motivierten Texten, die einen konkreten Handlungsaufbruch beinhalten, geht es im Text von ‚Drastic Actions‘ um ein sehr persönliches und besonders auch jugendrelevantes Problem: den Selbstmord. In den Vereinigten Staaten begeht rund alle zwei Stunden ein/e Jugendliche/r Selbstmord, wobei die Dunkelziffer und die Anzahl der unregistrierten Selbstmordversuche wesentlich höher sind. In der Altersgruppe der 10 bis 14-Jährigen ist Selbstmord die vierthäufigste Todesursache, in der Altersgruppe der 15 bis 24-Jährigen sogar die dritthäufigste Todesursache. Die Selbstmordrate unter Jugendlichen hat sich seit 1970 verdreifacht. Gerade unter weißen männlichen Jugendlichen ist die Selbstmordrate zwischen 1970 und 1978 um 50 Prozent gestiegen. (www.yutopian.com/religion/theology/teenagersuicide.html#statson Teen Sui-

cide, Zugriff am 04.06.2009). Der Liedtext wurde wahrscheinlich im Jahr 1980 geschrieben, also direkt in dieser Zeit der gesteigerten Selbstmordraten unter weißen männlichen Jugendlichen. Damit ergibt sich ein direkter Lebensbezug zu den Teenagern der südkalifornischen Hardcoremusik.

Die Verbindung zwischen dem wirtschaftlichen Niedergang und der Inflation in den 1970er Jahren und der wesentlichen Zunahme der Selbstmordrate bei weißen männlichen Jugendlichen ist nicht zufällig. In den beginnenden 1980er Jahren erschwerten die gesellschaftlichen Ausgangsbedingungen die Chancen der Jugendlichen, ihre Zukunft zu meistern. Familiäre Zerfallserscheinungen aufgrund der Rezession waren weitere Indizien für vermehrte Verzweiflungstaten. Die Selbstmordrate unter weißen Mädchen hat sich während desselben Zeitraumes (1970 bis 1978) nur um 12 Prozent erhöht (www.yutopian.com/religion/theology/teenagersuicide.html#statson Teen Suicide, Zugriff am 04.06.2009). Dies ist ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass der wirtschaftliche Niedergang und die sich damit verringernden Zukunftschancen gerade auf weiße männliche Jugendliche¹⁰³ schwerwiegende Folgen hatten. In Los Angeles County ist die Anzahl der Selbstmorde auch heute noch die höchste in den USA. Rund 300 bis 400 Teenager verüben hier pro Jahr Selbstmord, eine Zahl die ungefähr äquivalent mit einem erfolgreichen Selbstmord pro Tag ist (www.teensuicidestatistics.com, Zugriff am 04.06.2009).

Selbstmordgedanken scheinen unter Jugendlichen weit verbreitet zu sein. In Umfragen geben rund 60 Prozent der Befragten an, zumindest schon einmal über Selbstmord nachgedacht zu haben (<http://www.teensuicidestatistics.com>, Zugriff am 04.06.2009). Von diesen 60 Prozent waren wiederum 90 Prozent der Meinung, dass ihre Familien sie nicht verstünden. Es werden diverse Gründe genannt, die zu Selbstmord bei Jugendlichen führen können, die häufigsten sind die Folgenden: Scheidung der Eltern, Gewalttätigkeit der Eltern, mangelnder schulischer Erfolg, Gefühl der eigenen Wertlosigkeit, Zurückweisung innerhalb der eigenen Altersgruppe.

¹⁰³ Hohe Selbstmordraten unter schwarzen Jugendlichen sind seit langem bekannt und werden mit schwierigen familiären Situationen, Ghetto Problematiken und hoffnungslosen Zukunfts- und Karriereausichten in Verbindung gebracht.

Betrachtet man die Situation der jugendlichen Punks in Los Angeles Anfang der 1980er Jahre, so finden sich keine Statistiken über die Scheidungsraten der Eltern.

Die Originaltonberichte, die zum Beispiel von Blush (2001) und Spitz (2001) zusammengefasst wurden, geben jedoch Hinweise darauf, dass familiäre Probleme und Scheidungsfälle innerhalb der Elterngruppe vorlagen. Ein wichtiger Punkt mag auch die Zurückweisung innerhalb der eigenen Altersgruppe gewesen sein: „Kids (die heutigen Punkfans, Anm. der Autorin) think the old school was some magical era. They don't realize how frightening it was to live in a world where people were violently opposed to you. I was in one of the biggest cities in America, LA, where you'd think there'd be tolerance. But the other kids wanted to kill us for the way we looked” (Graffin in Blush, 2001, S. 300).

In einem Artikel der New York Times aus dem Jahr 1987 von James Barren (New York Times, 15.04.1987) werden vorwiegend soziologische Themen für die steigende Anzahl der Selbstmorde in den 1970er und 1980er Jahren zur Geltung gebracht: „Other mental-health practitioners attribute teen-age suicide to faster-paced lives, the decline of organized religion, competitiveness at school, the tightening of the job market and, in less affluent families, bleaker prospects for the future. Layoffs and plant closings, experts say, have left the children of working-class families with great uncertainty about employment, since they can no longer count on jobs in the factories where their fathers and grandfathers toiled. (...) Some counselors hint at a link between suicide and the playthings of the 1980's: personal computers, VCR's and stereos. ‚Perhaps the move to a technocratic society and its inherent insensitivities to human emotion have caused an increased sense of hopelessness’, wrote three counselors, J. Kent Griffiths, O. William Farley and Mark W. Fraser, in the Journal of Independent Social Work last year”.

Im konkreten Liedtext ‚Drastic Actions’ wird Selbstmord erst einmal als etwas Abstraktes, weit Entferntes skizziert. Es ist nicht die Tat selbst, die beschrieben wird, sondern nur der von der Tat selbst losgelöste Begriff: „*heard a word, suicide*“ (1). Schon im nächsten Satz wird jedoch die Dringlichkeit des Problems wesentlich stärker hervorgebracht: „not from *one*, but from *thousands* that tried“ (2). Die Problematik steigert sich also innerhalb von zwei Zeilen von einem abstrakten Wort („heard a word“) zu tausenden tatsächlichen und realen Selbstmordversuchen. Implizit wird hier deutlich, dass die Rate der Selbstmordversuche wesentlich höher ist, als die Rate der tatsächlich erfolg-

reich durchgeführten Selbstmorde. (www.teensuicidestatistics.com, Zugriff am 04.06.2009).

In Zeile 3 erfolgt dann eine weitere Ausweitung des Problemfeldes: „the lawyer’s wife and the teenage brat“ (3). Selbstmordauslösende Situationen sind also ganz offensichtlich nicht auf eine Altersgruppe oder eine Gesellschaftsschicht beschränkt: es handelt sich um ein Problem, das alle sozialen Schichten und Altersgruppen angeht, das jedoch von der Gesellschaft weiterhin marginalisiert und abstrahiert wird. Der Bezug auf die Ehefrau eines Rechtsanwalts ist ebenfalls nicht zufällig. Gerade die Situation von Hausfrauen, deren Leben mit Langeweile und Sinnlosigkeit korreliert wird, wird in späteren Liedtexten von Bad Religion wiederholt aufgegriffen. Auch die Rechtsanwaltsfrau, die versorgt ist und der es zumindest materiell an nichts fehlen dürfte, empfindet offensichtlich eine innere Leere, die sie suizidgefährdet macht.

Gemeinsam ist all diesen unterschiedlichen Menschen, dass sie einen Ausweg in einer ausweglosen Situation suchen, in der es an Wahlmöglichkeiten und Zukunftsoptionen fehlt: „all thrown in without a choice“ (8). Wenn in den Zeilen 1-8 Selbstmord als einziger Ausweg scheint, so folgt in den Zeilen 9-12 eine anonyme Stimme (unter Umständen ein männlicher Jugendlicher): „but I heard *him* say“ (9). Seine Stimme ist nicht nur anonym, was auf die Anonymität des Selbstmordes an und für sich schließen lässt, wieder ist nur das Hörensagen Quelle der Information. Trotz ihrer Anonymität lässt die Stimme Hoffnung keimen: „I want out“ (10). Hier wird kein Konjunktiv gebraucht, es gibt keinerlei Unsicherheit in der Aussage. Es handelt sich um eine feste Absichtserklärung, ohne wenn und aber: „no complaints and no doubts, just a chance to go on“ (11 und 12).

Die Zeilen 13 und 14 sind Wiederholungen der Zeilen 1 und 2, jedoch mit der Abwandlung, dass hier nicht mehr von Selbstmordversuchen, sondern tatsächlich erfolgten Selbstmorden gesprochen wird: „and not from one, but from thousands that *died*“ (14). In der Zeile 15 wird als Hauptgrund für die Taten ein passives Aufmerksamkeitsdefizit genannt: „want some attention and a little less regret“, worauf wieder eine Anklage gegen die lethargische Gesellschaft folgt, die dem jugendlichen Hilfeschrei keine Wertigkeit zugesteht: „a teenage bluff, little threat“ (16). Es ist also von den Eltern und der Gesellschaft keine tatsächliche Hilfe zu erwarten, da diese nicht in der Lage sind, die

schwierige Situation der Jugendlichen zu erfassen. Der einzige Ausweg liegt in der Selbsthilfe, denn Einzigartigkeit ist eben nicht durch Selbstmord zu erreichen, ein jugendlicher Selbstmörder reiht sich dadurch nur in eine große Menge anderer ein, die die Tat schon vor ihm vollbracht haben: „*thousands that tried*“ (2), „*thousands that died*“ (14). Selbstmord ist also keine Lösung und verhilft vor allem nicht zu Aufmerksamkeit und Einzigartigkeit. Es ist das Leben selbst, in dem Einzigartigkeit geschaffen werden kann, nicht der Freitod.

9.1.5 Sensory Overload

- (1) This isn't art, this is suicide in a social way
- (2) I don't have the need and I don't have the time
- (3) I'll tell you why, because I think about it all the time
- (4) I think about what's true and what's a lie
- (5) I used to think things in my head were true
- (6) Sensory feedback from things like you
- (7) I don't know why this must be, the guitar's misleading me
- (8) I don't know why I've got social suicide, from a sensory overload.
- (9) It's a hell of a time... Tricky little mind
- (10) I think about the quivering flesh
- (11) Then I think about the urban mess
- (12) It makes my mind begin to reel
- (13) I don't understand all the things I feel
- (14) I don't want to hide from the things I hear.

Auch in ‚Sensory overload‘ werden Persönlichkeitsprobleme aufgegriffen. Grundmotive sind hier jedoch die als apokalyptisch beschriebene urbane Welt von Los Angeles und die Musik, die als ein möglicher Ausweg erscheint, aber auch keine letztendliche Sicherheit bietet.

Los Angeles ist eines der größten Ballungsgebiete der Erde. Allein die Einwohnerzahl der Stadt selbst beläuft sich auf rund 4 Millionen Menschen (Stand 2008), in der Metropolregion (Metropolitan Statistical Area) wohnen insgesamt rund 13 Millionen Men-

schen. Die Gesamtfläche, über die sich die Stadt erstreckt, beträgt 1.300 Quadratkilometer, bei der Metropolregion sind es über 12.000 Quadratkilometer. Umgerechnet bedeutet dies, dass sich die Stadt rund 71 Kilometer in Nord-Süd-Richtung und 47 Kilometer in Ost-West-Richtung ausdehnt (www.en.wikipedia.org, Zugriff am 12.06.2009). Aufgrund der flächenmäßigen Ausbreitung wird Los Angeles auch ‚horizontal city‘ genannt. Das horizontale Wachstum wird vor allem durch den ‚urban sprawl‘ der suburbanen Gebiete hervorgerufen. In Verbindung mit einem praktisch nicht existierenden öffentlichen Verkehrssystem führt die hohe Kraftfahrzeugdichte zu enormen Smogbelastungen.

Los Angeles ist vor allem wegen Hollywood und der dort ansässigen Filmindustrie bekannt. Die Produktion von Träumen in der Filmstadt und die Realität der in der Stadt lebenden Menschen weichen jedoch entscheidend voneinander ab. Bis zur Industrialisierung verlief das Bevölkerungswachstum der Stadt relativ schleppend. Noch 1870, also rund 100 Jahre nach der Gründung der Stadt, wurden lediglich 6.000 Einwohner gezählt. Im 20. Jahrhundert erfolgte dann ein sehr schnelles Wachstum, dem die gesellschaftlichen Strukturen und sozialen Bindungen oft nicht folgen konnten.

Gerade in den 1970er Jahren wurden die Probleme der Stadt immer größer: Smog durch den Personenkraftverkehr, Dezentralisierung und Kriminalitätsprobleme prägten das Bild. Das Bandenproblem ist in Los Angeles sehr groß und in seiner Dimension für amerikanische Städte einzigartig: es gibt rund 400 Straßengangs, die unterschiedlichste ethnische Zugehörigkeiten umfassen. In Los Angeles leben Menschen aus rund 140 Ländern, die über 200 verschiedene Sprachen sprechen, die Zahl von Zuwanderern aus Mexiko steigt kontinuierlich.

Los Angeles ist der Präzedenzfall und das Musterbeispiel einer ‚globalen Stadt‘, es ist nicht nur eine Megastadt, in der alles etwas größer und in seinen Ausprägungen extremer ist: Los Angeles ist die Quintessenz postmoderner Stadtentwicklung. Der Soziologe Mike Davis bezeichnet die Stadt als verlorenen Garten Eden, in der sich mit ausbreitender und verschnellernder Urbanisierung auch die „Ökologie der Angst“ weiter ausbreitet (Davis zit. n. Karrasch, www.hgg-ev.de/london.html, Zugriff am 03.09.2009). Schon Jane Jacobs schreibt 1961: "Great (global) cities are not like towns only larger; they are

not like suburbs only denser. They differ from towns and suburbs in basic ways, and one of these is that cities are, by definition, full of strangers." (Jacobs, 1993, S. 39)

Autoren wie Korff sehen in globalen Städten keine Einheiten mehr, sondern nebeneinander bestehende fragmentarisierte Strukturen, in denen jeweils Realität generiert wird, die jedoch kein einheitliches Ganzes ergeben. Los Angeles scheint ein Paradebeispiel für das Entstehen solcher heterogener Netzwerke zu sein, wie die Existenz und das Aufkeimen der Hardcore-Punkkultur und eben einer Vielzahl anderer kompatibler und inkompatibler Strukturen und Netzwerke bestätigen (vgl. Korff, <https://www.uni-hohenheim.de/i490d/publications/korff2002a.htm>, Zugriff am 04.08.2009).

Die Probleme, die sich gerade für Jugendliche in solchen Megastädten ergeben, sind andere, als in kleineren Städten. Eine besondere Schwierigkeit, und dies hat auch schon Georg Simmel beschrieben, ist das Grundprinzip der Fremdheit in Megastädten. Gewachsene Strukturen gibt es kaum, die horizontale Ausbreitung verhindert das Entstehen von Gemeinschaften. Die dauernde Konfrontation mit Fremdheit führt gerade bei Jugendlichen zu Verunsicherungen und Problemen.

Diese Schwierigkeiten der Abgrenzung zwischen Fremdheit und Vertrautheit, zwischen Geborgenheit und Angst, werden in ‚Sensory overload‘ thematisiert. Die Megastadt Los Angeles wartet mit einem Zuviel an Eindrücken auf. Menschen werden in dieser fast barbarischen Situation entmenschlicht: „I think about the *quivering flesh*“ (10). Menschen werden als fremd, abstrahiert, als Masse dargestellt, sie sind keine fühlenden, sensiblen Wesen, sondern „quivering flesh“. Diese Wahrnehmung scheint als Schutzmechanismus gegen den Ansturm von unterschiedlichen Eindrücken, gegen die erdrückende Nähe einer solchen Vielzahl von Individuen notwendig zu sein. Dem Satz „I think about the quivering flesh“ (10) folgt auch sofort: „then I think about the *urban mess*“ (11). Menschenmassen und ungeordnetes, unüberschaubares Dasein werden gleichsam miteinander verbunden.

Die Quintessenz ist, dass der Mensch in der Großstadt allein ist, trotz der ständigen Menschenmassen, die ihn umgeben, die er jedoch als eigenständige Individuen nicht mehr wahrnehmen kann. Eine Öffnung gegenüber den Massen würde die menschlichen Fähigkeiten der Gefühlsempfindung sprengen und zu einem „sensory overload“ (8)

führen. Das Ergebnis ist Abschottung, Deprivation und Gefühllosigkeit. Gefühle können aus Eigenschutz nicht mehr gezeigt und zugelassen werden.

Was bleibt, ist der ebenso fragwürdige Rückzug in die Musik, in diesem Falle Punk, obwohl ein solcher Rückzug auch mit Einschränkungen verbunden ist: „this isn't art, this is *suicide in a social way*“ (1). Gibt Musik also die Möglichkeit, sich in eine sozialen Gruppe einzuordnen, sich als entfremdetes Individuum der Gesellschaft wieder anzunähern, so ist dies wiederum mit Gefahren verbunden. Die Gefahren der Entmenschlichung werden also durch die Musik nicht gebannt, allenfalls entschärft. Musik kann aber zur Selbsthilfe dienen, um die Gedanken zu ordnen und eine Essenz der Wahrheit in der städtischen Wahlllosigkeit zu finden: „I'll tell you why, because I *think* about it all the time, I *think* about what's true and what's a lie“ (3 und 4). Musik ist aber einerseits keine Kunst („this isn't art“ (1)) und sie macht darüber hinaus die Deprivation lediglich öffentlich, lindert sie jedoch nicht: „this is suicide in a social way“ (1).

Hardcore Punks in Los Angeles hatten ein sehr spezifisches Kunstverständnis. Blush (2001, S. 288) beschreibt den Begriff ‚Hardcore Art‘ deshalb auch als Oxymoron: „Hardcore types fancied themselves dismissive of art. Theirs was an essentially undecorated, unadorned world“. Musik wird also als Ausdrucksform gesehen, die die eigenen Ängste und Gedanken zwar nicht lindert, aber in eine Öffentlichkeit bringt: Schmerz, Trauer und Wut werden nicht mehr allein erlebt, sondern gemeinschaftlich („this is suicide in a *social way*“ (1)). Trotzdem entsteht keine Nähe zu den anderen Menschen, sie bleiben eine unidentifizierbare und wesenlose Masse („things“ (6)), obwohl sie Feedback geben: „sensory *feedback* from things like you“ (6).

Dieses Feedback führt jedoch auf keiner der Seiten zu einer wesentlichen Annäherung. Warum keine menschliche Annäherung erfolgen kann, bleibt zwar weitgehend verborgen, ein Hinweis wird darauf jedoch trotzdem gegeben: „I don't understand all the things I feel“ (13). Die Problematik scheint im ‚Ich‘ verborgen zu sein, eine Annäherung ist damit jedenfalls nicht aussichtslos: „I don't want to hide from the things I hear“ (14). Es herrscht die Einsicht, dass ein Rückzug ins ‚Ich‘, ein Verstecken, keine Lösung bringen kann. Unklar bleibt jedoch, wie eine Annäherung an andere Menschen erfolgen kann.

9.2 Das Album ‚How Could Hell Be Any Worse‘

9.2.1 Latch Key Kids

- (1) In this world today there ain't nobody to thank,
- (2) Just blame it on the kids and toss'em into the tank.
- (3) And if they yell for justice we'll hide them from the light
- (4) So that when they learn the truth they won't be scared of the night.
- (5) Put the key in the hole when you get home from school.
- (6) I'll be home by 8:30, your father will too.
- (7) If you cause any trouble then I don't want to see,
- (8) 'Cause you'll go straight to bed and you won't get no TV.

In ‚Latch Key Kids‘ werden wiederum die jugendliche Einsamkeit in der modernen Großstadtwelt, der Liebesentzug und die sensorische Deprivation aufgegriffen. Darüber hinaus kommt ein weiterer Aspekt hinzu, nämlich derjenige, dass die Verantwortung für die Problematik den Jugendlichen selbst zugeschrieben wird: „just blame it on the kids and toss'em in the tank“. Die Grundthematik des Songs bezieht sich auf die Kinder berufstätiger Eltern, die den gesamten Tag alleine verbringen müssen: „latch key kids“ – Schlüsselkinder. Als Schlüsselkinder werden solche Kinder bezeichnet, die schulpflichtig sind, nach Schulschluss jedoch regelmäßig ohne Betreuung sind (www.de.wikipedia.com, Zugriff am 02.02.2009).

In entwicklungspsychologischen Studien fand man heraus, dass unbetreute Kinder wesentlich häufiger schlechte schulische Leistungen erbringen und von Kriminalität betroffen sind. Daraus kann jedoch nicht geschlossen werden, dass eine Rückkehr zur traditionellen Kernfamilie eine Lösung des Problems darstellt, lediglich eine geregelte Betreuung ist für die Entwicklung des Kindes relevant (Baumert et al., 2003, S. 164).

Der konkrete Liedtext bezieht sich darauf, dass aber gerade nicht die äußeren Umstände der Nichtbetreuung und Vernachlässigung für die Situation der Kinder und ihre schlechteren schulischen Leistungen bzw. ihren sozialen Umgang verantwortlich gemacht wer-

den, sondern die Kinder selbst. Die Eltern haben dabei auch kein schlechtes Gewissen, im Gegenteil, sie schieben die Verantwortung ab: „just blame it on the kids“ (2). Die Verantwortung wird auf die Kinder übertragen, ihre ‚Bestrafung‘ an Dritte, an Autoritätsorgane: „and toss’em in the tank“ (2). Bei „tank“ handelt es sich um ein amerikanisches Slangwort. Es bedeutet ‚Zelle‘, jedoch nicht in der Form einer Gefängniszelle, sondern in einer abgeschwächten Form, nämlich der (Gemeinschafts-) Zelle einer Polizeistation, in der Delinquenten wegen Trunkenheit oder Randaliererei einsitzen. Die Gesellschaft verschließt buchstäblich ihre Augen vor dem Problem, will es möglichst weit von sich wegschieben. Mehrere Textstellen deuten auf diese gesellschaftliche Verdrängung hin: „we’ll *hide* them from the *light*“ (3), oder: „if you cause any trouble then I don’t want to *see*“ (7).

Tatsächliche oder auch versteckte Hilferufe der Jugendlichen werden nicht erkannt oder sogar bewusst beiseite geschoben: „and if they yell for justice we’ll hide them from the light“ (3). In Ermangelung anderer Erziehungsmaßnahmen und dem Fehlen jeglicher Autorität wird dies von den Erwachsenen als einzige Möglichkeit angesehen, die Jugendlichen auf den ‚Ernst des Lebens‘ vorzubereiten: „so that when they learn the truth they won’t be scared of the night“ (4). Die wenigen Sanktionsmöglichkeiten der Eltern werden ironisch betrachtet: „,’cause you’ll go straight to bed and you won’t get no TV“ (8). Hier wird noch einmal verstärkt, dass sich die Gesellschaft des Kernproblems, nämlich der Vereinsamung der Kinder, nicht bewusst ist. Anstatt dass ihnen zumindest am Abend Aufmerksamkeit und Fürsorglichkeit geschenkt wird, werden die Kinder von jeglicher sozialer Interaktion isoliert: „,’cause you’ll go straight to bed“ (8). Sogar das Surrogat persönlicher Kommunikation, das TV-Gerät, wird ihnen verwehrt. Einerseits erscheint diese Maßnahme im Angesicht der tatsächlichen Probleme (mangelnde schulische Leistungen, Kleinkriminalität) lächerlich, andererseits wird damit wieder die mangelnde Problemwahrnehmung durch die Gesellschaft deutlich: Fernsehen ist kein Ersatz für die Beschäftigung mit einem Kind.

9.2.2 We're Only Gonna Die

- (1) Early man walked away as modern man took control.
- (2) Their minds weren't quite the same, to conquer was his goal,
- (3) So he built his great empire and he slaughtered his own kind,
- (4) Then he died a confused man, killed himself with his own mind.
- (5) We are only gonna die from our own arrogance.

„We're Only Gonna Die' zeigt Gesellschaftskritik anhand der menschlichen Evolution. „Early man walked away as modern man took control“ (1) deutet auf einen evolutorischen Sprung in der Entwicklungsgeschichte des Menschen hin. Gemeinhin wird dieser Sprung von Paläoanthropologen mit gesteigerten sozialen und kollektiven Fähigkeiten, der Kooperation und des Technikeinsatzes in Verbindung gebracht¹⁰⁴.

Gerade durch die christliche Religion wird die Annahme gestärkt, dass die Entwicklung des Menschen ein gerichteter Verbesserungsprozess sei, der Mensch also die Krone der Schöpfung darstellt. Dieser Ansicht widerspricht jedoch Darwin, der die Evolution als Verkettung von Zufälligkeiten identifiziert. Die Sichtweise einer durch Evolutionsschritte erfolgenden, zielgerichteten ‚Verbesserung‘ ist also falsch. Die ersten beiden Zeilen von ‚We're Only Gonna Die‘ nehmen auf dieses Faktum Bezug: „early man walked away as modern man took control. Their minds weren't quite the same, to conquer was his goal“ (1 und 2). Die zutiefst menschliche Sichtweise, eine evolutorische Besonderheit darzustellen, wird im Text also korrumpiert.

Obwohl genetische Veränderungen nicht von der Hand zu weisen sind („their *minds* weren't *quite* the same“ (2), kann man jedoch lediglich von einer Veränderung, aber nicht von einer Verbesserung sprechen. Im Gegenteil, das den modernen Menschen nachgesagte verbesserte Sozial- und Kollektivverhalten brachte keine positiven

¹⁰⁴ Die Abspaltung der Hominiden erfolgte vor rund 8 Millionen Jahren, dadurch entstanden die ersten Homini (unter anderem Australopithecus), aus denen sich vor rund 3 Millionen Jahren die ersten Vertreter der Gattung Homo entwickelten, zu denen Homo rudolfensis, Homo habilis und Homo ergaster gehörten. Homo erectus verließ schließlich die Urheimat aller Hominoiden, Afrika. Aus dem Homo erectus ging dann der Homo sapiens hervor. Diese Entwicklung ist nicht als Linie zu sehen, über lange Zeit lebten Homo erectus (in Form des Neandertalers) und Homo sapiens (zum Beispiel in Form des Cro-Magnon-Menschen) nebeneinander. Ob Homo sapiens schließlich Homo erectus verdrängte, oder ob Homo erectus-Linien in Homo sapiens aufgegangen sind, ist nicht vollständig geklärt.

Verhaltensänderungen mit sich. War der Frühmensch („early man“) noch mit Überlebensstrategien beschäftigt, nutzt der moderne Mensch („modern man“) seine Fähigkeiten nicht für kollektive Verbesserungen, sondern um seinen Herrschaftswillen auszuleben: „to *conquer* was his goal“ (2). Dabei schreckt er auch vor Mord nicht zurück: „and he *slaughtered* his own kind“ (3). Sein mangelndes Sozialverhalten und seine größeren mentalen Fähigkeiten werden dem Menschen jedoch ultimativ zum Verhängnis, da er sie nicht zum Positiven nutzen kann: „then he died a confused man, killed himself with his own mind“ (4). Die Arroganz der gefühlten Überlegenheit, die im Grunde nicht existiert, und wenn, dann nur auf einer Verkettung von Zufälligkeiten beruht, wird schließlich der gesamten Menschheit zum Verhängnis: „we are only gonna die from our own arrogance“ (5). Die Quintessenz ist, dass der Mensch in der Evolution keine Besonderheit, sondern eine temporäre Spezies darstellt und damit das Schicksal allen Lebens teilt. Die einzige Besonderheit des Menschen ist diejenige, dass er die Fähigkeit besitzt, sich aufgrund seines Intellektes selbst auszurotten.

9.2.3 Part III

- (1) The final page is written in the books of history,
- (2) As man unleashed his deadly bombs and sent troops overseas.
- (3) To fight a war which can't be won and kills the human race,
- (4) A show of greed and ignorance, man's quest for dominance.

- (5) They say when a mistake is made, a lesson has been learned.
- (6) But this time, there's no second chance, the hate engulfs the world.
- (7) A million lives are lost each day, a city slowly burns,
- (8) A mother holds her dying child, but no one is concerned.

Im Album ‚How Could Hell Be Any Worse‘ wird auch im Song ‚Part III‘ die Problematik der Selbstzerstörungsfähigkeit der menschlichen Rasse wieder aufgegriffen: „and he *slaughtered* his own kind“ (3) aus dem Song ‚We’re Only Gonna Die‘ wird hier zu

„to fight a war which can't be won *and kills the human race*“ (3). Das Motiv ist dasselbe, die Problematik wird jedoch mit verstärkten verbalen Mitteln ausgedrückt, die vielleicht auch einem steigenden Grad der Verzweiflung Bedeutung verleihen sollen. Die Zeile „as man unleashed his deadly bombs and sent troops overseas“ (2) scheint keinen konkreten Bezug zu haben, sondern eher übergreifenden und metaphorischen Charakter, da die USA zum Zeitpunkt der Albumaufnahme in keine kriegerischen Handlungen verwickelt waren¹⁰⁵. Ein konkreter Bezug auf die Außenpolitik der USA ist also nicht herzustellen. Die Aussage ist somit eher als Anklage der gesamten Menschheit zu sehen. Die Kernbotschaft des Songs ist diejenige, dass der Menschheit als Spezies die Zeit davonläuft. Die menschliche Geschichte wird ein Ende nehmen, das nicht besonders weit entfernt scheint: „the *final* page is written in the books of history“ (1).

Auch das Motiv des menschlichen Herrschaftswillens wird wieder aufgenommen: das Thema der Eroberung („to *conquer* was his goal“ aus ‚We're Only Gonna Die' (2)) wird aber nun durch „quest for *dominance*“ (4) ersetzt. Die Gründe dafür sind Habgier und der Mangel an Respekt vor anderen: „a show of greed and ignorance“ (4). Interessant ist auch die Wahl des Wortes „show“. Es deutet auf eine Inszenierung hin. Tatsächlich ist dies ein Blick in die Zukunft der Kriegsführung, in der gerade die Offensiven während des Zweiten und Dritten Golfkriegs zu geschickt orchestrierten medialen Inszenierungen wurden. Auch das Motiv der Dominanz findet sich wieder. Angeberei und imperialistisches Machtstreben sind Ausdruck dieser Dominanz und bilden die Hauptkomponenten der Inszenierung.

Wiederum ist es keine in einer fernen Zeit drohende, sondern eine imminente Selbstzerstörung, vor der eindringlich gewarnt wird: „but this time, *there's no second chance*, the hate engulfs the world“ (6). Die wie ein Damoklesschwert über der menschlichen Rasse hängende Zerstörung beruht auf ihrer mangelnden Lernfähigkeit. Dies gibt einen Hinweis darauf, dass die Menschen auf der Erde keine Besonderheit sind, geschweige denn die Krönung der irdischen Spezies darstellen. Die Menschen sind lediglich als Gefahr für die Erde und ihre anderen Lebewesen zu sehen, zumal sie nicht einmal mehr zu einer zutiefst menschlichen Gefühlsregung fähig sind, nämlich Mitleid zu empfinden: „a mother holds her *dying* child, but *no one is concerned*“ (8).

¹⁰⁵ Die Intervention von US-Truppen in Grenada erfolgte erst 1983. Die USA unterstützten jedoch schon Anfang der 1980er Jahre paramilitärische Gruppen in Afghanistan und Zentralamerika um dem gefürchteten sowjetischen Einfluss zu begegnen. Die dahinter stehende Strategie wurde ab Mitte der 1980er Jahre als Reagan Doktrin bezeichnet.

9.2.4 Pity

- (1) I show pity on the human race,
- (2) On the ignorant plenty who devote their lives
- (3) To an icon that they've never known.
- (4) I show pity on eons past,
- (5) When early man started the first civilization
- (6) And human aggression was born.
- (7) I show pity on the future to come,
- (8) When the government system will be omnipotent
- (9) And we'll be worse off... than we are now!
- (10) Pity, pity, on the billions of ignorant people.
- (11) Pity, pity, on the masses of aggression.
- (12) Pity, pity, on the future centuries to come,
- (13) It's all a matter of looking at the past.
- (14) It's all a question, are we gonna last?
- (15) If we endure the aggression that's inside all of us
- (16) We'll wipe out our own species and thus... the world!

Wird auf der EP ‚Bad Religion‘ das Thema der Religion nur einmal aufgegriffen, und zwar im Titelsong ‚Bad Religion‘ selbst, so werden religiöse Werte in der darauf folgenden LP ‚How Could Hell Be Any Worse‘ gleich mehrmals in unterschiedlichen Konstellationen analysiert. Religion in ihrer zentralen Stellung als Brennpunkt der Kritik steht jedoch nie für sich allein, sie wird immer mit anderen Themenkomplexen und den sich daraus folgernden Konsequenzen in Verbindung gebracht: Religion und moralische Werte, Religion und Politik, Religion und Zukunftsentwicklung sowie Religion und Persönlichkeit.

Die wiederholten und in unterschiedlichen Aspekten immer wiederkehrenden negativen Aussagen über Religion scheinen in europäischen Augen übertrieben und fast mantrahaft. Die Absicht dahinter ist jedoch eine Legitimation des Atheismus durch die Texte. Betrachtet man die historischen Hintergründe von Atheismus und Religion in den Vereinigten Staaten und bringt dies in Verbindung mit Punkmusik, wird erkennbar, dass

das Thema des Atheismus in den USA eine ganz andere Relevanz und auch Umstrittenheit hat, als in Europa.

Viele der Aussagen in ‚Pity‘ weisen Ähnlichkeiten mit einer für amerikanische Atheisten zentralen Rede von Madalyn Murray O’Hair¹⁰⁶ auf (American Rationalist, Volume 17, Number 3, September/October 1962, abgedruckt im Anhang 3). Im Besonderen ist hier auf Parallelen in Struktur und Aufbau hinzuweisen. Der oftmalige Bezug auf vorhergehende Jahrhunderte und die Gleichstellung von Religion und Ignoranz deuten daraufhin, dass die Rede von Murray O’Hair in ‚Pity‘ Verwendung fand.

Gerade Mitleid („pity“) ist ein Aspekt, der mit der christlichen Religion in Verbindung gebracht wird. Mitleidsfähigkeit und christliche Lebensführung stehen in einem engen Zusammenhang, Mitleid hat einen sehr hohen Stellenwert im Christentum. Die Fähigkeit, Mitleid zu empfinden, wird im Christentum als Voraussetzung für die Barmherzigkeit und damit für das zentrale Denken der Nächstenliebe angesehen. Bad Religion kehren diese Sinnhaftigkeit jedoch um, indem mehrmals Mitleid („pity“) mit gläubigen Menschen geäußert wird. Dieses Mitleid bezieht sich nicht auf den Glauben an und für sich: „it’s all right to have faith in God“ (aus dem Song ‚Faith In God‘ (1)). Als bemitleidenswert wird das Beugen vor irdischen Regeln empfunden: „but when *you bend to their rules and their fucking lies*“ (aus dem Song ‚Faith In God‘ (2)). Intensiviert wird das Motiv des Mitleids, indem das Wort mehrmals wiederholt wird. Mitleid wird hier nicht nur an den Gläubigen geäußert: „I show pity on the human race, on the ignorant plenty who devote their lives to an icon that they’ve never known“ (1,2 und 3), sondern auch an der menschlichen Zivilisation (“I show pity on eons past (4), when early man started the first civilization (5) and human aggression was born (6)“ und an der Regierung: “I show pity on the future to come (7), when the government system will be omnipotent (8)“).

Dies soll ausdrücken, dass Mitleid keinen Wert oder Charakterzug darstellt, den nur Gläubige beanspruchen und monopolisieren können, sondern der auch Atheistinnen und Atheisten zueigen ist. Ein Zusammenhang zwischen Religion und Regierung wird zwar

¹⁰⁶ Murray O’Hair ist die Gründerin der „American Atheists“ und wurde durch den Fall Murray versus Curlett 1963 bekannt, der schließlich vor dem Obersten Gericht entschieden wurde. Murray O’Hair bekam Recht, verpflichtende Bibelstunden und Schulgebete wurden daraufhin abgeschafft.

im konkreten Kontext des Songs ‚Pity‘ nicht hergestellt, allein die textliche Nähe jedoch lässt auf einen Konnex schließen. Dieser Konnex ist Macht. Es wird eine (bemitleidenswerte) Zukunft gezeichnet, in der die Regierung allmächtig ist: „I show pity on the future to come, *when the government system will be omnipotent*“ (7 und 8). Die Verwendung des göttlich konnotierten Allmachtsbegriffes impliziert einerseits eine enge Vernetzung zwischen Religion und Regierung, andererseits lässt sich daraus schließen, dass auch die Regierung lediglich ein Trugbild ist, deren eigentliche Intentionen und Machansprüche dem Volk nicht bewusst sind: „the ignorant plenty who devote their lives to an icon that they’ve never known“ (2 und 3).

Sowohl die Machtbasis von Religionen, als auch diejenige korrupter Regierungen scheinen auf Ignoranz, blindem Glauben und mangelnder Lernfähigkeit zu beruhen. Lösungen werden jedoch in beiden Varianten nicht geboten, weder durch die Religion noch durch die Politik. Es liegt an den Menschen selber, aus der Geschichte zu lernen: „it’s all a matter of looking at the past“ (13). Lediglich durch Lernen und Wissen können Lösungsansätze gefunden werden. Ein Beharren auf Dogmen dagegen führt zu einer Selbstzerstörung der menschlichen Rasse. Auch hier wird das Mantra der Selbstzerstörungsfähigkeit des Menschen wieder aufgenommen: „we’ll wipe out our own species and thus... the world! (16)“.

9.2.5 Faith In God

- (1) It's all right to have faith in god
- (2) But when you bend to their rules and their fucking lies
- (3) That's when I start to have pity on you.
- (4) You're living on a mound of dirt,
- (5) But you can't explain your reason for existence
- (6) So you blame it on god.
- (7) So much hatred in this world and you can't decide
- (8) Who's pulling the strings

- (9) So you figure it's god.
- (10) Your whole life foreshadows death
- (11) And you finally realize you don't want to die alone
- (12) So you'll always have god.
- (13) There are people in this world today
- (14) Who say they're Jewish, Christian and such,
- (15) They're all ignorant fools.
- (16) They'll tell you you can't have your own way
- (17) Unless you pay money and dedicate your whole life
- (18) Or you'll be damned in hell.
- (19) Don't be feeble like all of them,
- (20) You have your own brain full of thoughts and choices,
- (21) So use it, don't let them use you.

In ‚Faith In God‘ wird Religion einerseits mit blindem Gehorsam in Verbindung gebracht: „but when you *bend to their rules* and their fucking lies“ (2), andererseits aber auch mit mangelndem Wissen: „but you can't *explain* your reason for existence so you blame it on god“ (6 und 7). Sowohl Gehorsam als auch Bildungsmangel werden so implizit negiert. Wie oben angeführt, gibt es in Forschungsergebnissen tatsächlich Korrelationen zwischen Bildungslücken und Gläubigkeit.

Es folgt der Aufruf, die eigenen menschlichen Kapazitäten zu nutzen und sich nicht auf Versprechungen zu verlassen: „you have *your own brain full of thoughts and choices*“ (20). Das Leben führt zwar tatsächlich zum Tod, jedoch sollte dieser nicht das gesamte Leben überschatten. Es geht darum, auch in diesem Zeitabschnitt, mag er noch so kurz sein, Verantwortung zu übernehmen und eigenständige Entscheidungen zu treffen.

Es ist aber genau die Jenseitsgläubigkeit, die Menschen daran hindert, ihr Leben selbstbestimmt zu leben: „and you can't decide who's pulling the strings“ (7 und 8). Indem das Leben selbst als Marionettentheater dargestellt wird, in dem die Akteurinnen und Akteure nicht selbstbestimmt handeln können, wird die Dringlichkeit einer Veränderung noch stärker hervorgehoben. Religion kann keinen Fortschritt in einer selbstbestimmten und verantwortlichen Lebensweise im Diesseits bringen, da sie komplett auf das Jenseits fokussiert ist und so die Probleme in der Welt nicht zu lösen vermag. Gläubige Menschen werden als „ignorant fools“ (15) bezeichnet, die ihr Leben von anderen

bestimmen lassen, nur weil sie Angst vor dem Tod haben. So bestimmt der Tod das gesamte Leben („your whole life foreshadows death“ (10)).

9.2.6 Fuck Armageddon... This Is Hell!

- (1) There's people out there that say I'm no good,
- (2) Because I don't believe in things that I should,
- (3) And when the final conflict comes, I'll be so sorry I did wrong,
- (4) And hope and pray that our lord god will think I'm good.

- (5) Countries manufacture bombs and guns
- (6) To kill your brother for something that he hasn't even done.
- (7) Smog is ruining my lungs, but they aren't sorry they've done wrong,
- (8) They hide behind their lies that they're helping everyone.

- (9) In the end the good will go to heaven up above,
- (10) The bad shall perish in the depths of hell.
- (11) How can hell be any worse when life alone is such a curse?

- (12) Fuck Armageddon, this is hell.

In ‚Fuck Armageddon... This Is Hell!‘ wird ein anderer Aspekt der Religion aufgegriffen, nämlich Religion und Persönlichkeitsbildung. ‚Armageddon‘¹⁰⁷ soll laut biblischen Quellen (Offenbarung des Johannes) der Ort des Entscheidungskampfes zwischen Gut und Böse sein¹⁰⁸. Haben der Begriff ‚Harmagedon‘ und seine Implikationen in der europäischen Theologie eine relativ geringe Bedeutung, so ist dies in den Vereinigten Staaten anders. Gerade Ronald Reagan hatte tatsächliche und gedankliche Verbindungen zu den sogenannten Dispensationalisten¹⁰⁹, die eine Harmagedon-Theologie entwickelt hatten. Vertreter des Dispensationalismus, wie zum Beispiel der zionistisch-christliche Teleevangelist und Autor Hal Lindsey¹¹⁰, konnten so Einfluss auf die

¹⁰⁷ Im Deutschen: Harmagedon.

¹⁰⁸ In der Theologie der europäischen christlichen Kirchen haben der Ort Harmagedon und seine Konnotationen eine sehr geringfügige Bedeutung.

¹⁰⁹ Der Dispensationalismus (dt. Heilszeitentheologie) geht von einer wortwörtlichen Interpretation biblischer Aussagen aus. Daraus ergeben sich nach Meinung der Dispensationalisten genau abgrenzbare geschichtliche Epochen mit spezifischen biblischen Aufträgen.

¹¹⁰ Hal Lindsey erlangte im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 2008 weltweite Aufmerksamkeit, als er den Kandidaten Barack Obama als ‚Antichrist‘ bezeichnete.

amerikanische Politik ausüben. Die Harmagedon-Theologie sah im Zeitgeschehen des ausgehenden 20. Jahrhunderts die Anzeichen für die Immanenz des Jüngsten Gerichtes, des Endkampfes zwischen Gut und Böse.

Es scheint nicht verwunderlich, dass die Harmagedon-Theologie in den USA Fuß fasste, da die Symbolik des Kampfes zwischen Gut und Böse, zwischen „them and us“ stark mit den tradierten Mythen verbunden ist. Die Armageddon-Analogie war also zur Zeit des Entstehens des Songs ein relativ bekannter Begriff. Schon im Titel des Songs soll zum Ausdruck gebracht werden, dass die tatsächlichen Probleme der Welt um ein Vielfaches schlimmer sind, als es das Jüngste Gericht bzw. der fundamentale Entscheidungskampf von Armageddon jemals sein könnten. ‚Fuck Armageddon... This Is Hell‘ greift damit das Grundmotiv des gesamten Albums auch verbal auf: ‚How Could Hell Be Any Worse‘. Schon im Titel des Albums kommt zum Ausdruck, dass die Probleme des Diesseits viel drängender sind, als diejenigen des Jenseits.

Der Song spricht von persönlichen Angriffen aufgrund des Nichtglaubens an einen Gott: „there’s people out there that say *I’m no good*, because I don’t believe in things that I *should*“ (1 und 2). Der psychische Druck der Gesellschaft, das ‚Richtige‘ zu glauben, scheint also relativ hoch zu sein. Auch Strafen und Sanktionen werden implizit angedroht: „and when the final conflict comes, I’ll be so sorry I did wrong, and hope and pray that our lord god will think I’m good“ (3 und 4). Massenvernichtungswaffen und Umweltverschmutzung werden unter dem Deckmantel des Guten und der Nächstenliebe durch die Machthabenden ignoriert oder sogar gerechtfertigt: „they hide behind their lies that they’re helping everyone“ (8). „They“, gemeint sind wahrscheinlich Regierung und Gesellschaftsinstitutionen, verwandeln durch ihre Jenseitsorientierung die Welt in eine *tatsächliche Hölle*. Hoffnung und blinder Glaube, gekoppelt mit einem Bekehrungsdenken, lassen sie die drängenden Probleme von Umweltverschmutzung, Hunger und Krieg als gottgegeben oder sogar als Teil des biblisch gewollten Endkampfes sehen. Darin begründet sich eine fatalistische Einstellung, die kein tatsächliches Handeln für eine Verbesserung der Welt zulässt, da alles Negative in den Augen der Dispensationisten als Zeichen des Herannahens des Jüngsten Gerichtes zu deuten ist. Die Existenz des Menschen wird so zu einer selbst geschaffenen Hölle, in der es für das Individuum keine Handlungsmöglichkeiten gibt.

9.2.7 Damned To Be Free

- (1) Death and the shadow that it casts on life scares me little or none.
- (2) People tell me of a divine right and the happy chosen one.
- (3) I'm a freak 'cause my morals clash with others in my world.
- (4) I go home while they work hard, then they say I'm wrong.
- (5) There's only one place to be, while living with tragedy.
- (6) If their sins affected me, I gotta be damned to be free.
- (7) Freedom is responsibility, pay more than it's worth.
- (8) Instincts tell us not to die, hazy myth since birth.
- (9) Learn their rules, play their game, deceive yourself in haste.
- (10) Turn your own brain into dust; it's not theirs to waste.
- (11) There's only one place to be, while living with tragedy.
- (12) Extract the nectar, burn the tree, I gotta be damned to be free
- (13) Thinking... This world it ain't so bad.
- (14) Dying... It's just another fad.
- (15) Working... 8 hours, that's not for me.
- (16) Dying... It's just your destiny.

Wie in ‚Fuck Armageddon... This Is Hell‘ festgestellt wird, ist es die Angst vor dem Tod, die die Menschen gläubig macht (3, 4, 9 und 10). Diese Angst ist jedoch unbegründet, wie im Song ‚Damned To Be Free‘ festgestellt wird: „*death* and the shadow that it casts on life *scares me little or none*“ (1). Der Tod ist Teil des menschlichen Lebens: „*dying... it's just your destiny*“ (16). Auch hier ist das wiederkehrende Motiv der gesellschaftlichen Ausgrenzung von Atheistinnen und Atheisten ein Thema: „I'm a freak 'cause my morals clash with others in the world“ (3). Menschen, die sich Freiheiten nehmen, die nicht mit den gängigen Moralvorstellungen der Gesellschaft übereinstimmen, werden nicht akzeptiert: „I go home while they work hard, then they say I'm wrong“ (4).

Im Liedtext wird die enge Verbindung zwischen akzeptierten Moralvorstellungen, Religion und (puritanischem) Arbeitsethos in der amerikanischen Gesellschaft thematisiert. Regelmäßige und harte Arbeit (so wie sie umgekehrt dem Punkethos fremd ist), ist

Kernelement eines rechtschaffenen Lebens in dieser Sichtweise. In einer Welt von Gut und Schlecht gibt es keine Grauzonen. Menschen, die von den gesellschaftlich akzeptierten Normen abweichen, werden also per se in die Kategorie schlechter und unverantwortlicher Menschen eingeordnet. Im Song wird jedoch konstatiert, dass Willensfreiheit und Eigenentscheidungen, die gegebenenfalls von denen der Masse abweichen, wesentlich mehr Verantwortungsfähigkeit bedürfen, als das Verstecken in der Masse: „*freedom is responsibility*“ (7). Blinde Anhängerschaft gegenüber den vorgefertigten Moralvorstellungen der Gesellschaft ist Selbstbetrug: „*learn their rules, play their game, deceive yourself in haste*“ (9).

Wissen und Bildung, gekoppelt mit Selbstverantwortlichkeit scheinen auch hier die Lösung, denn das Folgen von Dogmen ist nicht dazu angetan, die Menschheit zu fördern: „*turn your own brain into dust; it's not theirs to waste*“ (10). Es wird eine Argumentationskette aufgebaut, die die Angst vor dem Tod als Resultat mangelnden Wissens und mangelnder Eigenverantwortlichkeit diagnostiziert. Diese mangelnde Eigenverantwortlichkeit führt wiederum zu Fatalismus und Obrigkeitsgläubigkeit, die von Regierung, Politik und Kirche ausgenutzt wird, um eigene Ziele zu verfolgen. Die Angst des Menschen vor dem Tod wird also instrumentalisiert, obwohl diese Angst lediglich auf biologischen Fakten beruht: „*instincts tell us not to die*“ (8). Indem die Angst vor dem Tod mit Überlebensinstinkten gleichgesetzt, also biologisiert wird, wird die Profanität des Glaubens hervorgehoben. Glaube wird somit biologisch erklärbar und verliert damit seinen Geltungsanspruch.

Die Erklärbarkeit und Beweisbarkeit der Welt an und für sich ist ein wiederkehrendes und sehr stark präsent Moment in den Songs von Bad Religion. Für Bad Religion ist es die Welt der Wissenschaft, die Erklärungen aufgrund von nachvollziehbaren Kriterien liefern kann. Diese Vorgangsweise eliminiert den Glauben und das Übernatürliche.

9.2.8 White Trash (2nd Generation)

- (1) Wasted children, fixed blank eyes, blood and sweat, we socialize
- (2) Broken homes from which they come, beer-stained dad, compliant mom.
- (3) Fear and love, much despised, replaced by comfortable lies.
- (4) Teenage classic, more cliché, one step further to the edge decays.
- (5) White trash, 2nd generation, white trash, 2nd generation,
- (6) White trash, 2nd generation, don your crown and cleanse the nation.
- (7) Are you ready to fight for your morality? Right wing allies, white supremacy.
- (8) Pretty fascist on the tube draped in red and white and blue
- (9) White trash, 2nd generation, stupid follies, indignation
- (10) Offspring of suburban fright, pearl-white creatures of the night
- (11) White trash, 2nd generation, white trash, 2nd generation,
- (12) White trash, 2nd generation, don your crown and cleanse the nation.
- (13) Stiff blue collar, coat and tie, brand new breeds
- (14) Side by side Christian ethic, right extremes
- (15) Shoved down our throat as the American Dream.

,White Trash' geht auf das gesellschaftliche Problem des Rechtsradikalismus ein. Dieses scheint auch in der Hardcoreszene von Los Angeles eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Punk an und für sich ist dem linken politischen Spektrum zuzuordnen, aufgrund der vielen unterschiedlichen Stilrichtungen, die sich inzwischen im Punk entwickelt haben, gibt es auch eine zwar kleine, aber dennoch aktive Punkszene im rechten politischen Lager. Gerade in Südkalifornien hat sich eine rassistische Skinheadgang mit Punkhintergrund gebildet, die sich ,Public Enemy Number One' (PENI) nennt.

Aufgrund der jugendlichen Schockattitüden und auch der von Vivienne Westwood für ihre Mode entfremdeten rechtsradikalen Symbole wie dem Hakenkreuz, ist es jedoch aus heutiger Sicht schwierig zu eruieren, wie weit Rechtsradikalismus auch zu Anfang der Hardcoreszene in Los Angeles verbreitet war: „The rise of Hardcore coincided with the rise of Skinhead culture. In some ways, the scenes overlapped. Edgier HC types adopted Skinhead style. A shaved head provided the perfect fuck you – to Hippies and businessmen alike – not to mention moms and dads. The important thing was shock value” (Blush, 2001, S. 31). Dass Rechtsradikalismus tatsächlich ein Thema in der

Hardcoreszene war, beweist der Song ‚White Trash‘ aus dem Album ‚How Could Hell Be Any Worse‘.

‚White trash‘ ist ein pejorativer Begriff aus dem amerikanischen Sprachgebrauch für die weiße Unterschicht in den Vereinigten Staaten. Der Begriff ‚white trash‘ entstand im Wirtschaftsaufschwung der 1820er Jahre, als schwarze und weiße unausgebildete Arbeiterinnen und Arbeiter um dieselben Arbeitsstellen und Ressourcen konkurrierten. Gebräuchlich wurde er dann in den 1830er Jahren, als er in den Südstaaten von der reichen Oberschicht gegenüber den kaukasischen mittellosen Einwanderern genutzt wurde. Heute wird mit ‚white trash‘ der Lebensstil einer sozial unterprivilegierten Schicht von Weißen bezeichnet (vgl. www.en.wikipedia und www.wikipedia.de, Zugriff am 04.08.2009).

„White trash“ steht jedoch im Titel nicht für sich alleine, sondern ist von „2nd generation“ begleitet, das in Klammern gesetzt ist. Im Songtext selbst werden die Refrains immer mit dem gesamten, also auch dem Klammertext gesungen. Es lässt sich durch die Klammer also nicht darauf schließen, dass es sich um eine weniger wichtige Aussage handeln bzw. dass „2nd generation“ nur als Verdeutlichung für das davor stehende „white trash“ dienen würde. ‚2nd generation‘ wird vor allem im Kontext mit Einwanderern zweiter Generation verwendet.

Ob es eine Häufung von rassistischen Tendenzen bei Einwandererkindern in der zweiten Generation in den Vereinigten Staaten in den frühen 1980er Jahren gab, konnte aus der vorhandenen Literatur und statistischen Quellen nicht ermittelt werden. Meist haben jedoch Individuen, die sich in der zweiten Generation mit ihrer Umgebung auseinandersetzen, viel schwerwiegendere Probleme, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden, als die Elterngeneration, bei der die Grenzen zwischen Altem und Neuem, Fremdem und Eigenem noch relativ klar definiert sind. Vielleicht nimmt der Begriff ‚2nd generation‘ aber auch auf die gefühlte Rechtmäßigkeit eines Überlegenheitsanspruchs der weißen Bevölkerung Bezug, wie es auch die Rhetorik zum Beispiel des Ku Klux Klans tut. Textstellen wie „don your crown and cleanse the nation“ (6) könnten darauf hinweisen.

Sehr wahrscheinlich ist es, dass es in der wirtschaftlich schwierigen Zeit der späten 1960er und 1970er Jahre immer mehr Familien gab, die im sozialen Status nach unten rutschten. Deren Kinder stellten in den frühen 1980er Jahren dann schon die zweite Ge-

neration einer neuen, durch die wirtschaftliche Krise geschaffenen, weißen Unterschicht dar. Im Text werden die Stereotypen, mit denen die weiße Unterschicht identifiziert wird, aufgegriffen: zerrüttete familiäre (Vororts-) Verhältnisse, Alkoholismus und Konservatismus („broken homes from which they come, beer-stained dad, compliant mom“ (2)).

Rassistisches Überlegenheitsdenken hat in den Vereinigten Staaten eine lange politische Tradition. Der Mythos des ‚Manifest Destiny‘ hat dabei schon immer eine Rolle in der Rechtfertigung der notwendigen Mittel zur Durchsetzung rassistischer, expansionistischer und nationalistischer Ziele gespielt. Am Anfang lag dem rassistischen Denken eine geografische Ausweitung und politische Stabilisierung der jungen Nation zugrunde. Rassistische Aussagen richteten sich deshalb vor allem gegen die Urbevölkerung des Kontinents. Die Wiederholung von Stereotypen wie ‚merciless Indian savages‘ (Unabhängigkeitserklärung) diente dabei zur Rechtfertigung der Ziele.

Die Anwendung rassistischen Sprachgebrauchs und Gedankengutes änderte sich mit den jeweiligen dahinter liegenden Zielen. Theodore Roosevelt nutzte rassistische Aussagen zur Rechtfertigung einer expansionistischeren Außenpolitik¹¹¹, indem er es zum Recht oder sogar der Pflicht von „*dominant world races*“ (zit. n. Chomsky, 1993, S. 24) machte, gegen ‚Wilde‘ in den Krieg zu ziehen: „the most ultimately righteous of all wars is a war with savages“ (ebd.). Regierungskritiker wie Noam Chomsky und Gore Vidal orten auch in der amerikanischen Außenpolitik im mittleren Osten latenten Rassismus.

Gruppen wie der Ku Klux Klan verbinden rassistische Theorien von ‚white supremacy‘ mit christlichen Werten und Grundsätzen. Die Glorifizierung des ‚White Christian America‘ (www.kkk.com, Zugriff am 04.07.2009) ist ein immer wiederkehrendes Motiv in den verbalen Mustern des Ku Klux Klans. Es ist nicht verwunderlich, dass die Rhetorik des Ku Klux Klans mit seinen Aussagen über einen „race war against whites“ (ebd.) und die Wiederherstellung von „white supremacy“ (ebd.) gerade sozial unterprivilegierte weißen Schichten anspricht.

¹¹¹ Im Roosevelt-Corollary (1904), einem Zusatz zur Monroe-Doktrin, wurde von Roosevelt die Ausgangslage zu einer expansionistischeren Außenpolitik gelegt.

Im Song wird diese Thematik aufgegriffen. Die vermeintliche Vormachtstellung der weißen Rasse wird durch die Symbolik von „don your crown“ (6) angesprochen. Ebenso wird die Rhetorik weißer rassistischer Gruppierungen karikiert, bei denen Moral („morality“ (7)), Überlegenheit („white supremacy“ (7)) und christliche Grundsätze („christian ethic“ (14)) in eine durchgehende Argumentationslinie gebracht werden. Auch die militanten Einstellungen und die Kampfbereitschaft dieser Gruppen unter dem Deckmantel moralischen Handelns wird beschrieben: „are you ready to *fight* for *your* morality“ (7).

Trotz des säkularen Staatsaufbaus in den Vereinigten Staaten hatten christliche Moralvorstellungen seit jeher großen Einfluss auf die Politik. In der Amtszeit von Ronald Reagan manifestierten sich diese Verquickungen durch die Verbindungen Reagans zu evangelikalischen Gruppierungen. Auch die politische Lobbyingarbeit christlicher Organisationen, zum Beispiel in der ‚Moral Majority‘, nahm während der Amtszeit von Reagan erhebliche Ausmaße an. Rassistische Tendenzen, der Aktivismus konservativer christlicher Gruppierungen und die Regierung waren in dieser Weise Anfang der 1980er Jahre eng miteinander verwoben.

Die Mythen des ‚Manifest Destiny‘ und der Außergewöhnlichkeit der amerikanischen Nation (American Exceptionalism) sind wiederum eng mit der Historie der Religiosität in den Vereinigten Staaten verknüpft. Die Verbindung von Religiosität und Weltanschauung wird strategisch oft genutzt, um politische, gesellschaftliche oder militärische Aktivitäten im Lichte des Guten und des Richtigen darzustellen. Wird in den Vereinigten Staaten eine politische oder weltanschauliche Aussage in Zusammenhang mit dem Schicksal der Nation gebracht, so gewinnt sie an Bedeutung und Glaubwürdigkeit. Ein Beispiel dafür findet sich auf der Eingangsseite der Homepage des Ku Klux Klans: „America, our nation is under the judgment of God!“ (www.kkk.com, Zugriff am 04.07.2009).

Diese Verquickung zwischen politischen Zielen und Religiosität und der Nation an und für sich führt dazu, dass auch der ‚American Dream‘ rhetorisch vereinnahmt wird. Im Songtext wird damit ausgedrückt, dass der ‚American Dream‘ ad absurdum geführt wird: „side by side Christian ethic, right extremes, shoved down our throat as the American Dream“ (14 und 15). Im Umkehrschluss weist dies darauf hin, dass der amerikanische Traum kein Traum aller Bürgerinnen und Bürger sein kann, da er politisch

und ideologisch gesteuert ist und damit nur einer (weißen) Minderheit dient, die ihre Vormachtstellung damit manifestieren will.

9.2.9 American Dream

- (1) I hate my family, hate my school, speed limits and the golden rule.
- (2) Hate people who aren't what they seem, more than anything else, American Dream.
- (3) American Dream's gonna swallow you whole, it's bursting at the seam,
- (4) It'll sweep you away, so enjoy it today, tomorrow you'll be old thus useless.
- (5) American Dream... American Dream...
- (6) American Dream, that's ok, 'cause no one dare give you away.
- (7) I hate my job, I hate your god, I hate hypocrites and common slobs.
- (8) Hate people who aren't what they seem, more than anything else, American Dream.
- (9) Promise me today I'll have a Chevrolet, with whitewalls on the side,
- (10) One boy, one girl, comfortable lies
- (11) The American Dream... American Dream...
- (12) American Dream, that's ok, 'cause no one dare give you away.
- (13) American Dream!

Ist der amerikanische Traum also nur das Trugbild, mit dem eine politische und religiöse Elite eine ganze Nation bei Laune hält? Im Song ‚American Dream‘ findet der amerikanische Traum eine strikte Ablehnung. Der Liedtext liest sich als Mischung zwischen pubertierender Auflehnung und Zurückweisung („I hate my family, hate my school“ (1)) und tatsächlicher Ablehnung der mit dem amerikanischen Traum verbundenen Wertvorstellungen („I hate my job, I hate your god“ (7)). Wieder wird der amerikanische Traum als Trugbild dargestellt, das politisch gesteuert und verwertet wird: „hate people who aren't what they seem, more than anything else, American Dream“ (2). Heuchelei und Scheinheiligkeit werden direkt mit dem amerikanischen Traum in Verbindung gebracht („I hate hypocrites“ (7)).

Obwohl der amerikanische Traum also nur einer kleinen Elite Nutzen bringt, der Rest der Nation aber auf der Strecke bleibt („American Dream’s gonna swallow you whole (...) so enjoy it today, tomorrow you’ll be old thus useless“ (3 und 4)), jagen ihm trotzdem alle nach: „American Dream, that’s ok, ’cause no one dare give you away“ (6). Das Traumbild ist für die meisten Menschen nicht nur unerreichbar, das kollektive Nachjagen eines Trugbildes birgt sogar die Gefahr der kompletten Zerstörung (“American Dream’s gonna *swallow* you whole” (3)). Die Verwendung des Begriffes „swallow“ impliziert die Unersättlichkeit der Eliten, die sich auf Kosten des amerikanischen Traums rücksichtslos bereichern.

9.2.10 Voice Of God Is Government

- (1) Neighbors, no one loves you like he loves you,
- (2) And no one cares like he cares.
- (3) Neighbors, let us join today in the holy love of God and money,
- (4) Because neighbors, no one loves you like He loves you.
- (5) And what better way to show your love than to dig deep into your pockets.
- (6) Dig real deep, until it hurts. Alleviate your guilt,
- (7) Free yourself once again, because he gave to you, brothers and sisters.
- (8) Please give a 10, 25, or 50 dollar tax-deductible donation,
- (9) And I assure you your modest pledge will be used to censor TV and radio,
- (10) Ban questionable books, and contribute to many other Godly services.
- (11) No longer will young Christian Americans hedonistically indulge
- (12) In masochistic submission to rhythmic music, for with your monetary support,
- (13) There is no end to what we can achieve in this country.
- (14) The voice of God is government. The voice of God is government.
- (15) The voice of God is government. In God we trust, sinners repent!
- (16) Can't you see what we believe in, all our thoughts, all our reasons,
- (17) Pursuit of life and liberty and happiness we cannot see?
- (18) Speak of truth with a mighty voice, but politics are your real choice.
- (19) Hire men to change the law, protect and serve with one small flaw.

- (20) Voice of God is government. The voice of God is government.
- (21) Voice of God is government. In God we trust, sinners repent!
- (22) If we shun God and Jesus Christ, religious love is sacrifice.
- (23) Love for God is shown in cash, the love they send is mailbox trash.
- (24) With every pamphlet we receive, more money asked for Godly needs.
- (25) Build a million dollar church, with money spent on God's research.
- (26) Voice of God is government. The voice of God is government.
- (27) Voice of God is government. In God we trust, sinners repent!
- (28) On late night TV, God can heal, a certain force you cannot feel.
- (29) Love for money in God's name, religion's now a TV game!
- (30) Build a million dollar church, with money spent on God's research.
- (31) Build a million dollar church, with money spent on God's research.
- (32) Voice of God is government. The voice of God is government.
- (33) Voice of God is government. In God we trust, sinners repent!
- (34) Voice of God is government. The voice of God is government.
- (35) Voice of God is government. In God we trust, sinners repent!

Die Verbindung zwischen Religion und Regierung ist das zentrale Thema in ‚Voice Of God is Government‘. Ganz offensichtlich ist die sprechende Person ein Prediger, wahrscheinlich ein Teleevangelist. Jim Bakker und Jimmy Swaggart waren in den 1980er Jahren die berühmtesten Teleevangelisten. Die von ihnen initiierten Formate werden bis heute in vielen Ländern erfolgreich gesendet. Der Baptistenpastor und Erweckungsprediger Billy Graham trat zwar nie dezidiert als Teleevangelist auf, nutzte jedoch ebenfalls schon sehr früh die Massenmedien, um eine möglichst hohe Multiplikatorwirkung zu erreichen. Besonders Billy Graham hatte dabei auch substantiellen Einfluss auf republikanische und demokratische Präsidenten. Auch die Präsidenten Carter und Reagan wurden im Zeitraum vor und während der Entstehung des Songs von Graham beraten.

Die Vereinigten Staaten gelten als Hauptland des Teleevangelismus. Amerikanische Fernsehpredigten und das Sammeln von Spenden sind untrennbar miteinander verbunden. Gerade Jim Bakker war ein Anhänger der sogenannten ‚Prosperity Theology‘. In der ‚Prosperity Theology‘ wird materieller Wohlstand als besonders gottgefällig angesehen. Mit dieser Gottgefälligkeit werden auch die Spendenaufrufe der Teleevangelisten und deren teilweise persönliche Bereicherung¹¹² gerechtfertigt.

¹¹² Im Fall von Jim Bakker führte dies zu einer Verurteilung wegen Steuerhinterziehung und Betrugs.

Im Text von ‚Voice Of God Is Government‘ wird die typische Sprechweise und Rhetorik der Fernsehprediger dazu verwendet, ihre Aussagen auf ironische Weise zu verändern und sie dadurch bloßzustellen: „neighbors, let us join today in the holy love of God and *money*“ (3). Gott und Geld sind ganz offensichtlich miteinander verbunden. In Anbetracht der Prosperitätstheologie ist dies auch nicht verwunderlich. Der Text führt jedoch auch die Prosperitätstheologie ad absurdum, da lediglich der Prediger selbst an Wohlstand gewinnt, die Spender und Spenderinnen jedoch nur Verluste hinnehmen müssen: „and what better way to show your love than to dig deep into your pockets. *Dig real deep, until it hurts*“ (5 und 6).

Es scheint sich fast um so etwas wie Ablasshandel zu drehen: „*alleviate your guilt*“ (6). Im Text wird auf die Praxis von Zensur und Medienbeeinflussung hingewiesen (eine mögliche Verwendungsweise der Spenden), die von der Stimme des Predigers im Songtext auf ironische Weise als gottgefällig bezeichnet wird: „and I assure you your modest pledge will be *used to censor TV and radio, ban questionable books, and contribute to many other Godly services*“ (9 und 10). In den Zeilen 11 und 12 folgt ein Hinweis auf die besonders durch Jimmy Swaggart praktizierte Verteufelung der Rockmusik: „no longer will young Christian Americans hedonistically indulge in masochistic submission to rhythmic music“.

Jimmy Swaggart eröffnete in den 1980er Jahren einen regelrechten Feldzug gegen die Rockmusik. Die Kritik Swaggarts bezog sich dabei auch auf die ansonsten von der Kirche akzeptierte christlich orientierte Rockmusik, wie zum Beispiel diejenige der christlichen Band ‚Stryper‘. Ironischerweise bezeichnete Swaggart Rockmusik als „die neue Pornografie“ (Deflem auf www.mathieudeflem.net, Zugriff am 15.08.2009). 1986, im selben Jahr als er diese Aussage getätigt hatte, wurden Gerüchte über Swaggarts regelmäßigen Umgang mit Prostituierten bestätigt. Nichtsdestotrotz veröffentlichte Swaggart im Jahr 1987 das Buch „Rock ’n’ Roll – A Wolf in Sheep’s Clothing“, in dem er die Rockmusik weiterhin als Inkarnation des Teufels bezeichnete.

Die Aussage über „god’s research“ (25) hat wahrscheinlich die Pseudoverwissenschaftlichung des Schöpfungsglaubens zum Thema, der Anfang der 1980er Jahre in Mode kam. Die Diskussion hatte den Hintergrund, dass die Evolutionstheorie in vielen amerikanischen Schulen nicht unterrichtet wurde. Christlich-fundamentale Gruppierungen

hatten sie erfolgreich mit der deutschen Militarisierung vor dem Zweiten Weltkrieg in Verbindung gebracht und den ‚Darwinismus‘ mit einem Verfall von moralischen Grundsätzen gleichgesetzt.

Als in den 1960er Jahren neue Lehrpläne die Evolutionstheorie wieder vorsahen, entwickelte sich eine sogenannte ‚Creation Science‘, die behauptete, wissenschaftliche Beweise für den Kreationismus vorlegen zu können. In den frühen 1980er Jahren gab es dann Versuche in unterschiedlichen Staaten, die ‚Creation Science‘ wieder einzuführen. Die Gesetzgebung von Louisiana sah in der Folge vor, dass auch die ‚Creation Science‘ unterrichtet werden musste, wenn die Evolutionstheorie auf dem Lehrplan stand. Der ‚Balanced Treatment for Creation-Science and Evolution-Science in Public School Instruction Act‘ wurde 1981 beschlossen. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass sich die Textpassage „god’s research“ (25) auf die Vorgänge und Diskussionen zu diesem, damals sehr brisanten Thema bezogen¹¹³.

¹¹³ Der Begriff ‚Intelligent Design‘ wurde Anfang der 1980er Jahre noch nicht verwendet und findet erst seit der Entscheidung des Höchsten Gerichtes im Fall Edwards vs. Aguillard Verwendung. ‚Intelligent Design‘ ist die gedankliche Weiterführung der ‚Creation Science‘ und erklärt bestimmte Entwicklungen im Universum nicht durch natürliche Vorgänge, sondern durch die Eingriffe eines intelligenten Wesens. Die ungeleitete und damit auch ungerichtete Evolution wird dabei abgelehnt.

9.3 Das Album ‚Suffer‘

9.3.1 You Are (The Government)

- (1) Hey sit down and listen and they'll tell you when you're wrong.
- (2) Eradicate but vindicate as "progress" creeps along.
- (3) Puritan work ethic maintains its subconscious edge
- (4) As Old Glory maintains your consciousness.
- (5) There's a loser in the house, and a puppet on the stool,
- (6) And a crowded way of life, and a black reflecting pool,
- (7) And as the people bend, the moral fabric dies,
- (8) The country can't pretend to ignore its people's cries.
- (9) You are the government.
- (10) You are jurisprudence.
- (11) You are the volition.
- (12) You are jurisdiction.
- (13) And I make a difference too.

Im Titel von ‚You Are (The Government)‘ steckt ein nicht sehr subtiler Aufruf, die Rolle des Volkssouveräns, die dem Volk von der Verfassung zugestanden wird, auch tatsächlich zu erfüllen. Die Regierung, so der Text, ist nichts Abstraktes oder von den Menschen Abgekoppeltes, sondern sie lebt nur durch den Willen der Menschen. Dies ist eine Ansicht, die tief mit den Gedanken der Unabhängigkeitserklärung und der Präambel der amerikanischen Verfassung verbunden ist.

Im Gegensatz dazu scheint Zeile 1 genau die entgegengesetzte Wirkung zu entfachen: „hey sit down and listen and they'll tell you when you're wrong“. Die Zeile scheint ironisch gemeint zu sein und versinnbildlicht die Lethargie und Obrigkeitshörigkeit der Menschen. Die eigentlichen Aufgaben des Volkssouveräns, nämlich die Kontrolle der Regierung und deren Absetzung, falls notwendig, können so nicht mehr wahrgenommen werden. Mit der Zeit hat sich der ursprünglich geplante Zustand sogar in sein Gegenteil verkehrt: „they'll tell you when you're wrong“ (1). Es sind nur noch die Abbilder des alten Stolzes der Nation, die übrig geblieben sind: „as Old Glory maintains

your consciousness“ (4). Von dieser längst vergangenen Glorie zehren die Menschen noch immer, obwohl davon ganz offensichtlich nicht mehr viel Substantielles übrig ist. Trotzdem ist der Glaube an zentrale Mythen wie „progress“ (2) und „puritan work ethic“ (3) noch da.

Bei näherer Betrachtung erscheint jedoch auch hier ein trügerisches Bild: „eradicate but vindicate as ‚progress‘ creeps along“ (2). Die Bezeichnung „progress *creeps* along“ (2) scheint unangemessen, Fortschritt *kriecht* nicht voran. Das gedankliche Bild, das hier gezeichnet wird, ist nicht kongruent mit den Vorstellungen von Fortschritt, die wir in unserer Gesellschaft entwickelt haben. Fortschritt wird grundsätzlich mit positiven Dingen assoziiert, es ist etwas Hehres, Positives und Bewundernswertes. *Kriechen* dagegen versinnbildlicht etwas Schmutziges, einen langsamen Prozess, der keine Macht sondern Versagen ausstrahlt. Dies wäre ein Schlag gegen eine Gesellschaft, die einen großen Teil ihres Selbstverständnis aus räumlichem (‚frontier‘, ‚space frontier‘) und technologischem Fortschritt schöpft.

Versinnbildlicht wird die enge Verbindung des ‚Manifest Destiny‘ mit dem Fortschritt in einem Gemälde von John Gast (um 1872), das ‚American Progress‘ heißt. In dem berühmten Bild schwebt Columbia als Personifizierung der Nation über den nach Westen ziehenden Siedlerinnen und Siedlern. In der einen Hand hält sie ein Buch (ob es sich um eine Bibel (Glaube) oder ein Schulbuch (Wissen) handelt, ist unklar), in der anderen zieht sie ein Telegrafenkabel hinter sich her. Gast zeichnet hier eine andere Art von Fortschritt: übergroß, in der positiven Gestalt einer Frau, über allem schwebend, mit Leichtigkeit neue Grenzen ziehend.

Hundert Jahre später, im Text von *Bad Religion*, wird Fortschritt als etwas Gefallenes und Gebrochenes symbolisiert. Fortschritt taugt nicht mehr zur Lösung der Probleme. Auch die „puritan work ethic“ (3) ist noch vorhanden und treibt die Menschen nach wie vor zu Leistung, Gottgefälligkeit und dem Streben nach materiellem Wohlstand an. Allerdings ist dieses Ethos nur mehr unterbewusst da, funktioniert aber dennoch: „maintains its *subconscious* edge“ (3). Nach diesem Blick in die gefallenen Mythen der Nation, bleibt im Text auch die Regierung nicht von Kritik verschont: „there’s a loser in the *house*, and a puppet on the stool“ (5). Es ist unklar, ob mit „the house“ (5), das ‚House of Representatives‘, das ‚White House‘ oder, wie zu vermuten ist, beides ge-

meint ist. Jedenfalls soll damit ausgedrückt werden, dass Exekutive und/oder Legislative unfähig sind, das Land zu regieren und wenn überhaupt, Marionetten anderer Mächte hinter den Kulissen sind.

Der nächste Satz versinnbildlicht ein relativ häufig wiederkehrendes Motiv in den Texten: „and as the people bend, the *moral fabric dies*“ (7). Auch im Song ‚Politics‘ (How Could Hell Be Any Worse) wird fast dieselbe Wortwahl über den moralischen Verfall der Gesellschaft verwendet: „try to teach some *values and they all erode away*“ (in ‚Politics‘, 3). Die Zeichnung einer durch Politik und Religion gebeugten Nation ist auch in ‚Faith In God‘ (How Could Hell Be Any Worse“) präsent: „but when you *bend* to their rules and their fucking lies“ (11). Das Bild der verzweifelten und gebeugten Masse wird in Zeile 8 verstärkt: „the country can’t pretend to ignore its people’s cries“. Zum Schluss folgt der schließliche Handlungsaufwurf: „*you are the government*“ (9). Mit „*you’re the volition*“ (11) wird noch einmal explizit zum Ausdruck gebracht, dass Willensbildung und Aktion vom Volk ausgehen, es dafür jedoch einen tatsächlichen Akt der Handlung vornehmen und aus seiner Lethargie erwachen muss.

9.3.2 Part II (The Numbers Game)

- (1) It's superficial progress, they call it liberation.
- (2) With opiates of silicon, Big Brother schemes to rule the nation.
- (3) We're one nation under God, we stand above the rest;
- (4) With mighty high technology, we're never second best.
- (5) Our specialty is infiltration!
- (6) Prepare yourself for subjugation,
- (7) Victory through domination.
- (8) (1, 2, 3, 4, 5, 6)
- (9) The trepidatious throngs all fear the big eye in the sky.
- (10) The government observes them with their own electric eye.
- (11) We're one nation under God, we stand above the rest;

- (12) With mighty high technology, we're never second best.
- (13) Our specialty is infiltration!
- (14) Prepare yourself for subjugation.
- (15) Automatons, illiterates, and indigents of every shape and size
- (16) Don't stop but aid this cruel crusade, participate in their own demise.
- (17) We're one nation under God, we stand above the rest;
- (18) With mighty high technology, we're never second best.
- (19) Our specialty is infiltration!
- (20) So pack your bags you third-world nation,
- (21) Victory through domination.

Ist die Grundthematik bei ‚You are (The Government)‘ auf das Innere der Nation gerichtet, so hat ‚Part II‘ die Ablehnung der amerikanischen Außenpolitik zum Thema. Der Nebentitel ‚The Numbers Game‘ scheint die Willkürlichkeit dieser Außenpolitik zu beschreiben, die somit zu einem Lotteriespiel degradiert wird. Hier ist eine sehr nahe Anlehnung an die Kritik der amerikanischen Außenpolitik durch Noam Chomsky erkennbar. Auch Chomsky erkennt in dieser Politik dezidiert imperialistische und terroristische Ziele.

Chomsky machte wiederholt die Großmächte der Welt, besonders die USA, für den globalen Terrorismus verantwortlich. Er benutzt dabei eine Definition des Terrorismusbegriffs, der aus einem Handbuch der Armee der Vereinigten Staaten stammt. Mit diesem rhetorischen Kunstgriff führt Chomsky die Ziele der US-Regierung ad absurdum, indem er ihre Handlungsweisen auf dieselbe Ebene stellt, wie diejenige von Terroristen. Die Ziele der US-Regierung wären damit ebenfalls politisch, religiös und ideologisch bestimmt.

Im Songtext von ‚Part II‘ wird darauf konkret Bezug genommen: „our specialty is infiltration. Prepare yourself for subjugation, victory through domination“ (5, 6 und 7). Hier wird die Vorgehensweise der USA eindeutig mit terroristischen Handlungen assoziiert, nämlich der Infiltration des Gegners. Diese führt jedoch nicht, wie es bei ‚normalem Terror‘ der Fall wäre, zu einem singulären Anschlag, sondern zur Bildung eines Vasallenstaates unter der Führung der USA („prepare yourself for *subjugation*, victory through *domination*“ (6 und 7). Chomsky unterstreicht seine Argumentation dadurch, dass er Terrorismus nicht als Waffe der Schwachen, sondern als diejenige der Starken definiert: "One, is the fact that terrorism works. It doesn't fail. It works. Violence

usually works. That's world history. Secondly, it's a very serious analytic error to say, as is commonly done, that terrorism is the weapon of the weak. Like other means of violence, it's primarily a weapon of the strong, overwhelmingly, in fact" (Chomsky, 2001, S. 74f). Chomsky führt das Verhalten der USA auf folgende Tatsache zurück: „he also thinks that the United States as the world's remaining superpower acts in the same offensive ways as all superpowers. One of the key things superpowers do, Chomsky argues, is try to organize the world according to the interests of their establishment, using military and economic means. Chomsky has repeatedly emphasized that the overall framework of U.S. foreign policy can be explained by the domestic dominance of U.S. business interests and a drive to secure the state-capitalist system" (ebd., S. 84).

Innenpolitisch wird dieses radikale Vorgehen dadurch gerechtfertigt, dass den Menschen im Ausland damit Fortschritt und Freiheit gebracht würden. Der Song entlarvt diesen Rechtfertigungsprozess aber als oberflächlich und aufgesetzt: „it's *superficial* progress, *they call* it liberation“ (1). Hier wird auch wieder das zwiegespaltene Verhältnis zum Fortschritt deutlich. Ist das begleitende Adjektiv in diesem Fall „superficial“, so war es in ‚You Are The Government‘ „creeping“. Fortschritt und Befreiung sind also nur Vorwände zur Erreichung der von Chomsky genannten eigentlichen Interessen auf politischer, wirtschaftlicher und ideologischer Basis.

Aber nicht nur außerhalb der USA werden die Menschen mit unwahren Verlockungen von Befreiung und Fortschritt hinter das Licht geführt, innenpolitisch sind es die Mythen des ‚Manifest Destiny‘ und der amerikanischen Außergewöhnlichkeit (Exceptionalism), mit denen das Volk bei Laune gehalten wird: „we're one nation under God, we stand *above* the rest“ (3). Die Trugbilder, mit denen außenpolitische Interventionen gerechtfertigt werden, unterscheiden sich also nicht von den innenpolitischen: „opiates of silicon, big brother schemes to rule the nation“ (2). „Opiates of silicon“ bezieht sich dabei wahrscheinlich auf moderne Kommunikationsmittel und Elektronik auf Siliziumbasis. Elektronik dient in seiner Form der Konsumelektronik einerseits als Opiat, kann aber andererseits auch als Überwachungsinstrument dienen, durch das Medien und Menschen beeinflusst und überwacht werden können: „Big Brother schemes to rule the nation“ (2). Das Szenario der Beeinflussung und Überwachung scheint so wichtig, dass es sogar ein zweites Mal in den Zeilen 9 und 10 aufgenommen wird: „the trepidatious

thongs all fear the big eye in the sky. The government observes them with their own electric eye" (9 und 10).

Diejenigen Menschen in den USA, die eine solche Außen- und Innenpolitik unterstützen, werden im Text als unmündig, ungebildet und mittellos bezeichnet: „automatons, illiterates and indigents of every shape and size don't stop but aid this cruel crusade“ (15 und 16). Die Inklusion mittelloser Menschen („indigents“) in diese Aufzählung der Unmündigen erscheint zuerst nicht im Einklang mit dem Tenor anderer Texte von Bad Religion, in denen Mittellosigkeit zumeist als Staatsversagen und nicht als Versagen des einzelnen Individuums interpretiert wird. Betrachtet man jedoch Texte wie ‚White Trash‘ (How Could Hell Be Any Worse), so wird klar, dass gerade die mittellose und ungebildete weiße Unterschicht in den Texten von Bad Religion in Verbindung mit ultrakonservativen und rechtsradikalen Gedanken gebracht wird.

9.3.3 1,000 More Fools

- (1) I heard them say that the meek shall reign on earth,
- (2) Phantasmal myriads of sane bucolic birth.
- (3) I've seen the rapture in a starving baby's eyes,
- (4) Inchoate beatitude, the Lord of the Flies.
- (5) So what does it mean when your mind starts to stray?
- (6) Kaleidoscoping images of love on the way.
- (7) Brother you'd better get down on your knees and pay.
- (8) 1,000 more fools are being born every fucking day.
- (9) They try to tell me that the lamb is on the way,
- (10) With microwave transmissions they bombard us every day.
- (11) The masses are obsequious, contented in their sleep.
- (12) The vortex of their minds ensconded within the murky deep.
- (13) So what does it mean when your mind starts to stray?
- (14) Kaleidoscoping images of love on the way.

(15) Brother you'd better get down on your knees and pay.

(16) 1,000 more fools are being born every fucking day.

„1'000 More Fools' (Suffer) thematisiert die Differenz zwischen den Theorien des christlichen Glaubens über das Wesen des Menschen und der tatsächlichen Realität. Im Satz „I heard them say that the meek shall reign on earth“ (1) wird das religiöse Wunschbild einer christlichen Weltordnung dargestellt, in der Sanftmütigkeit und Frömmigkeit an erster Stelle stehen. Eine solche Idylle ist jedoch nur trügerisch, so der Text weiter: „phantasmal myriads of sane bucolic birth“ (2). Die wahre Natur des Menschen ist jedoch eine ganz andere, daher auch der Bezug auf „The Lord of the flies“¹¹⁴ von William Golding. Die Quintessenz von Goldings Roman ist, dass die wahre Natur des Menschen von Aggression, Barbarei und schikanösem Verhalten gegenüber Schwächeren geprägt ist. In „Herr der Fliegen“ ist die Zivilisation immer weiter auf dem Rückzug, während sich bei den gestrandeten Jungen zunehmend unzivilisiertes Verhalten zeigt. Würde nicht Hilfe von außen in Form eines Schiffes kommen, wäre die Zivilisation (in Gestalt von Ralph) zum Untergang verurteilt.

Goldings Roman zeigt auf, dass Menschen in ihren Grundanlagen eigentlich zur Aggression neigen und sich dies vor allem bei (von der zivilisierten Gesellschaft unkorrupten) Kindern manifestiert. Dieser Hang zu Aggression und Triebgesteuertheit, der Kindern durch die Einflüsse der Zivilisation lediglich wegtrainiert wird, latent jedoch weiterhin vorhanden ist, wird auch noch einmal in der folgenden Textstelle deutlich: „I've seen the *rapture* in a starving babies eyes“ (3). Im Song wird damit herausgearbeitet, dass sich die Menschheit in ihrem Glauben an das inhärent Gute in sich selbst betrügt: „the masses are obsequious, *contented* in their sleep. The *vortex* of their minds ensconsed within the murky deep“ (11 und 12).

¹¹⁴ Handlung: Eine Gruppe von Kindern wird vor einem drohenden Atomkrieg evakuiert, ihr Flugzeug stürzt auf einer unbewohnten Insel ab, nur die Kinder überleben. In vollkommener Isolation von Zivilisation und Erwachsenen verhalten sich die Kinder jedoch immer weniger nach überkommenen Regeln, sondern folgen ihren eigenen Charakteren. Die Aufspaltung in zwei Gruppen, Ralphs Gruppe, die einen Rest von Zivilisation aufrechterhält, und Jacks Gruppe, die sich immer barbarischer verhält, ist unausweichlich. Die zivilisationsnähere Gruppe von Ralph dezimiert sich weiter bzw. wird durch die immer brutaler agierende Gruppe von Jack verringert. Zum Schluss ist Ralph allein und hat seine Sache schon aufgegeben, als ein Schiff die Überlebenden rettet.

Nur durch Unterwürfigkeit und Gehorsam wird die wahre Natur des Menschen im Zaum gehalten, eine Natur, derer sich viele wahrscheinlich selber nicht bewusst sind, da sie tief im Verborgenen liegt und in einer zivilisationsgeprägten Welt (im Gegensatz zur Handlung in Goldings Roman) eigentlich nie zu Tage tritt.

Der Selbstbetrug der Menschen wiederholt und reproduziert sich ständig neu: „1,000 more fools are being born every fucking day“ (8). Geprägt ist dies durch den Glauben auf die Rettung: „they try to tell me that the lamb is on the way“ (9). Das Motiv des ‚kommenden Lammes‘, das im Text gezeichnet wird, erscheint im Christentum etwas seltsam. Im Christentum ist das Lamm ein Zeichen für Jesus, der sich für die Sünden in der Welt opfert. Im Judentum dagegen (Gitarrist und Songschreiber Brett Gurewitz wurde im jüdischen Glauben erzogen) ist das Lamm ein Zeichen für den kommenden Erlöser.

9.3.4 How Much Is Enough

- (1) Tell me can the hateful chain be broken?
- (2) Production and consumption define our hollow lives.
- (3) Avarice has led us 'cross the ocean,
- (4) Toward a land that's better, much more bountiful and wide.
- (5) When will mankind finally come to realize
- (6) His surfeit has become his demise?
- (7) How much is enough to kill yourself?
- (8) That quantity is known today, as we blow ourselves away.
- (9) Tell me is there anything so sure?
- (10) Rapacity, tenacity, capacity for more!
- (11) Like a dog that feeds until he suffers,
- (12) The infirmity of man is brought on by his selfish cure.

Ebenso wie in ‚1,000 more fools‘ wird auch in ‚How Much Is Enough‘ ein sehr pessimistisches Bild von der Gegenwart und den Zukunftsaussichten des Menschen darge-

stellt. Die Eigenschaften, mit denen Menschen in ‚How Much Is Enough‘ belegt werden, sind grundsätzlich schlecht, besonders die verschiedenen Formen der Gier und Habgier („avarice“ (3)), Raubgier („rapacity“ (10)) und Übersättigung („surfeit“ (6)) werden aufgegriffen. Gier mag Befriedigung bringen und füllt auch den Geldbeutel, es gibt dem Leben jedoch keinen tieferen Sinn, sondern lässt es in einem oberflächlichen Zustand verharren: „production and consumption define our hollow lives“ (2). Im Gegenteil, die Gier wird zur Auslöschung der Menschheit führen: „when will mankind finally come to realize, his surfeit has become his demise?“ (5 und 6).

In der Ablehnung von Produktion und Konsum findet sich ein in Punktexten sehr oft verwendetes Schema. Die Ablehnung blinden Konsums und der Produktionsstrategien von Großunternehmen bilden einen Grundpfeiler der Punkideologie. Der Begriff „hateful chain“ (1) scheint einerseits eine Allegorie für die Produktionskette, andererseits aber auch eine Bezeichnung für die Bausteine der tatsächlichen Vernichtung der menschlichen Rasse zu sein. Diese Kette des Hasses nimmt jedoch nicht einmal ein Ende, wenn die Konsequenzen hinlänglich bekannt sind: „how much is enough to kill yourself? That quantity is known today as we blow ourselves away“ (7 und 8). Die natürlichen Instinkte des Menschen, die im Text vor allem mit Gier identifiziert werden, hindern ihn daran, dem eigenen Handeln Einhalt zu gebieten: „like a dog that feeds until he suffers, the infirmity of man is brought on by his selfish cure“ (11 und 12).

9.3.5 When

- (1) I've seen a lot of things in five years.
- (2) I struggle just to hold back the tears.
- (3) But everyfuckingwhere I go,
- (4) I see the pathos that I know
- (5) Will spell the termination of us all.
- (6) Someone's got to tell me, do you see

- (7) That everything around you has a hidden tragedy?
- (8) Seeds of happiness have never
- (9) Found a place to grow,
- (10) And our generation doesn't know.
- (11) When, when will you try
- (12) To change the logarithmic face of kissing things goodbye?
- (13) When, when will you know
- (14) That human life is so short and death is oh so slow?
- (15) I've tried to make things make sense but I can't.
- (16) I'm happy just to watch them all and laugh.
- (17) And if you think you've got it made,
- (18) Just revel in your selfish ways,
- (19) 'Cuz when the world stops turning so will you!

Auch ‚When‘ ist von einem tiefen Pessimismus geprägt, der die erzählende Person zur Verzweiflung bringt: „I’ve seen a lot of things in five years. I struggle just to hold back the tears” (1 und 2). Wieder wird die Variation eines Endzeitszenarios gezeichnet: „I see the pathos that I know will spell the termination of us all“ (4 und 5). ‚When‘ stellt in der Hinsicht eine Besonderheit dar, dass der Erzähler im Text die Werte des fast emotionslosen, wissenschaftlich agierenden Beobachters verlässt. Dieses Mal ist es nicht das Endzeitszenario selbst, das ohne Gefühlregung betrachtet wird, so wie dies in ‚How Much Is Enough‘ (Suffer) geschieht. Auch beobachtet der Erzähler die Geschehnisse nicht von einer erhöhten Warte und verspürt nur Mitleid mit den unwissenden Massen wie in ‚Pity‘ (How Could Hell Be Any Worse).

In ‚When‘ ist der Erzähler auf eine zutiefst emotionale Weise mit seiner Agenda verbunden. Es scheint ein fast verzweifelter Aufruf zur Handlung zu sein. Er verspürt eine große Trauer über den unglücklichen Zustand seiner Generation und damit über sich selbst: „seeds of happiness have never found a place to grow, and our generation doesn’t know“ (9, 10 und 11). Die Verzweiflung und die offenbar gescheiterten Versuche, die Menschen zum Umdenken zu bringen („when, when will *you try*“ (11), „when, when, *will you know*“ (13)), scheinen in Resignation zu münden: „I’ve tried to make things make sense but I can’t“ (15). Beteiligung und Aktivismus haben sich als sinnlos erwiesen, der soeben noch so engagierte und verzweifelte Erzähler wird zum passiven Beobachter, der das Ende der Welt nur noch ironisch kommentiert: „I’m happy just to

watch them all and laugh“ (16), „just revel in your selfish ways, 'cuz when the world stops turning so will you!” (18 und 19).

9.3.6 Land Of Competition

- (1) See there's a girl who's afraid of the world so she stays at home.
- (2) Next there's a boy who seems so lost in his joy, he's all alone.
- (3) The camera's on them, they're in the land of competition.
- (4) Southern California air feeds them.
- (5) And they know they are best 'cuz of the way they are dressed,
- (6) But you can bet you are not welcome in their home.
- (7) See there's a girl who sits and watches the world from her blue screen.
- (8) Also a boy who truly wants to destroy his hometown scene.
- (9) They both want to travel to the land of competition.
- (10) Southern California will destroy them,
- (11) And they won't be the best, they'll be the poseurs who dress
- (12) Like the plastic idiots who they copy.
- (13) Tell me what do you need to make you happy? Indeed, is it out of your reach?
- (14) Beware of number one, see all the damage it has done, there are so few of them.
- (15) You won't find too many in the land of competition.
- (16) Southern California doesn't breed them.
- (17) If you just want the best turn to yourself for the rest
- (18) And forget about the ones who "have it all."
- (19) Be careful of the ones who "have it all."
- (20) Be careful of the ones who "have it all."
- (21) Forget about the ones who "have it all."

„Land of Competition’ (Suffer) ist eine Darstellung des Status Quo der amerikanischen Gesellschaft am Beispiel von Südkalifornien. Ein Wettbewerb um Erfolg, Schönheit und Reichtum bestimmt das Leben. Menschlichkeit bleibt dabei oftmals auf der Strecke.

In ‚Land Of Competition‘ werden ein Junge und ein Mädchen beschrieben, die beide einerseits an den gesellschaftlichen Gegebenheiten leiden, andererseits dennoch ein Teil davon sein möchten. Das Mädchen scheint in sich zurückgezogen und depressiv: „see there’s a girl who’s afraid of the world so she stays at home“ (1). Sie fühlt sich ganz offensichtlich dem Wettbewerb nicht gewachsen, trotzdem übt die schöne Scheinwelt Südkaliforniens einen unwiderstehlichen Reiz auf sie aus: „see there’s a girl who sits and watches the world from her blue screen“ (7). Die Welt der Medien und des Films mit Stars, Schönheiten und Berühmtheiten wird zum Ideal, wiewohl zu einem unerreichbaren.

Der Junge ist im Gegensatz zum Mädchen nicht introvertiert und zurückgezogen: „next there’s a boy tho seems so lost in his joy, he’s all alone“ (2). Trotzdem scheint er allein zu sein. Sein Wille, etwas zu erreichen (wahrscheinlich in der Musikszene), führt zu Destruktivität: „also a boy who truly wants to destroy his hometown scene“ (8). Der Wille zur Kompetitivität hat ihn so fest im Griff, dass er dafür auch die Musikszene¹¹⁵ seiner Heimatstadt dafür opfern würde.

Der Glanz des (möglichen) Scheinwerferlichtes hat beide, zwar auf unterschiedliche Weise, korrumpiert. Fraglich ist, ob sie in der Scheinwelt Kaliforniens überhaupt eine Alternative zu dieser Entwicklung hätten: „the camera’s on them, they’re in the land of competition“ (3). Das Streben danach, besser zu sein als die anderen, scheint so tief verwurzelt, dass ein Entkommen fast unmöglich ist. Der Wille zur Konkurrenz liegt buchstäblich in der Luft („Southern California air feeds them“ (4)) und durchdringt alles.

Das Ideal, nach dem beide streben, ist jedoch nur ein äußerliches: „and they know they are best ’cuz of the way they are dressed“ (5). Innere Werte bleiben davon unberührt. In einer Welt der Äußerlichkeiten findet Menschlichkeit keinen Platz: „but you can bet you are not welcome in their home“ (6). In einer derart von extrinsischen Werten geprägten Welt scheinen Menschen, die sich diesen Äußerlichkeiten nicht anpassen wollen oder können, nicht willkommen – und ultimativ auch keinen Platz zu haben.

¹¹⁵ Mit dem Begriff ‚scenes‘ werden im Punk lokale und regionale Gemeinschaften bezeichnet.

Dennoch ist der Weg des Jungen und des Mädchens nicht der richtige, im Gegenteil, sie sind auf dem Weg zur Selbsterstörung: „Southern California will *destroy* them“ (10). Alles, was sie erreichen können, ist es, ein Abbild ihrer Helden, ihrer Stars zu werden: „poseurs“ (11). Das Ironische dabei ist, dass sie damit zu Kopien von Menschen werden, die ebenfalls nicht authentisch sind, sondern selbst schon Kopien: „like the *plastic idiots who they copy!*“ (12)¹¹⁶.

Die Quintessenz scheint, dass das unreflektierte Streben nach Idealen falsch ist. Die Kopie einer Kopie zu werden, kann nicht die Essenz des menschlichen Lebens sein. Das zutiefst in den Köpfen der amerikanischen Jugend festgelegte Ziel, in Konkurrenz treten zu müssen und der/die Beste zu sein, richtet lediglich großen Schaden an: „beware of number one, see all the damage it has done, there are so few of them“ (14). Im Pantheon der Sieger des Wettbewerbs gibt es nur Platz für ganz wenige Menschen, der (große) Rest zerstört sich im Streben danach selbst. Ultimativ fordert der Erzähler nichts weniger, als eine Änderung des gesamten Denksystems: “If you just want the best *turn to yourself for the rest*, and forget about the ones who ,have it all’” (17 und 18). Es sollte ein Streben danach einsetzen, vor sich selbst bestehen zu können und nicht nur vor anderen.

9.3.7 Suffer

- (1) Did you ever see the concrete stares of everyday?
- (2) The lunatic, the hypocrite, are all lost in the fray.
- (3) Can't you see their lives are just like yours?
- (4) An unturned stone, an undiscovered door
- (5) leading to the gift of hope renewed, eternity for you.

¹¹⁶ ‚Poseur‘ wird in der Punkkultur genutzt, um damit Menschen zu beschreiben, die vorgeben etwas zu sein, was sie gar nicht sind. Gerade in der Hardcorekultur in Los Angeles werden mit diesem Begriff eben auch die Grenzen zwischen der Oberflächlichkeit ‚der anderen Punkkultur‘ und der Authentizität der eigenen Punkkultur beschreiben. ‚Poseur‘ wird dabei pejorativ gebraucht. Die Verwendung des Begriffes erstreckt sich nicht nur auf die Punkszene, sondern auch auf Heavy Metal, Hip Hop oder Goth.

- (6) The masses of humanity have always had to suffer.
- (7) The businessman whose master plan controls the world each day
- (8) Is blind to indications of his species' slow decay.
- (9) Can't you see his life is just like yours?
- (10) An unturned stone, an undiscovered
- (11) Door leading to the gift of hope renewed, eternity for you.
- (12) The masses of humanity have always had to suffer.
- (13) People blow their minds (they choose to resign)
- (14) This deformed society is part of the design.
- (15) It'll never go away (it's in the cards that way).
- (16) The masses of humanity have always, always had to suffer!
- (17) A door leading to the gift of hope renewed, eternity for you.
- (18) The masses of humanity, still clinging to their dignity,
- (29) The masses of humanity will always have to suffer.
- (20) Always have to suffer.

Die Textstelle „an unturned stone, an undiscovered door“ (4) bezieht sich auf verloren gegangene Möglichkeiten im Leben. Hier ist eine starke textliche Nähe zum Epigraph in Thomas Wolfes Roman von 1929, ‚Look Homeward, Angel‘ auffallend: „A stone, a leaf, an unfound door; of a stone, a leaf, a door. And of all the forgotten faces. Naked and alone we came into exile. In her dark womb we did not know our mother's face; from the prison of her flesh have we come into the unspeakable and incommunicable prison of this earth. Which of us has known his brother? Which of us has looked into his father's heart? Which of us has not remained forever prison-pent? Which of us is not forever a stranger and alone? O waste of loss, in the hot mazes, lost, among bright stars on this most weary unbright cinder, lost! Remembering speechlessly we seek the great forgotten language, the lost lane-end into heaven, a stone, a leaf, an unfound door. Where? When? O lost, and by the wind grieved, ghost, come back again“ (1929, ohne Seite).

Im Roman erzählt Thomas Wolfe in stark autobiographischem Ton die Entwicklung des jungen Eugene Gant. Der Epigraph scheint die verzweifelte Suche des Menschen nach dem verlorenen Paradies zu beschreiben, die Einsamkeit und Deprivation des Menschen. Die Existenz auf der Erde wird als „unspeakable and incommunicable prison“ beschrieben. An anderer Stelle wird die Kleinheit des Menschen im Universum aufgezeigt, als Wesen, das auf einem Schlackenhaufen („cinder“, hier ein Bild für die Erde)

durch das Weltall treibt, die Sterne immer im Blick, aber dennoch unerreichbar. Die Reflektion des verlorenen Paradieses ist im Menschen präsent („remembering speechlessly“) und lässt ihn in steigender Bedrückung nach einem Ausweg, nach einer Tür suchen, die jedoch verborgen bleibt.

Der Erzähler im Songtext von ‚Suffer‘ zeichnet ein ähnlich verzweifelteres Bild der Menschheit: „the lunatic, the hypocrite are all lost in the fray“ (2). Das Bild des von Wolfe gezeichneten irdischen Gefängnisses, des schnöden Schlackehaufens („cinder“), ist hier ersetzt durch „fray“. Der Erzähler beschreibt eine Auseinandersetzung, ein episches Schlachtgewühl, in dem die Menschen nicht nur gefangen, sondern verloren sind. Trotz dieses Leidens ist Wolfes „lost lane-end into heaven“ in den Menschen präsent, die Hoffnung auf die Ewigkeit bleibt trotz des irdischen Leidens erhalten: „leading to the gift of hope renewed, eternity for you“ (5).

Im nächsten Satz folgt ein Sprung vom Wolfe’schen Bild des epischen Leidens in die moderne Welt: „the businessman whose master plan controls the world each day“ (7). Im Lichte der vorangegangenen Zeilen ist jedoch diese Kontrolle, die der moderne Mensch in der Symbolik des „businessman“ ausübt, nur eine scheinbare. In Wahrheit gibt es keine Kontrolle über Wolfes Schlackehaufen. Der moderne Mensch kontrolliert sein Gefängnis nicht, sondern löscht sich durch Umweltverschmutzung und Kriege langsam selbst aus, ist sich dessen aber gar nicht bewusst: „is *blind* to indications of his species’ *slow decay*“ (8).

Wieder wird hier das Bild der Selbstzerstörung des Menschen gezeichnet, wie zum Beispiel auch schon in ‚We’re Only Gonna Die‘ (How Could Hell Be Any Worse) und ‚Fuck Armageddon... This Is Hell‘ (How Could Hell Be Any Worse). Auch hier entspringt die Zerstörung der Intention einiger machthungriger, oppressiver Menschen: „this de-formed society is part of the design“ (13). Die Massen sind ignorant gegenüber ihrem Schicksal bzw. haben resigniert: „people blow their minds (they choose to resign)“ (13). Obwohl die Menschen an eine Tür in eine bessere Welt glauben und die Hoffnung darauf sie aufrechterhält: „a door leading to the gift of hope renewed, eternity for you“ (17), scheint es keinen Ausweg zu geben: „the masses of humanity will always have to suffer“ (19). Das Leiden der Menschheit unter dem Joch einiger Unterdrücker wird zum ewigen Zyklus stilisiert („the masses of humanity *have always* had to suffer“

(6)) und der sich auch in der Zukunft nicht ändert („the masses of humanity *will always* have to suffer“ (19)). Wieder wird hier also tiefer Pessimismus über das Fortbestehen der Menschheit ausgedrückt, ein Fortbestehen, das keineswegs gesichert scheint.

9.3.8 Delirium Of Disorder

- (1) Delirium of disorder
- (2) Life is the sieve through which my anarchy strains,
- (3) Resolving itself into works.
- (4) Chaos is the score upon which reality is written,
- (5) The timeless, swirling gyroscopic horde.
- (6) Delirium
- (7) Delirium of disorder
- (8) Yeah! I am just an atom in an ectoplasmic sea
- (9) Without direction or a reason to exist.
- (10) The anechoic nebula rotating in my brain
- (11) Is persuading me, contritely, to persist.
- (12) Delirium of disorder.

In ‚Delirium Of Disorder‘ wird der zutiefst menschliche Versuch, in das Chaos des Universums Ordnung zu bringen, ad absurdum geführt. Chaos wird als nichts Negatives dargestellt, sondern als eigentlicher Grundzustand des Weltalls. Menschliches Schaffen ist dabei zweitrangig, denn die Ungeordnetheit des Universums ist zeitlos: „the *timeless*, swirling gyroscopic horde“ (5).

Ungeordnetheit als Urzustand, als eigentlicher Grundzustand: dies ist eine vollkommen neue Interpretation von Anarchie im Punk. Wird gemeinhin die Anarchie in ihrer Geschichte (und damit auch in ihrer Bedeutung für den Punk) als Abwesenheit von Herrschaft interpretiert, so wird im vorliegenden Song das Leben selbst als anarchisch bezeichnet: „life is the sieve through which my anarchy strains“ (2). Die Implikationen dieser neuartigen Interpretation von Anarchie sind vielfältig: wenn Chaos ein natürli-

cher Grundzustand und damit auch der Ausgangspunkt für alles Leben ist, dann scheint dieses per se nicht beherrschbar zu sein. Die Legitimation der Herrschaft von Menschen über andere wird somit logisch untragbar. Herrschaft besteht immer aus der Herstellung oder Aufrechterhaltung einer Ordnung. Diese Ordnung wird von den Herrschenden als Status quo und damit als wünschbarer Zustand determiniert. Wenn aber der Existenz eigentlich die Unordnung zugrunde liegt, dann ist die Logik der Herrschaft nicht mehr haltbar. Die Beschreibung des Ungeordneten erfolgt im Text mithilfe mehrerer Metaphern: „gyroscopic horde“ (5), „ectoplasmic sea“ (8), „anechoic nebula“ (9). Gemein ist all diesen Aussagen eine wissenschaftlich orientierte Wortwahl. Das Erzähler-Ich bezeichnet sich selbst als ‚Atom‘ im See des Ektoplasmas (vgl. 8), womit die Kleinheit und Unbedeutendheit der menschlichen Existenz im Universum verdeutlicht werden soll.

Der Mensch hat kein determiniertes oder auch determinierbares Schicksal und es gibt auch keine Gründe für seine Existenz: „without direction or a reason to exist“ (9). Dieser Satz erfüllt eine doppelte Bedeutung, er bestätigt einerseits die Evolutionstheorie und lehnt andererseits den Schöpfungsglauben ab. „Without direction“ (9) hat einen direkten Bezug zu den Grundsätzen der Evolution, in der die Prozesse von Selektion, Mutation und Rekombination ungerichtet, also ziellos verlaufen. Evolution ist damit kein Prozess der Verbesserung, sondern lediglich einer der Veränderung. Das Leben selbst ist also ein Produkt von Chaos und Anarchie: „life is the sieve through which my anarchy strains, resolving itself into works“ (2 und 3). Der Schöpfungsglauben geht davon aus, dass die menschliche Existenz einen Grund hat. Eine zufällige Entwicklung aus dem universellen Chaos würde dem jedoch widersprechen, der Mensch hätte weder einen Grund für seine Existenz, noch die Möglichkeit, daraus einen besonderen Status abzuleiten, er ist schließlich nur eine zufällig geordnete Ansammlung von Atomen in der Unordnung des Universums.

9.3.9 Do What You Want

- (1) Hey do what you want, but don't do it around me.
- (2) Idleness and dissipation breed apathy.
- (3) I sit on my ass all goddamn day,
- (4) A misanthropic anthropoid with nothing to do
- (5) Say what you must, do all you can,
- (6) Break all the fucking rules and
- (7) Go to Hell with Superman and
- (8) Die like a champion, yeah hey!
- (9) Hey I don't know if the billions will survive,
- (10) But I'll believe in God when 1 and 1 are 5.
- (11) My moniker is man and I'm rotten to the core.
- (12) I'll tear down the building just to pass through the door.
- (13) So do what you must, do all you can,
- (14) Break all the fucking rules and
- (15) Go to Hell with Superman and
- (16) Die like a champion, yeah hey!

Wird der Zustand von Unordnung und Anarchie in ‚Delirium Of Disorder‘ (Suffer) aus dem Universum selbst hergeleitet, so geht es bei ‚Do What You Want‘ (Suffer) um den Menschen, seine Wahlmöglichkeiten und seine Freiheiten selbst. Hier wird ein Mensch gezeichnet, der ganz offensichtlich aufgegeben hat: „do what you want, but don't do it around me“ (1). Die Gründe dafür scheinen in Zeile 2 genauer definiert: „idleness and dissipation breed apathy“. Apathie macht aus dem Menschen einen ziellosen Misanthropen, der damit eigentlich überhaupt kein richtiger Mensch mehr ist, sondern ein ‚Anthropoid‘ ein Affe: „a *misanthropic anthropoid* with nothing to do“ (4).

Bei dem hier dargestellten Menschen könnte es sich um Darby Crash, den Sänger der Germs und einen der Vorreiter des Hardcores in Los Angeles handeln. Die Zeilen „go to hell with Superman and die like a champion, yeah hey“ (7 und 8) könnten einen Hinweis dazu geben. In einem Song der Germs (‚Sex Boy‘) bezeichnet sich Crash als „fucking son of a superman“. Überdies starb Darby Crash 1980 an einer Überdosis Heroin, ein Bezug zu den Zeilen 7 und 8 ließe sich also herstellen. Es könnte auch sein, dass

sich die ursprüngliche Verehrung, die dem Pionier und Vorreiter Crash in der Hardcore-Szene von Los Angeles entgegengebracht wurde, mit der Zeit ins Gegenteil verkehrte, dass ihn seine Sucht zu einem Misanthropen „misanthropic anthropoid“ (4) machte. Die Germs übten jedenfalls wesentlichen Einfluss auf die Musik von Bad Religion aus. Darby Crash, auch einer der Hauptdarsteller in Phoebe Spheeris' ‚The Decline of Western Civilization‘ war bekannt dafür, nur nach seinen eigenen Regeln zu handeln.

Wenn auch der Bezug zu Darby Crash letztendlich spekulativ bleiben muss, geht es doch um die Freiheit, im Leben entweder etwas zu bewirken, oder einen anderen Weg, nämlich den der Apathie und der Resignation zu wählen. Aus dem Text geht nicht hervor, ob es positiv oder negativ ist, alle verfügbaren Mittel zur Entfaltung von Aktivität zu nutzen: „I'll tear down the building just to pass through the door“ (12). Es scheint offenbar nicht zu genügen, lediglich materialistisch-naturalistisch zu denken: „but I'll believe in God when 1 and 1 are 5“ (10). Allein dies macht aus jemandem noch keinen guten Menschen: „my moniker is man and I'm rotten to the core“ (11). Wenn sich also Apathie mit eigentlich guten Voraussetzungen mischt, dann kann das Ergebnis trotzdem nicht positiv sein, das Überleben der menschlichen Rasse ist damit immer noch nicht gesichert: „hey I don't know if the billions will survive“ (9).

Wurde also in den bisherigen Songs eine religiöse Weltanschauung und besonders auch deren Verquickung mit der Politik als Grundproblematik für die Zukunft des Menschen verantwortlich gemacht wird, so wird hier nun klar, dass auch eine rein atheistische Weltanschauung nicht automatisch zum Wohl des Menschen ist: „my moniker is man and I'm rotten to the core“ (11).

9.3.10 Part IV (The Index Fossil)

- (1) We're widespread and well fed,
- (2) The earth's rotating fate is in our head, oh yeah.
- (3) We're dominant and prominent,
- (4) And our diety's omnipotent, oh yeah.
- (5) And immortality's in our mastermind,
- (6) And we destroy everything we can find.
- (7) And tomorrow when the human clock stops and the world stops turning,
- (8) We'll be an index fossil buried in our own debris.
- (9) We're listless, promiscuous,
- (10) And life to us is either hit or miss, oh yeah.
- (11) We're savoir faire and debonaire
- (12) And things we do are done with pride and care, oh yeah.
- (13) And immortality's in our mastermind,
- (14) And we destroy everything that we find.
- (15) And tomorrow when the human clock stops and the world stops turning,
- (16) We'll be an index fossil buried in our own debris.
- (17) See, immortality's in our mastermind,
- (18) And we destroy everything that we find.
- (19) And tomorrow when the human clock stops and the world stops turning,
- (20) We'll be an index fossil buried in our own debris.
- (21) In our own debris.

Auch in ‚Part IV (The Index Fossil)‘ beschreibt der Erzähler die Hybris des Menschen, mit der er glaubt, die Erde zu beherrschen: „the earth’s rotating fate is in our head, oh yeah“ (2). Aus der momentanen Dominanz und Verbreitung des Menschen („we’re dominant and prominent“ (3)) wird eine glorreiche Zukunft abgeleitet: „and immortality’s in our mastermind“ (5). Mit seinen Handlungen meint der Mensch, die Grundsteine für seine Unsterblichkeit und seine weitere Dominanz auf der Erde zu legen. Es ist jedoch nur Zerstörung, die aus der Hybris folgt: „and we *destroy* everything we can find“ (6). Aus dieser Zerstörungssucht folgt ultimativ die Selbstzerstörung: „and tomorrow when the human clock stops and the world stops turning, we’ll be an index fossil buried in our own debris“ (7 und 8).

Der Begriff eines ‚Indexfossils‘ wird dazu verwendet, um geologische Epochen zu identifizieren. Der Mensch würde sich nach Meinung des Erzählers aufgrund seiner weiten Verbreitung „we’re widespread and well fed“ (1) sehr gut zu einem Indexfossil eignen. Dies ist ein sehr zynischer Blick auf die Rolle des Menschen. In der Eigensicht ist die Menschheit dominant und fühlt sich als Art unangreifbar und unsterblich. Im Gang der Natur selbst, in der enorme Zeitspannen relevant sind, ist der Mensch nichts anderes als eine flüchtige erdgeschichtliche Epoche. Die einzige tatsächliche Leistung des Menschen scheint es zu sein, in einer der vielen erdgeschichtlichen Epochen zumindest einen prominenten Platz als ‚Indexfossil‘ innezuhaben. Im Gegensatz zu anderen Indexfossilien, die in natürlichen geologischen Schichten liegen, sind die Menschen in ihrem eigenen Schutt, in der von ihnen selbst zerstörten Welt begraben: „buried in our *own* debris“ (8).

9.3.11 Pessimistic Lines

- (1) So here we are again to experience the bitter, scalding end
- (2) And we're the only ones who can perceive it.
- (3) But others sing of beauty and the story that's unfolded
- (4) As one that deserves praise and ritual.
- (5) My pessimistic lines,
- (6) Your superstitious lives,
- (7) And the modern age's lies won't absolve you.
- (8) And the professorial truth,
- (9) And the dear clairvoyant youth,
- (10) And of course the nightly news will deceive you.
- (11) (Watch out!)
- (12) My pessimistic lines,
- (13) Your superstitious lives,
- (14) And the modern age's lies won't absolve you.

- (15) And the professorial truth,
- (16) And the dear clairvoyant youth,
- (17) And of course the nightly news will deceive you.
- (18) (Let's go!)

„Suffer“ ist ein zutiefst pessimistisches Album, das die Zukunft der Menschheit selbst in Frage stellt. Die negativen Aussagen werden kaum je von positiveren Gedanken aufgelockert. Der letzte Song des Albums „Suffer“ unterstreicht diesen Pessimismus allein durch seinen Titel „Pessimistic Lines“. Der Text selbst ist eine apokalyptische Ankündigung des nahen Endes: „so we are here again to experience the bitter, scalding end“ (1). Dass es sich dabei gleichzeitig um den letzten Song des Albums handelt, gibt dem Text eine leichte ironische Zweideutigkeit. Der Text von „Pessimistic Lines“ liest sich wie eine verkürzte Zusammenfassung des gesamten Albums „Suffer“. Es ist ein Angriff auf Religion, Politik, Technologie und die Beeinflussbarkeit der Medien und lässt das gesamte Album in Kurzform Revue passieren.

9.4 Das Album ‚No Control‘

Ist das Album ‚Suffer‘ ein Spiegel fundamentaler Probleme der Menschheit, so tritt bei ‚Change Of Ideas‘ 1989 eine Änderung ein. Allein der Titel ‚Change Of Ideas‘ signalisiert einen Hoffnungsfunken oder zumindest die Möglichkeit einer Veränderung. In ‚Suffer‘ mit seiner dunklen Endzeitphilosophie scheint so etwas wie ein Wandel noch unmöglich, ein sicherer und imminenter Untergang der Menschheit unausweichlich. In ‚Change Of Ideas‘ ändert sich auch der Fokus der Erzählungen. Es handelt sich nicht mehr um schwerwiegende Probleme der gesamten Menschheit, die fast emotionslos beschrieben werden. Es tritt eine Hinwendung zu mehr Emotionen ein, zu einem konkreten Betrachten von einzelnen Ausschnitten der Gesellschaft. Steht bei ‚Suffer‘ noch die Menschheit an und für sich zur Disposition, so werden in ‚Change Of Ideas‘ einzelne Personen herausgegriffen, von denen Ausschnitte einer Geschichte erzählt werden. In ‚Suffer‘ sind Menschen fast so etwas wie Black Boxes, deren Gefühle irrelevant sind, nur die Konsequenzen ihres tatsächlichen Handelns haben Relevanz. ‚Change Of Ideas‘ wagt einen Blick in diese Menschen, die nun auch etwas mehr Handlungsoptionen haben.

9.4.1 Change Of Ideas

- (1) Well, the sheaves have all been brought, but the fields have washed away,
- (2) And the palaces now stand where the coffins all were laid,
- (3) And the times we see ahead, we must glaze with rosy hues,
- (4) For we don't wish to admit what it is we have to lose.
- (5) Millennia in coming, the modern age is here.
- (6) It sanctifies the future, yet renders us with fear.
- (7) So many theories, so many prophecies,

- (8) What we do need is a change of ideas.
- (9) When we are scared we can hide in our reveries but
- (10) What we need is a change of ideas.
- (11) Change of ideas, change of ideas,
- (12) What we need now is a change of ideas.

„Change Of Ideas‘ handelt von der Tendenz des Menschen, seine Zukunft zu verklären, ohne sie realistisch einzuschätzen: „and the times we see ahead, we must glaze with rosy hues“ (3). Diese Verklärung führt dazu, dass sich der Mensch den Konsequenzen seines Handelns nicht bewusst wird. Während also der Mensch seine Lebensgrundlagen selbst zerstört („well, the sheaves have all been brought, but the fields have washed away“ (1)), malt er sich eine rosige Zukunft aus oder zieht sich in Tagträume zurück („when we are scared we can hide in our reveries“ (9). Er lebt auf Kosten der Zukunft. Ein unverklärter Blick in die Vergangenheit würde ihm die Augen öffnen, gleichwohl wagt er auch diesen nicht: „and the palaces now stand where the coffins alle were laid“ (2).

Obwohl der Mensch also in einer modernen Zeit lebt: „*millenia* is coming, the *modern* age is here“ (5), scheint er in seinen Entscheidungen trotzdem allein gelassen. Die multiplen Erklärungen der modernen Welt und der ständige Anstieg des potenziell verfügbaren Wissens, führen zu keiner Lösung der tatsächlichen Probleme. Wissenschaft und Religion scheinen beide zu versagen: „so many *theories*, so many *prophecies*“ (7). Der Text erweckt den Eindruck, als ob eine grundlegende Änderung der menschlichen Konzepte und Vorstellungen notwendig sei, die weit über das hinausgehen, was moderne Wissenschaft und Religion an Lösungsmöglichkeiten anbieten.

9.4.2 Big Bang

- (1) *This isn't another new fashion, or a new wave plastic trend.*
- (2) Everybody's searching for something but in the meantime let's all just pretend.**
- (3) *I've got this feeling and I don't know what it is.*
- (4) *This room is overcrowded, man, and I need air to breathe, yeah.*
- (5) Big bang, big crunch, you know there's no free lunch.
- (6) Kneel down and pray, here comes your judgment day.**
- (7) Big crunch, you know, it's gonna be quite a show.
- (8) What comes around always goes around, yeah.
- (9) *A million hopeless faces dwell within protective walls,*
- (10) All waiting for a moment in life when they can heed the clarion call.**
- (11) *And it's all so oppressive my mind feels like a sieve.*
- (12) *This city's overcrowded, man, and I need room to live.*
- (13) Big bang, big crunch, you know there's no free lunch.
- (14) Kneel down and pray, here comes your judgment day.**
- (15) Big crunch, you know, it's gonna be quite a show.
- (16) What comes around always goes around, yeah.
- (17) *I think of the countless shadows that have all come and gone,*
- (18) All suffering in the notion of better things to come.**
- (19) *If you share these beliefs you know I wish you well,*
- (20) *'cause there's no room left in heaven and there's sure no room in hell, yeah.*
- (21) Big bang, big crunch, you know there's no free lunch.
- (22) Kneel down and pray, here comes your judgment day.**
- (23) Big crunch, you know, it's gonna be quite a show.
- (24) What goes around always comes around.

In ‚Big Bang‘ sind mehrere Themenstränge ineinander verwoben, die abwechselnd voneinander erzählt werden. Diese Themenstränge sind im Text (durch die Autorin) unterschiedlich markiert. Bei den unterstrichenen Textpassagen handelt es sich um den Refrain, der in Metaphern und Sprichwörtern eine Form des Zyklus beschreibt, dem niemand entkommen kann. Der im Text beschriebene Zyklus beginnt mit dem ‚Big Bang‘, dem Urknall und endet im ‚Big Crunch‘, mit dem das Weltall wieder in sich zusammenfällt.

- (5) Big bang, big crunch, you know there's no free lunch.
- (7) Big crunch, you know, it's gonna be quite a show.
- (8) What goes around always comes around, yeah.
- (13) Big bang, big crunch, you know there's no free lunch.
- (15) Big crunch, you know, it's gonna be quite a show.
- (16) What goes around always comes around, yeah.
- (21) Big bang, big crunch, you know there's no free lunch.
- (23) Big crunch, you know, it's gonna be quite a show.
- (24) What goes around always comes around.

“There’s no free lunch”¹¹⁷ (5/13/21) bedeutet, dass eine Person oder eine Gesellschaft nichts umsonst bekommen kann, obwohl diese Kosten manchmal versteckt sind und nicht sofort auffallen. Der Begriff deckt auch die Tatsache ab, dass Kosten, die von einzelnen Personen verursacht werden, manchmal von der gesamten Gesellschaft gedeckt werden müssen¹¹⁸. Würde man Sprichworte der deutschen Sprache benutzen, hieße es soviel wie ‚man bekommt im Leben nichts geschenkt‘ oder ‚umsonst ist der Tod und der kostet das Leben‘.

Interessant ist, dass im Text noch ein zweites Sprichwort benutzt wird, das ungefähr dieselbe Bedeutung hat: „what goes around always comes around“ (8/16/24). Es bedeutet ebenfalls, dass Handlungen immer Konsequenzen haben. Der Begriff versinnbildlicht in Form eines Sprichwortes einen unabwendbaren Zyklus, der auch in der Aussage „big bang, big crunch“ (5/13/21) angesprochen wird. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Begriffe ‚Big Bang‘ und ‚Big Crunch‘ im Zusammenhang des Songtextes nicht ihre wissenschaftliche Bedeutung¹¹⁹ haben, sondern vielmehr Metaphern für eine

¹¹⁷ Der Begriff ‚free lunch‘ stammt aus dem 19. Jahrhundert. Saloons lockten Kunden mit freien Mahlzeiten, in der Hoffnung, dass diese umso mehr Getränke konsumieren würden. Oft wird heute auch das Akronym TANSTAAFL ‚There Ain’t No Such Thing As A Free Lunch‘ benutzt, das in den 1940er Jahren entstand und durch den Science Fiction-Autor Robert A. Heinlein in seinem Roman aus dem Jahr 1966, ‚The Moon Is a Harsh Mistress‘, eingeführt wurde. Der Roman befasst sich mit den Problemen und Konsequenzen einer unausgewogenen Wirtschaft.

¹¹⁸ Der Ökonom Milton Friedman benutzte den Begriff in dieser Weise.

¹¹⁹ ‚Big Bang‘ ist der wissenschaftliche Ausdruck für den Beginn des Universums. Die Urknalltheorie besagt, dass die Masse des Universums vor rund 15 Milliarden Jahren in einem Punkt vereint war, dann explodierte und seitdem expandiert. Bezüglich eines möglichen Endes des Universums gibt es mehrere Theorien, die ‚Big Crunch‘-Theorie, die ‚Big Freeze‘-Theorie und die ‚Big Rip‘-Theorie. Das Eintreten einer dieser Theorien hängt von der tatsächlichen Masse der sogenannten dunklen Materie im Universum ab. Die ‚Big Crunch‘-Theorie geht davon aus, dass das Universum in der Zukunft aufgrund der Gravitationskraft kollabieren wird, also eine Umkehrung des ‚Big Bang‘ stattfindet. In dieser Theorie werden auch

unausweichliche Handlungskette sind. Diese metaphorische Bedeutung wird durch die flankierende Verwendung der Sprichworte „there’s no free lunch“ und „what goes around always comes around“ unterstrichen. „Big crunch, you know, it’s gonna be quite a show“ (7/15/23) soll also auf ein Ereignis in der Zukunft hindeuten, das in irgendeiner Form eine Konsequenz unseres derzeitigen Handelns darstellt.

Der Text öffnet nun zwei weitere Themenstränge, die wiederum zwei verschiedene Handlungsoptionen angesichts des „Big Crunch“, darstellen. Die eine Option ist der Glaube, die andere rationales Denken.

Der Themenstrang der religiös motivierten Handlungsoption ist nun fett markiert.

- (2) Everybody's searching for something but in the meantime let's all just pretend.**
- (6) Kneel down and pray, here comes your judgment day.**
- (10) All waiting for a moment in life when they can heed the clarion call.**
- (14) Kneel down and pray, here comes your judgment day.**
- (18) All suffering in the notion of better things to come.**
- (22) Kneel down and pray, here comes your judgment day.**

„Big Crunch“, die wissenschaftliche Alternative eines Endzeitszenarios, wird hier zum „judgment day“ (6/14/22), seiner religiösen Variante. In mehreren Textpassagen wird die Passivität und Apathie eines solchen religiös orientierten Szenarios ausgemalt: „all waiting for a moment in life when they can heed the clarion call“ (10). Das Motiv des Wartens, Suchens, Gehorsams und des Leidens wird auch in den Zeilen 2 („everybody’s searching“) und 18 („all suffering from the notion of better things to come“) deutlich herausgestrichen.

die Möglichkeiten einer zyklischen Bildung von Universen besprochen, dem ‚Big Crunch‘ würde also wieder ein ‚Big Bang‘ folgen. Die beiden anderen Theorien, ‚Big Freeze‘ und ‚Big Rip‘, gehen davon aus, dass sich das Universum ausdehnt, jedoch mit dem Unterschied, dass dies in der ‚Big Freeze‘-Theorie langsam geschieht, bei der ‚Big Rip‘-Theorie allerdings explosionsartig. Der ‚Big Crunch‘ gilt inzwischen als unwahrscheinlich. Es wird davon ausgegangen, dass die Masse der dunklen Materie die Gravitationskraft übertrifft, ob dies in einem entropischen Wärmetod (‚Big Freeze‘) oder in einer Explosion (‚Big Rip‘) endet, kann mit den vorhandenen wissenschaftlichen Daten noch nicht bestimmt werden.

Der dritte Erzählstrang (kursiv) beschreibt die Sicht des Erzählers selbst.

(1) *This isn't another new fashion, or a new wave plastic trend.*

(3) *I've got this feeling and I don't know what it is.*

(4) *This room is overcrowded, man, and I need air to breathe, yeah.*

(9) *A million hopeless faces dwell within protective walls,*

(11) *And it's all so oppressive my mind feels like a sieve.*

(12) *This city's overcrowded, man, and I need room to live.*

(17) *I think of the countless shadows that have all come and gone,*

(19) *If you share these beliefs you know I wish you well,*

(20) *'cause there's no room left in heaven and there's sure no room in hell, yeah.*

Diese Sicht ist zuerst unkonkret, verschwommen und auch etwas unsicher: „I've got this feeling and I don't know what it is“ (3). Gleichzeitig wird jedoch auch schon eine gewisse Sicherheit verströmt: „this *isn't* another new fashion, or a new wave plastic trend“ (1). Klar ist jedenfalls, dass sich der Erzähler von der Masse abheben will. Die Textstellen „this room is overcrowded, man, and I need room to breathe, yeah“ (4) und „this city's overcrowded, man, and I need room to live“ (12) belegen dies deutlich. Ganz offensichtlich möchte der Erzähler nicht in der Masse untergehen, die er als bedrückend und unterdrückend empfindet: „and it's all so *oppressive* my mind feels like a sieve“ (11).

Obwohl der Glaube oberflächlichen Schutz bieten würde, so hält er doch keine Lösung für die Menschen bereit: „a million hopeless faces dwell within protective walls“ (9), dies zeigt auch die Vergangenheit: „I think of the countless shadows that have all come and gone“ (17). Die Masse wird anonymisiert dargestellt: „*million* hopeless faces“ (9) und „*countless* shadows“ (17). Um dieser Anonymisierung zu entgehen, wählt der Erzähler einen anderen, unbekannteren Weg: „if you share these beliefs you know I wish you well, 'cause there's no room left in heaven and there's sure no room in hell, yeah“ (19 und 20). Obwohl die tatsächliche Entscheidung des Erzählers nicht verdeutlicht wird, verströmt er trotzdem keine Unsicherheit, er ist sich seines eigenen Weges bewusst und möchte ihn beschreiten.

9.4.3 No Control

- (1) Culture was the seed of proliferation but it's gotten melded
- (2) Into an inharmonic whole, to an inharmonic whole.
- (3) Consciousness has plagued us and we cannot shake it
- (4) Though we think we're in control, though we think we're in control.
- (5) Questions that besiege us in life are testament of our helplessness.
- (6) There's no vestige of a beginning, no prospect of an end.
- (7) When we all disintegrate it will all happen again, yeah.
- (8) Time is so rock solid in the minds of the hordes but they can't
- (9) Explain why it should slip away, explain why it should slip away.
- (10) History and future are the comforts of our curiosity but here we are
- (11) Rooted in the present day, rooted in the present day
- (12) Questions that besiege us in life are testament of our helplessness.
- (13) There's no vestige of a beginning, no prospect of an end.
- (14) When we all disintegrate it will all happen again, yeah.
- (15) If you came to conquer, you'll be king for a day,
- (16) But you too will deteriorate and quickly fade away.
- (17) And believe these words you hear when you think your path is clear...
- (18) We have no control. We have no control.
- (19) We have no control, we do not understand.
- (20) You have no control, you are not in command.
- (21) You have no control. We have no control.
- (22) No control. No control. You have no control.

„No Control’ beschreibt die Vergänglichkeit des Menschen und seiner Taten in der Welt. In gewisser Weise kann der Text als Fortsetzung von ‚Big Bang’ gelesen werden, da auch hier wieder eine gewisse Zyklenhaftigkeit hervorgehoben wird: „when we all disintegrate it will all happen *again*, yeah“ (7). Diese Zyklenhaftigkeit wird jedoch auf das menschliche Leben begrenzt und nicht auf riesige Zeitspannen, wie in ‚Big Bang’.

Betrachtet man nur den kleinen Ausschnitt eines menschlichen Lebens, dann scheint die Zeit tatsächlich beginn- und endlos zu sein: „there’s no vestige of beginning, no prospect of an end“ (13). Es sind geologisch und astronomisch gesehen lediglich winzige Zeitausschnitte, in die die Menschen ihre Geschichte und ihre Zukunft einordnen:

„history and future are the comforts of our curiosity but here we are“ (10). Damit schaffen Menschen ihrer Existenz eine Scheinsicherheit und Scheinrelevanz („time is so rock solid in the minds of the hordes“ (8)), die sie fest in der Gegenwart verwurzelt.

Der Erzähler kommt zum Schluss, dass die menschliche Kultur und ihre Errungenschaften, wie zum Beispiel die Herrschaft über andere, nur sehr temporäre Erscheinungen sind, die über kurz oder lang verschwinden und damit eigentlich wertlos sind: „if you came to conquer, you'll be king *for a day*“ (15). Die egoistische Verwurzelung in der sicheren Gegenwart lässt die Menschen den Blick für das Ganze verlieren. In einem größeren Zusammenhang betrachtet sind die Handlungen des Menschen kurzlebig und vergänglich (vgl. 7/14/16). Seine Wichtigkeit geht also nur von ihm selber aus, sie ist eigentlich nicht vorhanden: „we have no control, we do not understand. You have no control, you are not in command“ (19 und 20).

Kontrolle ist etwas sehr Wichtiges in der Lebenswelt des modernen Menschen, da die Kontrolle von Umwelt, Mitmenschen, Geld etc. Sicherheiten schafft. Je mehr Kontrolle jemand ausüben kann, umso mächtiger scheint er oder sie auf den ersten Blick zu sein. Der Text von ‚No Control‘ führt diese Theorie ad absurdum und entlarvt sie als das, was sie ist, nämlich schöner Schein. Das verblendete Dasein in der Gegenwart und in der kurzen, dem Menschen zueigenen Lebensspanne, lässt ihn den Blick auf die wesentlichen Aspekte der Existenz verlieren. Dieser mangelnde Blick ‚über den Tellerrand‘ führt demnach zu den negativen Konsequenzen der menschlichen Handlungsweise.

9.4.4 Automatic Man

- (1) He's the latest superhero with powers so profound.
- (2) He can leap a dotted line in just a single bound.
- (3) I know you must have seen him in books and magazines.
- (4) He's the quintessential mindless modern epicure.

- (5) His life is meaningful because he gets things done.
- (6) Bang bang he's dead, chalk up another triumph for our hero,
- (7) The Automatic Man.
- (8) It's true you must have met him, he's your best friend and your foe.
- (9) His opinions are determined by the status quo.
- (10) A true creature of habit, he smokes three packs a day.
- (11) When he has an original thought, he forgets it right away.
- (12) He's a paradigm of carefree living.
- (13) He's our mentor, disturb him if you can.
- (14) He's the answer if your peace of mind is lacking.
- (15) He's our savior, he is the common man.
- (16) So if you are troubled by the daily bump and grind,
- (17) Then take a careful look around and brother you will find...
- (18) The Automatic Man.

Der Mensch, der im Text von ‚No Control‘ beschrieben wird, tritt auch in ‚Automatic Man‘ wieder in Erscheinung. Die abstraktere Darstellung in ‚No Control‘ wandelt sich in ‚Automatic Man‘ in die konkrete Schilderung eines Menschen in seiner modernen Lebenswelt. Nach wie vor lebt dieser moderne Mensch in einer sehr gegenwartsbezogenen Umgebung, in der er sich selbst Sicherheit verschafft: „his opinions are determined by the status quo“ (9). Obwohl dieser Mensch als apathisch („a true creature of habit“ (10), „disturb him if you can“ (13)) und unintelligent („when he has an original thought, he forgets it right away“ (11)) beschrieben wird, gilt er in der modernen Welt trotzdem als Held. Der Grund dafür ist, dass er Dinge erledigt, er ist ein ‚Macher‘: „his life is meaningful because *he gets things done*“ (5).

Der Text macht deutlich, dass es in unserer modernen Welt Aktionismus ist, der geschätzt wird. Ob hinter diesem Aktionismus intelligentes Handeln steckt, wird erst später oder überhaupt nicht evaluiert. Der verbale und inhaltliche Bezug von ‚Automatic Man‘ zu Comichelden wie ‚Superman‘ ist nicht von der Hand zu weisen. Die meisten Comichelden überzeugen eher durch körperliche Kraft und Gewandtheit, als durch intelligentes Handeln. Trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – gelten sie als nachahmenswert.

Obwohl der Text ganz spezifisch von einem „superhero“ (1) spricht, ist eine reine männliche Assoziation nicht richtig. Die Textstelle: „he’s the quintessential mindless

modern epicene“ (4) deutet darauf hin, dass Frauen und Männer in der modernen Welt ähnliche Verhaltensmodi aufweisen. Obwohl der „automatic man“ mit Superhelden verglichen wird, ist er auch gleichzeitig ein „common man“. Dies zeigt auf, dass die Menschen ihre eigene Existenz verherrlichen, sie zu etwas Besserem machen, als sie eigentlich ist.

Hier wird wieder die Verbindung zu ‚No Control‘ und dem Problem der tiefen Verhaftung des Menschen in der Gegenwart deutlich. Auch die Beziehungsherstellung zu „super hero“ ist interessant. Superhelden sind in der amerikanischen Comicgeschichte im 20. Jahrhunderts sehr präsent. Sie stellen fiktive Figuren dar, die heroisch mutig und edel auftreten. Sie besitzen ausgesuchte physische und psychische Eigenschaften, die sie zum Wohle der Gesellschaft einsetzen. Superhelden sind gemeinhin bereit, ihr Leben im Einsatz für andere zu riskieren und haben einen sehr hohen Grad moralischer Abstraktionsfähigkeit. All diese Eigenschaften treffen nun auf den „automatic man“ überhaupt nicht zu, im Gegenteil, er ist fremdgesteuert, mutlos und apathisch, symbolisiert also die tiefgründige Trennlinie zwischen dem menschlichen Selbstbild und seiner mut- und gesichtslosen Realität.

Der Erzähler macht darüber hinaus deutlich, dass der „automatic man“ allgegenwärtig ist und vielleicht sogar in jedem Menschen steckt: „it’s true you must have met him, he’s your best friend and your foe“ (8).

9.4.5 Henchman

- (1) Stranded
- (2) In a life in which your struggle for acceptance
- (3) Is a never-ending chore,
- (4) Upbraided
- (5) For your actions past and present and rewarded for the ideas
- (6) Of the future's bright open door.
- (7) The henchman

- (8) Is the human analogue of the suffering multitudes
- (9) Who like good dogs sit and lick for their reward.
- (10) So what good advice have I got for you
- (11) To insure against your likely metamorphosis into this reprobate?
- (12) Don't be a henchman,
- (13) Stand on your laurels,
- (14) Do what no one else does and praise the good of other men
- (15) For good man's sake.
- (16) And when everyone else in the world follows your lead
- (17) (Although a cold day in hell it will surely be)
- (18) That's when the entire world shall live in harmony.

Auch im Text von ‚Henchman‘ wird die Metapher des entscheidungslosen, fremdgesteuerten Menschen in der modernen Welt noch einmal aufgenommen. In diesem Fall wird er jedoch nicht als automatisiertes Wesen wie in ‚Automatic Man‘ dargestellt, sondern er ist ein Gefolgsmann, ein Handlanger („henchman“). Ist der „automatic man“ noch ein – zwar zweifelhafter – Superheld, dann wird aus dem Nachläufer, dem „henchman“, ein komplett willenloses Wesen: „who like good dogs sit and lick for their reward“ (9). Die Problematik scheint laut Erzähler darin zu stecken, dass im modernen Leben viele Menschen nach Akzeptanz streben: „stranded in a life in which your struggle for acceptance is a never-ending chore“ (1, 2 und 3). In der modernen Gesellschaft scheint Anpassung die Strategie für zukünftigen Erfolg („the future’s bright open door“ (6)) zu sein.

Anpassung ist jedoch nicht der natürliche Zustand des Menschen, da dafür eine Verwandlung, eine Metamorphose vor sich gehen muss „to insure against your likely *metamorphosis* into this reprobate“ (11). Obwohl diese Verwandlung des eigentlich nachfragenden, wissen-wollenden Menschen in der modernen Gesellschaft recht wahrscheinlich scheint („*likely* metamorphosis“ (11)), so spricht sich der Erzähler trotzdem dagegen aus und propagiert Eigenständigkeit und Einzigartigkeit, da nur so Hoffnung für die Welt bestünde: „don’t be a henchman, stand on your laurels“ (12 und 13). Die Wahrscheinlichkeit, dass seine Forderung von einer breiteren Masse umgesetzt wird, schätzt der Erzähler selbst als sehr gering ein: „although a cold day in hell it will surely be“ (17).

9.4.6 I Want To Conquer The World

- (1) Hey Brother Christian with your high and mighty errand,
- (2) Your actions speak so loud, I can't hear a word you're saying.
- (3) Hey Sister Bleeding Heart with all of your compassion,
- (4) Your labors soothe the hurt but can't assuage temptation.
- (5) Hey man of science with your perfect rules of measure,
- (6) Can you improve this place with the data that you gather?
- (7) Hey Mother Mercy can your loins bear fruit forever?
- (8) Is your fecundity a trammel or a treasure?
- (9) And I want to conquer the world,
- (10) Give all the idiots a brand new religion,
- (11) Put an end to poverty, uncleanliness and toil,
- (12) Promote equality in all my decisions
- (13) With a quick wink of the eye
- (14) And a "God you must be joking!"
- (15) Hey Mr. Diplomat with your worldly aspirations,
- (16) Did you see the children cry when you left them at the station?
- (17) Hey moral soldier you've got righteous proclamation,
- (18) And precious tomes to fuel your pulpy conflagrations.
- (19) And I want to conquer the world,
- (20) Give all the idiots a brand new religion,
- (21) Put an end to poverty, uncleanliness and toil,
- (22) Promote equality in all of my decisions
- (23) I want to conquer the world,
- (24) Expose the culprits and feed them to the children,
- (25) I'll do away with air pollution and then I'll save the whales,
- (26) We'll have peace on earth and global communion.
- (27) I want to conquer the world! [x4]

„I Want To Conquer The World“ scheint auf den ersten Blick in einem starken Gegensatz zu den bisherigen Themen zu stehen, in denen Dominanz, Herrschaft und Eroberung abgelehnt werden. Dies lässt den Schluss zu, dass es sich um eine ironische Aussage handeln muss. Die Möglichkeit, dass es sich beim Text um eine naive Form der Weltverbesserung handelt, kann durch die Interpretation ausgeschlossen werden.

Der Erzähler spricht im Text verschiedene Formen von Menschen, die wiederum größere Gruppen mit einer bestimmten Weltanschauung repräsentieren, direkt an. Diese direkte Ansprache wird jeweils mit einem „hey“ (1) eingeleitet. Alle Weltanschauungen, die die Angesprochenen jeweils repräsentieren, erheben die Forderung, die Welt zu verbessern und deren Probleme zu lösen. Die Re-präsentantinnen und Repräsentanten dieser Problemlösungsansätze sind jeweils der Meinung, die richtigen Mittel dafür zur Hand zu haben.

Vertreter von Religion, Glaube und Moral werden mehrfach angesprochen („Brother Christian“ (1), „Sister Bleeding Heart“ (3), „Mother Mercy“ (7), „moral soldier“ (17)). Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie in ihren eigenen Augen hehre und richtige Ziele verfolgen: „high and mighty errand“ (1), nämlich die Ziele des Glaubens. Der Repräsentant der Wissenschaft („man of science“) versucht durch Exaktheit zum Ziel zu kommen, während der Diplomat („Mr. Diplomat“ 15) als Repräsentant der Politik vor allem weltliche und damit eigennützige Ziele hat: „worldly aspirations“ (15).

Es werden also drei sehr unterschiedliche Problemlösungsstrategien vorgestellt: Religion, Wissenschaft und Politik. Damit treffen drei verschiedene Sichtweisen der Realität zusammen: Glaube (Religion), Wissen (Wissenschaft) und Macht (Politik). Alle drei erheben den Anspruch, Lösungsansätze zu liefern. Die Problematik dabei ist jedoch, dass die Lösungsansätze untereinander kollidieren. Religion und Wissenschaft sind beispielsweise gar nicht miteinander kompatibel. Eine dieser Weltsichten durchzusetzen, hieße also zwangsläufig, eine andere zu unterdrücken. In den Strophen wird deutlich, dass die Probleme der Menschheit, eben aufgrund unterschiedlicher Sichtweisen, eine gewisse Komplexität beinhalten. Auch die entsprechenden Lösungsansätze erfordern damit eine ebensolche Komplexität.

Im Refrain wird nun plötzlich vom Ich-Erzähler eine sehr einfache und fast schon naiv anmutende Problemlösungsstrategie offenbart: „I want to conquer the world“ (9). Ganz offensichtlich wird hier das Mittel der Ironie eingesetzt. Die Aussage „I want to conquer the world“ steht nämlich im Gegensatz zur Ablehnung von Dominanz und Herrschaft, Kernaussagen, die ansonsten in den Texten von *Bad Religion* hervorgehoben werden. Außerdem widersprechen die Konnotationen des Begriffes „conquer“ (9) den Grundsätzen der Gleichheit („equality“ (12)), die der Erzähler eigentlich zu erreichen versucht.

Indem der Erzähler seinen Lösungsansatz als neue Religion („give all the idiots a brand new religion“(10)) bezeichnet, stellt er ihn auf dieselbe Stufe, wie die Lösungsansätze der anderen, die er vorher kritisierte. Die Quintessenz ist, dass es keine einfach umzusetzende Möglichkeit gibt, die Probleme der Welt mit einem Fingerschnippen zu lösen: „with a quick wink of the eye and a ‚God you must be joking!’“(13 und 14).

Gerade im letzten Teil des Songs liegt auch eine Kritik an der Politik der Neuen Linken, die als naiv entlarvt wird. Die Aufzählungen in den Zeilen 11, 12, 24, 25 und 26 sind ironische Verkürzungen der Wahlprogramme vieler linker Parteien. Schließlich gipfelt die Ironie in den beiden Versinnbildlichungen des linken Aktivismus: Luftverschmutzung und Walrettung: „I’ll do away with air pollution and then I’ll save the whales, we’ll have peace on earth and global communion“ (25 und 26). Die Ziele der linken Parteien und Aktivisten mögen zwar gute sein, die Mittel ihrer Durchsetzung sind jedoch weder probat, noch sind sie zu Ende gedacht. Die vagen Andeutungen: „I’ll do away“ und „I’ll save“ (25) zeigen zwar eine Handlungsintention an, jedoch keine Strategie.

9.4.7 Sanity

- (1) There's a watch in my pocket and its hands are broken.
- (2) The face is blank but the gears are turning.
- (3) Confusion is a fundamental state of mind.
- (4) It doesn't really matter what I'm figuring out.
- (5) I'm guaranteed to wind up in a state of doubt
- (6) And sanity is a full-time job
- (7) In a world that is always changing,
- (8) And sanity is a state of mind
- (9) That you believe in, sanity.
- (10) There's a shadow on the wall where the paint is peeling.
- (11) My body's moving forward but my mind is reeling.
- (12) Depression is a fundamental state of mind.
- (13) It doesn't really matter how my day has turned out.

- (14) I always end up living in this world of doubt
 (15) And sanity is a full-time job
 (16) In a world that is always changing,
 (17) And sanity will make you strong
 (18) If you believe in sanity.
 (19) And sanity is a full-time job
 (20) In a world that is always changing,
 (21) And sanity is a state of mind
 (22) That you believe in, sanity.

In ‚Sanity‘ werden die Zweifel über die Richtigkeit des eigenen Handelns in einer postmodernen Welt thematisiert. Betrachtet ‚I Want To Conquer The World‘ das Problem von Entscheidungen im Rahmen von Interessenskonflikten mit anderen noch auf ironische Weise, so wird in ‚Sanity‘ das Individuum selbst in den Mittelpunkt des Konfliktes gestellt. Es handelt sich nicht mehr um unterschiedliche Meinungsauffassungen verschiedener Gruppierungen, sondern um die Entscheidungsfindungen in einem Menschen selbst. Dieser Mensch ist nicht nur Gefangener von sich selbst, sondern zunehmend auch von einer immer komplexeren Welt.

Der Handlungsort des Textes ist die Welt der Postmoderne mit ihren multiplen Wahlmöglichkeiten und ihrer Ordnungslosigkeit „and sanity is a full-time job in *a world that is always changing*“ (6 und 7). Der Zustand von Zweifel und Konfusion scheint dem Menschen allerdings an und für sich inhärent zu sein: „confusion is a *fundamental state of mind*“ (3). Der Mensch als suchendes, zweifelndes Wesen ist also nichts Neues, die Verkomplizierung des Lebens ist jedoch neu. Der Erzähler nutzt dazu die Metapher einer Uhr, die mehrere wesentliche Mängel aufweist („it’s hands are broken“ (1), „the face is blank“ (2)). Die Uhr, die damit eigentlich unbrauchbar ist, tickt jedoch noch („the gears are turning“ (2)). Sie hat sich damit von einem Instrument, das Orientierung schaffen soll, zu einem drohenden Damoklesschwert entwickelt: es ist noch hör- und fühlbar, dass die Zeit vergeht, es ist jedoch nicht mehr möglich, daraus eine sinnvolle Konsequenz oder eine Form des Handelns abzuleiten.

Die moderne Welt, ihre Technologie und die Instrumente, die die Menschen zur Verfügung haben, sind also nur bedingt dazu geeignet, als Entscheidungshilfen zu dienen. Im Gegenteil, sie fungieren eher dazu, Sachverhalte und Entscheidungen zu verkomplizie-

ren. Obwohl in der modernen Welt also Vernunft („sanity“) zunehmend gefordert ist: „and sanity will make you strong“ (17), verliert der Erzähler den Bezug dazu, weil er in seiner persönlichen Welt von Zweifeln (vgl. 3) und Depression (vgl. 12) gefangen ist.

9.4.8 Progress

- (1) And progress is not intelligently planned;
- (2) It's the facade of our heritage, the odor of our land. They speak of
- (3) Progress, in red, white and blue.
- (4) It's the structure of the future as demise comes seething through. It's
- (5) Progress, 'til there's nothing left to gain,
- (6) As the dearth of new ideas makes us wallow in our shame.
- (7) So before you go contribute more
- (8) To the destruction of this world you adore,
- (9) Remember life on Earth is but a flash of dawn
- (10) We're all part of it as the day rolls on.
- (11) And progress is a message that we send.
- (12) One step closer to the future, one inch closer to the end. I say
- (13) That progress is a synonym of time.
- (14) We are all aware of it but it's nothing we refine,
- (15) And progress is a debt we all must pay.
- (16) Its convenience we all cherish, its pollution we disdain
- (17) And the cutting edge is dulling,
- (18) Too many folks to plow through.
- (19) Just keep your fucking distance
- (20) And it can't include you.
- (21) it's progress, 'til there's nothing left to gain,
- (22) it's progress, it's a message that we send.
- (23) And progress is a debt we all must pay.

„Progress“ lässt sich in die Reihe der fortschrittskritischen Songs einordnen, die auf dem Album ‚Suffer‘ vorherrschen. Der oberflächliche Fortschritt („superficial progress“ von

‚Part II’ (Suffer)), wird hier zu einem unkoordinierten, ungeplanten Fortschritt: „and progress is *not intelligently planned*“ (1). Fortschritt wird seit der Aufklärung gemeinhin mit Verbesserung gleichgesetzt, eine Kombination mit einem Negativum („not intelligently planned“ (1)) ist auf den ersten Blick auffallend. Wieder wird der Mythos des Fortschritts direkt mit dem Erbe der Nation in Verbindung gebracht: „it’s the *facade* of our *heritage*, the *odor* of our *land*. They speak of progress, in *red, white and blue*“ (2 und 3).

Fortschritt und seine Implikationen der Gier und des Machtstrebens werden in Zeile 5 aufgegriffen: „progress, ’til there’s nothing left to gain“ (5). Der Aspekt der Unersättlichkeit des Fortschritts ist ein neuer und wurde bisher in den Texten noch nicht behandelt. Mit dieser Unersättlichkeit trägt Fortschritt jedoch seinen unvermeidlichen Untergang schon in sich selbst: „it’s the structure of the future as demise comes seething through“ (4). Fortschritt ist das feste Fundament des ‚Manifest Destiny‘. Fortschritt ist aber per se ein offener Prozess, der definitivisch kein Ende nehmen kann, da Stillstand im ‚Manifest Destiny‘ nicht vorgesehen ist. Fortschritt muss also weitergehen, das Fundament einer gesamten Nation baut darauf auf.

Der Text macht deutlich, dass Fortschritt durch seine implizierte Unersättlichkeit (Bodenschätze, Gewinne...) den Funken seiner eigenen Zerstörung in sich trägt. Unbewusst tragen also alle Menschen zur eigenen Vernichtung bei: „so before you go contribute more to the destruction of this world you adore“ (7 und 8). Fortschritt ist also ein Symbol der Vergänglichkeit („a *synonym* of time“ (13)) des Menschen, da er ultimativ Zerstörung zur Konsequenz hat: „one step closer to the future, one inch closer to the end“ (12).

9.4.9 It Must Look Pretty Appealing

- (1) The wheat waving next to you is healthy and so fine,
- (2) As is dinner with your loved ones every day.
- (3) But your routine is changeless through the decades of your life,
- (4) Green pastures, open spaces, holy ways.
- (5) And it must look pretty appealing,
- (6) The crowded festive nights
- (7) And the millions of others just like you.
- (8) Yeah it must look pretty appealing,
- (9) This other world of sin.
- (10) We keep dreaming of what other people do.
- (11) The person sitting next to you is dismal and deranged
- (12) On the bus ride home from work to end your day.
- (13) And the food on your table is more plastic than protein,
- (14) And your intellect depends on your TV.
- (15) And it must look pretty appealing
- (16) The pastoral retreat,
- (17) And the few pleasant people just like you.
- (18) Yeah it must look pretty appealing,
- (19) The simple way of life.
- (20) We keep dreaming of what other people do.
- (21) But we never do what other people do.
- (22) You're too scared of other people not like you.

In ‚It Must Look Pretty Appealing‘ wird eine Traumwelt mit der Realität verglichen. In den ersten Zeilen wird die Traumwelt beschrieben:

- (1) The wheat waving next to you is healthy and so fine,
- (2) As is dinner with your loved ones every day.
- (4) Green pastures, open spaces, holy ways.
- (5) And it must look pretty appealing,
- (6) The crowded festive nights
- (7) And the millions of others just like you.

Diese Traumwelt entspricht einer archaischen Vorstellung einer besseren Welt mit einer unangetasteten Natur („green pastures, open spaces“ (4)), Überfluss („wheat weaving next to you“ (1)) Gesundheit („healthy and so fine“ (1)), einer intakten Familie und Gemeinschaft („dinner with your loved ones every day“ (2) und Glauben („holy ways“ (4)). Dennoch scheint der Mensch in dieser Traumwelt unzufrieden mit seinem Leben zu sein: „but your routine is changeless through the decades of your life“ (3). Seine Welt des Friedens und der kurzen Wege genügt ihm nicht. Er wünscht sich ganz offensichtlich etwas, das er nicht besitzt, nämlich die Welt des modernen Menschen:

(11) The person sitting next to you is dismal and deranged

(12) On the bus ride home from work to end your day.

(13) And the food on your table is more plastic than protein,

(14) And your intellect depends on your TV.

Der in den Zeilen 11 bis 13 beschriebene moderne Mensch wünscht sich wiederum, im Frieden der archaischen Landwelt zu wohnen: „and it must look pretty appealing the pastoral retreat“ (15 und 16), „the simple way of life“ (19). So unterschiedlich die beiden beschriebenen Lebensstile sind, so wünschen sich die Bewohnerinnen und Bewohner der beiden Welten doch jeweils das andere. Sie hätten jeweils gerne genau das, was sie gerade nicht haben, nichtsdestotrotz bleiben es Träume: „we keep *dreaming* of what other people do“ (20). Was jedoch aus diesen Träumen folgt, ist eine generelle Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben, gepaart mit der Angst, selbst eine Veränderung herbeizuführen: „you're too scared of other people not like you“ (22).

9.4.10 The World Won't Stop Without You

(1) You've got to quit your little charade and join the freak parade

(2) Now that your road has been paved from conception to your grave.

(3) Enormous things to do, others' practices to eschew,

(4) To be better than you is impossible to do,

- (5) But the world won't stop without you.
- (6) No, the world won't stop without you.
- (7) Your achievements are unsurpassed, you are highly-ordered mass,
- (8) But you can bet your ass your free energy will dissipate.
- (9) Two billion years thus far, now mister here you are,
- (10) An element in a sea of enthalpic organic compounds.
- (11) The world won't stop without you.
- (12) The world won't stop without you.
- (13) You're only as elegant as your actions let you be
- (14) A piece of chaos related phylogenetically
- (15) To every living organ system, we're siblings, don't you see?
- (16) The earth rotates and will revolve without you constantly.
- (17) Two billion years thus far, now mister here you are,
- (18) An element in a sea of enthalpic organic compounds.
- (19) The world won't stop without you.
- (20) No, the world won't stop without you.
- (21) I said the world won't stop without you.

„The World Won't Stop Without You' ist der letzte Song auf dem Album ‚No Control'. Er hat die überhebliche Selbsteinschätzung des Menschen zum Thema, die vom Erzähler als Selbstbetrug angesehen wird. Ultimativ ist dieser Selbstbetrug zum Scheitern verurteilt und muss aufgegeben werden: „you've got to *quit* your little charade" (1). Menschen versuchen ihr Leben und ihre Stellung im Leben zu ordnen, in dem sie es planbar machen: „now that your road has been paved from conception to your grave" (2). Diese Planbarkeit führt zu einer Scheinkontrolle, die jedoch eigentlich nicht existiert, so wie der Song ‚No Control' es schon aufzeigt. Diese Scheinkontrolle verschafft dem Menschen das Gefühl eines Mehrwerts und generiert Überheblichkeit: „to be better than you is impossible to do" (4), „your achievements are unsurpassed, you are highly-ordered mass" (7).

Die Realität des Lebens sieht jedoch anders aus: „but the world won't stop without you" (5). Egal wie der Mensch seine eigene Wichtigkeit einschätzt, seine Existenz oder Nichtexistenz hat auf das große Ganze keinen Einfluss. Wie auch bei ‚Delirium Of Disorder' auf dem Album ‚Suffer' werden Metaphern genutzt, die in einer Wissenschaftssprache die minimale Relevanz des Menschen unterstreichen: „an element in a sea of enthalpic organic compounds" (10), „a piece of chaos related phylogenetically"

(14). Mit diesen Metaphern wird der Irrelevanz des Menschen Nachdruck verliehen, indem er nur als kleines Element in etwas Großem dargestellt wird („an *element* in a sea“ (10), „a *piece* of chaos“ (14). Hinzu kommt noch die reine Reduktion auf chemisch-organische Prozesse, aus denen der Mensch entsteht.

Die Quintessenz ist, dass daraus weder eine Besonderheit, noch eine Bestimmung abgeleitet werden kann. Eingeordnet in riesige geologische Zeitspannen: „2 billion years thus far, now mister here you are“ (9), erscheint dieser Anspruch des Menschen, dessen Lebensspanne ungefähr 70 Jahre beträgt, fast als lächerlich. Überträgt man den Wichtigkeitsanspruch *eines* Menschen auf den der *gesamten* Menschheit, so ergibt sich ein ähnliches Bild. Auch die Existenz oder Nichtexistenz der gesamten Menschheit spielt keine Rolle: „to every living organ system, we’re siblings, don’t you see“ (15). Würde die Menschheit also nicht existieren, wäre die Welt zwar anders, jedoch nicht besser oder schlechter. Natur und Evolution an und für sich sind wertfrei, lediglich der Mensch selbst misst sich einen Wert zu.

10. Zusammenfassung der Ergebnisse und neue Erkenntnisse aus der Arbeit

10.1 Relevanz der menschlichen Existenz

„The world won't stop without you.“

Bad Religion

Im ersten Album von Bad Religion sind die Textaussagen über die eigene Existenz noch sehr auf die konkrete Lebensumwelt bezogen, sie drehen sich um typische Teenagerprobleme und um die Ablehnung von Konventionen. Hier kann man einen konkreten Bezug zum pubertären Alter der Songtexte herstellen, sind doch Probleme der Selbstfindung und die Ausformung des eigenen ‚Ichs‘ typische Zeichen und Charakteristika dieser Lebensphase.

Deutlich kommt hierbei das identitätsschaffende Moment des Hardcores als Jugendkultur. Themen wie soziale Entfremdung und die Auflösung von traditionellen Beziehungsgeflechten konnten auf einfache Weise aus dem britischen Punk exportiert und für die amerikanische Lebenswelt adaptiert werden. Der Grundtenor von Pessimismus und Hoffnungslosigkeit über den Zustand der eigenen, engen Lebenswelt blieb dabei erhalten. Im Album ‚Bad Religion‘ zeigt sich dabei ganz deutlich der Kampf um eine selbstbestimmte und entfaltete Existenz in der Perspektivlosigkeit der herrschenden Konventionen.

Im zweiten Album ‚How Could Hell Be Any Worse‘ erfolgt eine Ausweitung der textlichen Relevanz auf größere Sinnzusammenhänge. Sind es in ‚Bad Religion‘ meist noch die direkten Lebensumstände und ihre Auswirkungen auf die eigene Persönlichkeitsentwicklung, dann wird der Mensch in ‚How Could Hell Be Any Worse‘ in einen größeren Bezugsrahmen eingeordnet. Im Album ‚Suffer‘ erfolgt eine weitere Zuspitzung der Grundproblematik der menschlichen Existenz, indem diese in ein klares wissenschaftliches Gesamtbild eingeordnet wird. Der zutiefst pessimistische Zugang in ‚Suffer‘ wird in ‚No Control‘ etwas aufgelöst, indem zumindest ansatzweise Lösungsmög-

lichkeiten für den Menschen selbst, seine Existenz und die der menschlichen Rasse aufgezeigt werden.

Eigenverantwortung als Grundkonstante des Punks wird immer wieder aufgegriffen. Bei Bad Religion ist es jedoch nicht nur die positive Eigenverantwortung, das eigene Leben in die Hand zu nehmen, so wie sie im Punk generell postuliert wird. Die Eigenverantwortung, wie sie Bad Religion in ihren Texten propagieren, hat auch eine sehr negative Komponente, nämlich die der Zerstörung der eigenen Lebensgrundlagen. Gerade im Album ‚Suffer‘ erhält diese, als direkte Konsequenz des menschlichen Handelns dargestellte Selbstzerstörung, eine ganz besondere Stellung eingeräumt. Der pessimistische Grundtenor von ‚Suffer‘ zieht sich durch das ganze Album und wird kaum je aufgelöst.

Die Reduktion des Menschen auf chemische Zusammenhänge könnte völlige Apathie und Selbstaufgabe angesichts der Irrelevanz der eigenen Existenz zur Folge haben. Dies ist jedoch keine mögliche Lesart der Texte von Bad Religion. Passivität und Apathie stoßen auf Ablehnung. Hier mischt sich das ursprüngliche Punkethos mit seiner ‚do-it-yourself‘-Mentalität und der Wissenschaftsratio. In subversiver Punkmanier werden direkte Handlungsaufrufe zum aktiven Widerstand in die Texte eingebaut: „It’s not too late“, „Fight!!!“. Verantwortung wird als Konstrukt definiert, das von jedem Menschen selbst wahrgenommen werden muss und nicht, wie im Glauben, abgeschoben werden kann. Daraus ergibt sich für den rationalen Menschen Bad Religion’scher Manier ein hohes Maß an Pflichtgefühl, das für die evolutionäre Freiheit zu zahlen ist. Der Mensch ist zur Freiheit und der damit verbundenen Verantwortung quasi verdammt oder er wird sich selber zerstören.

Punkphilosophische Grundaussagen wie die des Anarchismus und des Nihilismus erfahren in den Texten von Bad Religion eine Umdeutung. Gerade in Bezug auf den Anarchismus wird durch Bad Religion eine neue Sichtweise geprägt: Nichtkonformität wird verwissenschaftlicht und in eine evolutionstheoretische Perspektive gebracht, gerät also förmlich zu einer evolutorischen Errungenschaft. Definitionen der Nichtkonformität, wie sie ansonsten dem Punk zueigen sind, erhalten so einen wissenschaftlichen Anspruch. Das ursprüngliche Anarchiebedürfnis des Punks definiert Mike Anderson so: „Denke selbständig, sei du selbst, nimm nicht einfach das, was die Gesellschaft dir an-

bietet, schaffe deine eigenen Regeln, lebe dein eigenes Leben“ (Flugblatt Positive Force, 1985, in Blush, 2001, S. 158). Ist dies nichts als ein Aufruf, so machen Bad Religion daraus eine wissenschaftliche Aussage und bringen die Evolution direkt mit Anarchie in Verbindung: „life is the sieve through which my anarchy strains“ (Delirium Of Disorder, Album ‚Suffer‘). Anarchie wird als Grundprinzip des Lebens an und für sich festgelegt. Sie erhält damit eine komplette Umdeutung und wird durch ihre evolutori-sche Relevanz für das menschliche Leben per se wichtig.

Dabei gehen Bad Religion trotzdem mit den Grundzügen des Anarchismus, wie er in den 1980er Jahren in der Punkszene Verwendung fand, weitgehend konform. Diese Grundzüge manifestierten sich vor allem in der Ablehnung von Hierarchien und Dogmen. Gerade der ‚do-it-yourself‘-Ethos des Punks versinnbildlicht eine Werthaltung, die das blinde Vertrauen in Autoritäten jeglicher Art in Frage stellt. Die Zurückweisung von gesellschaftlichen Hierarchien, so wie sie durch Bad Religion vertreten wird, ist also nichts Neues, sondern lediglich das Erklärungsschema dafür. Gesellschaftliche Hierarchien werden bei Bad Religion deshalb in Frage gestellt, da es aufgrund der Ziellosigkeit der Evolution auch in der Natur keine Hierarchisierung gibt. Trotz dieser Ablehnung bestimmter Ausprägungen der modernen Gesellschaftsform ist Bad Religion keiner politischen Richtung zuzuordnen. Kapitalistische Ausbeutung wird zwar abgelehnt, es findet sich jedoch in den Texten kein Beleg für die Favorisierung irgendeiner anderen Regierungsform. Auch die Neue Linke, der viele der in den Texten von Bad Religion diskutierten Gedanken zugrunde liegen, wird durch fast populistisch anmutende Aussagen ad absurdum geführt.

Bad Religion wandeln das ursprüngliche, geschichtlich geprägte Bild der Anarchie ab und verknüpfen es mit der Evolutionstheorie. Sie bleiben so einerseits im Punkethos verhaftet, kreieren jedoch ihr eigenes Anarchiesystem, indem sie die anarchistischen Komponenten der Evolution beschreiben. Diese Abwandlung ursprünglich punk-inhärenter Philosophien ist auch bei der Bad Religion’schen Adaption des Nihilismus zu erkennen. In den Texten von Bad Religion werden der menschlichen Existenz eindeutig nihilistische Züge zugeschrieben: sie ist zufällig, folgt keinem höheren Zweck und endet unwiderruflich mit dem Tod. Daraus folgt jedoch keine Sinnlosigkeit der Existenz, im Gegenteil: es ist Sache eines jeden Individuums, die kurze Zeitspanne des Lebens mit Sinn zu füllen und damit das Überleben des menschlichen Kollektivs zu sichern.

Vergleicht man die Anarchiedefinition von Bad Religion mit historischen Anarchiedefinitionen, so ist eindeutig eine inhaltliche Nähe zu Kropotkin gegeben, der ebenfalls auf die solidarische Form von Lebensgemeinschaften hingewiesen hat. Der Anarchoindividualismus amerikanischer Manier, wie in Tucker vertreten hat, stößt jedoch eher auf Ablehnung. Die Eigenverantwortung des Menschen mündet also nicht in kompletten Egoismus.

In den Texten von Bad Religion finden sich sehr oft Bezüge auf die Nichtigkeit der menschlichen Existenz im Lichte der gesamten Evolution. Parallelen zu den nihilistischen Theorien von Nietzsche können vereinzelt hergestellt werden, die beiden Konzepten von Nietzsche und Bad Religion sind jedoch trotzdem verschieden. Gemein ist beiden Konzepten, dass sie jeweils auf Darwins Evolutionstheorie basieren und den jeweiligen Ist-Zustand der Welt als völlig unzureichend empfinden. Nietzsche beschreibt die Umstände seiner Lebenswelt als Zeit des inneren Verfalls und Auseinanderbrechens gefestigter Strukturen. Auch bei Bad Religion sind Morallosigkeit der herrschenden Eliten und imminente Zerstörung häufig wiederkehrende Bilder. Gemeinsam ist den nihilistischen Theorien von Nietzsche und Bad Religion auch die Ablehnung vollkommener Wahrheiten, von Technikgläubigkeit und religiösen Dogmen.

Grundverschieden sind jedoch die Konsequenzen, die Nietzsche und Bad Religion daraus ziehen. Nietzsche erfindet den ‚Übermenschen‘ als Krone der Evolution, ein Wesen, das sich selbst neu erschafft und neu erfindet. Gerade dieser von Nietzsche definierte ‚Wille zur Macht‘, der den Menschen beschreibt, ist es, in dem Bad Religion die negativen Seiten der menschlichen Existenz ausmachen. Für Bad Religion ist es gerade jener Wille zur Macht, durch den Politik und Religion ihre Dogmenhaftigkeit beziehen. Bei Bad Religion ist und bleibt der Mensch nur Teil der Natur. Er stellt eine Spezies wie jede andere dar. Dem Menschen wird somit kein Sonderstatus zugesprochen, es ist lediglich die Fähigkeit zur Selbstzerstörung, die ihn von anderen ‚Tieren‘ unterscheidet.

Während Nietzsche den Menschen mit Schöpfungs- und Definitionspotenzial ausstattet, ist dies bei Bad Religion nicht der Fall. Ähnlich sind sich Nietzsche und Bad Religion wiederum darin, dass der menschlichen Existenz selbst ein eigenständiger Wert zugesprochen wird. Bei Bad Religion generiert sich dieser Wert aus der Selbstverantwortung des Menschen, seine kurze Lebensspanne sinnvoll zu nutzen. Bei Nietzsche ist es die

Zyklushaftigkeit des Universums, die jedem Moment einen unschätzbaren Wert zukommen lässt.

Lassen sich in Nietzsches Aussagen also grundsätzlich sozialdarwinistische Tendenzen erkennen, so ist dies bei ‚Bad Religion‘ dezidiert nicht der Fall. Hier zeigen sich ganz deutlich die Einflüsse der Punkkultur mit ihren egalitären gesellschaftlichen Grundanschauungen. Mündet Darwins Theorie bei Nietzsche in eine Form des Sozialdarwinismus und beim Amerikaner Tucker in einen sehr stark durch amerikanische Mythen geprägten individualistischen Anarchismus, so steht bei Bad Religion sehr deutlich die gegenseitige Verantwortung der Menschen für ihr jeweiliges Wohlergehen im Vordergrund.

Gerade auf dem Album ‚Suffer‘ wird auch die grundsätzliche Existenz der gesamten Menschheit und nicht nur von einzelnen Menschen zum zentralen Thema. Die Gedankenlosigkeit des menschlichen Handelns und die Kurzfristigkeit des menschlichen Horizonts im Lichte der gesamten Evolution sind hier zentrale Themenfelder. Bad Religion vermischen hier ökologische Kollapswarnungen mit ökonomischer Kritik am kurzfristigen Handlungshorizont der Marktwirtschaft. Die Selbstdestruktivität der ursprünglichen Punkkultur wird so zur einer düsteren Warnung der imminenden Selbsterstörung der menschlichen Lebensgrundlagen. Wiederum findet damit eine der Ursprungskonstanten des Punks eine Umdeutung.

Schon im frühen Punk lieferte dieser keine Lösungsansätze, lediglich Anklagepunkte. Diese dem Punk inhärente Form wird auch durch Bad Religion beibehalten, indem sie keine direkten Angaben darüber machen, wie eine ideale menschliche Gesellschaft auszusehen hätte. Im Gegenteil, sie heben ganz klar hervor, dass von ihnen keine richtungweisenden Aussagen erwartet werden können: „don't believe in self important folks who preach, no Bad Religion song can make your life complete, prepare for rejection you'll get no direction from me“ (No Direction, Album ‚Generator‘).

Die Einordnung des Menschen in das gesamte Weltbild erfolgt durch Bad Religion auf eine streng rationale, wissenschaftlich fundierte Art und Weise. Diese Striktheit und auch die mantrahafte Ablehnung jeglicher Religiosität müssen vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Kultur betrachtet werden, wo es bis heute Auseinandersetzungen zwischen Vertretern kreationistischer und darwinistischer Erklärungsmodelle gibt. Die

Lobbyingnetzwerke neokreationistischer Kreise sind in den Vereinigten Staaten bedeutend stärker ausgebaut, als in Europa und reichen in alle Zweige von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Die Betonung des Diesseits und der Körperlichkeit im Gegensatz zu Spiritualität und Glauben in den Texten ist in diesem Zusammenhang zu sehen.

Im Gegensatz zur glaubensbasierten Einordnung des Menschen in Geschichte, Gesellschaft und die Welt an und für sich, nehmen Bad Religion eine streng wissenschaftsorientierte und rational fundierte Rasterung vor. Die aus dem Glauben tradierte Sonderstellung des Menschen als Krone der Schöpfung, die zu Überheblichkeit und ungerechtfertigtem Machtstreben führt, wird als ein Hauptgrund für ökologische und ökonomische Katastrophen gesehen. Der oftmalige Rekurs auf die Zufälligkeit der Evolution und ihre Ziellosigkeit soll zeigen, dass der Mensch kein Produkt einer kontinuierlichen Verbesserung, sondern ein beliebiges Zufallsergebnis darstellt. Dieses evolutorische Zufallsergebnis kann somit auch keinen Anspruch auf eine besondere Wertigkeit stellen. Der Mensch wird auf seine Gene reduziert und entspricht somit in der Realität keinesfalls dem idealisierten Bild, das durch die Religion gezeichnet wird. Religion wird als das Produkt einer verstaubten, rückgewandten Gesellschaft charakterisiert, das der Menschheit im Streben nach Existenzhaltung keinen Fortschritt bringen kann.

Die Quintessenz dieser ‚Entmachtung‘ des Menschen ist, dass auch seine Macht-, Eroberungs- und Besitzansprüche keine fundierte Basis haben. Da Bad Religion den Menschen auf eine Stufe mit allem biologischen Leben stellen, haben auch seine außerordentlichen Wünsche und Bedürfnisse keine Berechtigung mehr. Menschliches Handeln, das auf ökologischer und ökonomischer Ausbeutung anderer basiert, führt schlussendlich zur Zerstörung aller Lebensgrundlagen. Diese Sichtweise steht in fundamentalem Gegensatz zum puritanischen Ethos, in dem materieller Erfolg und gesellschaftliche Hierarchisierung als gottgefällig und damit positiv angesehen werden.

Als Grund für die Glaubensorientiertheit des Menschen werden in den Texten von Bad Religion die Angst vor dem Tod und die Suche nach Halt und Richtung identifiziert. Den Erklärungsmodellen des Glaubens werden in beiden Fällen wissenschaftliche Deutungsmuster entgegengestellt. So wie im Glauben die Angst vor dem Tod durch den Blick auf ein (besseres) Jenseits relativiert wird, so wird in den Texten von Bad Religion ein wissenschaftliches Szenario entworfen, das den Tod als Teil des

biologischen Lebens begreifbar macht. Die Angst vor dem Tod ist damit unbegründet, der Tod ist Teil des menschlichen Lebens.

Die völlige Abkopplung des Menschen vom Glauben mit seinen Restriktionen birgt laut Bad Religion eine ungeahnte Freiheit in sich, die der Mensch sinnvoll nutzen soll. Dort, wo die Regeln eines gottgefälligen, rechtschaffenen Lebens mit seinen klaren Vorgaben gefallen sind, verkompliziert sich aber auch die Sinnsuche des menschlichen Lebens. Diese Freiheit stellt jedoch keinen Freibrief für amoralisches und unethisches Handeln dar. Im Gegenteil, die Texte konstatieren, dass Willensfreiheit und Eigenentscheidungen, die gegebenenfalls von denen der Masse abweichen, wesentlich mehr Verantwortungsfähigkeit bedürfen, als das Verstecken in der Masse: „freedom is responsibility“.

Glauben und Wissenschaft werden gerade im Album ‚Suffer‘ als zwei fundamental unterschiedliche Gebiete dargestellt, die sich in einem epochalen Kampf gegeneinander befinden. Der Ausgang dieses Kampfes ist ungewiss, wie in der pessimistischen Grundeinstellung von ‚Suffer‘ zum Ausdruck kommt. Klar scheint aus den Texten jedoch, dass vom Ausgang dieses Kampfes das Überleben der menschlichen Rasse abhängt. Die textliche Darstellung der Endzeitszenarios ist meist emotionslos und wird von der Warte eines wissenschaftlichen Beobachters erzählt. Manchmal ist jedoch die Darstellung sehr emotional und wird mit einem eindringlichen Appell an die Rezipierenden gerichtet. Dieses Schwanken zwischen passiver, wissenschaftlicher Beobachtung und emotionaler Involviertheit in das Thema, das den Textern offensichtlich sehr nahe geht, ähnelt im Kleinen dem epochalen Kampf zwischen Ratio und Glauben.

Die einzigen Lösungsansätze scheinen durch positiv wahrgenommene Selbstverantwortung, gekoppelt mit Wissen und Bildung erreichbar zu sein. Lernen wird zum hehren Anspruch und zum höchsten Gut der Selbstverantwortung stilisiert, so als ob ein Versagen darin einem Versagen im ‚do-it-yourself‘-Postulat des Punks gleichzusetzen wäre. Das Fortschreiten von Fatalismus und Obrigkeitsgläubigkeit wird mit mangelnder Eigenverantwortlichkeit erklärt und somit abgelehnt. Wo Lösungsansätze also nur durch Lernen, Wissen und Forschung gefunden werden können, erhält die Philosophie der Aufklärung einen besonderen Stellenwert.

10.2 Rationale Meinungsbildung als Reaktion auf Religiosität

*„You have your own brain full of thoughts
and choices” Bad Religion*

In den Texten von Bad Religion kommt ein starker Atheismus zum Ausdruck. Die klare und wiederholte Aussage lautet: es gibt keinen Gott. Gerade in wissenschaftlichen Kreisen wird oft eine agnostische Sichtweise vertreten, nämlich diejenige, dass die Existenz oder Nichtexistenz eines Gottes nicht empirisch bewiesen werden kann. Die Texte von Bad Religion lassen im Gegensatz dazu keinen Zweifel über eine klar atheistische Einstellung der Bandmitglieder zu. Dies steht im Widerspruch zum wissenschaftlich-skeptischen Anspruch, der in den Texten ansonsten erhoben wird.

Wiederholt wird in den Texten auch der Versuch unternommen, den Atheismus mit klaren Wertvorstellungen, Moral und Anstand in Verbindung zu bringen. Dies ist vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Moralkonstruktion zu sehen, in der der Atheismus ein sehr schlechtes Image hat. Gerade in den USA wird Atheismus oft mit einem Mangel an Moral und ethischen Grundsätzen gleichgesetzt. Diese negative Einschätzung hat zwei Ursachen: eine der Ursachen liegt in den Mythen der Entstehung der Nation mit der starken Verwobenheit von Religion und Freiheit, auf der auch der Grundgedanke der Außergewöhnlichkeit der USA als Nation gründet. Die zweite Ursache liegt in der Vergangenheit des 20. Jahrhunderts und der Historie des Kalten Kriegs. Sowohl in den USA als auch in der Sowjetunion wurden die fundamentalen weltanschaulichen Antagonismen mit der jeweils anderen Macht als möglichst negativ dargestellt. Die Propaganda des Kalten Kriegs in den USA stellte eine enge Verbindung zwischen Atheismus und Kommunismus her. Dies hatte mehrere Auswirkungen: Atheismus wurde negativiert und als morallos und barbarisch dargestellt. Im Gegensatz dazu versinnbildlichten die christlichen Werte der amerikanischen Nation das Gute und Positive. Die ewig wiederkehrende ‚them versus us’-Analogie in den amerikanischen

Mythen fand so einen neuen Kristallisationspunkt in ‚Glaube versus Atheismus‘¹²⁰. Der leidenschaftliche Glaube an die Außergewöhnlichkeit der amerikanischen Nation und das sich daraus ergebende Gesandtheitsstreben führt dazu, dass Nichtglaube mit einer negativen Einstellung gegenüber der Nation in Verbindung gebracht wird.

Verschiedene Forschungsergebnisse deuten darauf hin, dass Amerikaner und Amerikanerinnen mit einer höheren Wahrscheinlichkeit an einen Gott oder ein höheres Wesen glauben, als Europäerinnen und Europäer (vgl. Financial Times, 20.10.2006, www.harrisinteractive.com/news/allnewsbydate.asp?NewsID=1131, Zugriff am 14.08.2009). Auch scheint es einen Zusammenhang zwischen Bildung und Gläubigkeit zu geben. Nur 7 Prozent der Mitglieder der U.S. National Academy of Science glauben an einen Gott oder ein höheres Wesen, wohingegen es in der gesamten Bevölkerung über 85 Prozent sind (Larson & Witham auf StephenJayGould.org, Zugriff am 14.08.2009). In 39 Studien, die zwischen 1927 und 2002 durchgeführt wurde, wurde ein inverses Verhältnis zwischen Intelligenz und Religiosität festgestellt. Es wurde jedoch keine direkte Kausalität hergestellt, sondern Religiosität wurde zusätzlich auch in Verbindung mit autoritären Familienverhältnissen und sozialem Status gebracht (Mensa Magazine, 2002, S. 12f).

Die Einstellung, die sich in den Texten von Bad Religion zeigt, ist als direkte Reaktion auf die Vermischung zwischen Politik und Kirche in den 1980er Jahren zu sehen. Nur vor dem Hintergrund des zentrumslosen Planungsdesigns der amerikanischen Großstädte lässt sich erahnen, welchen Einfluss die Kirche auf die entstrukturalisierten Gemeinschaften ausübte. Die Kirche war das einzige Rückgrat gesellschaftlicher Interaktion und bestimmte die Konventionen von Sozialisierung, Ideenaustausch und außerfamiliärer Freizeitkonversation. Die Kirche entwickelte also mit der Zeit eine Deutungshoheit über die gesellschaftliche Wertebildung, die in den Texten von Bad Religion auf dezidierte Ablehnung stößt. Der kirchlichen Moraldeutung wird eine streng säkulare Moraldeutung entgegengesetzt, die sich auf das rational fassbare Gebäude der Evolutionstheorie stützt.

¹²⁰ Dieses Denkschema ist in den USA durch zwar verbreiteter als in Europa, aber wie die Osteransprache 2009 des Bischofs von Augsburg, Walter Mixa, zeigt, ist auch im deutschsprachigen Raum die Analogie zwischen unethischem Verhalten und Atheismus gängig.

Hiermit wird auch deutlich, warum in den Texten von Bad Religion so oft zum Ausdruck kommt, dass Moral, Anstand und ethisches Verhalten auch von der Kirche abgekoppelt möglich seien. Gerade in den Vereinigten Staaten ist die Verknüpfung zwischen Moral, Anstand und dem Glauben eine sehr enge. Viele Amerikanerinnen und Amerikaner sehen im Fundament des Glaubens gleichzeitig das Fundament ihres Staates. Die Texte von Bad Religion brechen nicht nur mit dieser Weltsicht, sondern stellen ihr sogar entgegen, dass die Kirche und die Regierung dezidiert *schuldig* am amoralischen Zustand der modernen Welt seien. Es erfolgt also eine Umdeutung gängiger Einordnungsmuster. Der Hintergrund dieser Umdeutung ist klar: Atheismus soll mit moralischen Grundwerten verknüpft werden, die Kirche, die diese Grundwerte bisher monopolisiert hatte, wird als unglaubwürdig und korrupt entlarvt.

Gerade in den 1980er Jahren wurde dieser Kampf um die Deutungshoheit über die Moral sehr hart ausgefochten. Allein die Namensgebung christlicher konservativer Organisationen wie der ‚Moral Majority‘ zeigen, dass auch diese das Moralmonopol beanspruchten. Bad Religion setzten dem christlich geprägten Moralbild das wissenschaftlich-evolutorische Moralbild des Naturalismus gegenüber. Es ging dabei um zwei Dinge, einerseits sollte damit die nihilistische Komponente widerlegt werden, die der Evolution von den Kirche unterstellt wurde, andererseits sollte ein positives Weltbild etabliert werden, in dem der Glaube keinen Platz benötigte. Bad Religion schließen sich dabei modernen Evolutionstheorien von Peter Singer oder Richard Dawkins an, die mit dem Paradigma ‚Survival of the fittest‘ brechen und die wichtige Rolle von Altruismus und Kooperation in der Evolution betonen.

Die Texte von Bad Religion üben somit also Kritik an den Zielen der Neuen Christlichen Rechten. Diese Kritik bezieht sich jedoch nur auf einen Ausschnitt der Ziele von ‚Moral Majority‘. Hier ist deutlich erkennbar, dass es sich bei den Protagonisten des Hardcores meistens um weiße, heterosexuelle männliche Jugendliche handelte. Das harte Vorgehen der Reagan-Administration gegen den Feminismus und gegen die Rechte von Minderheiten spielte in der textlichen Kritik daher keine Rolle. Da Punk eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit der jeweiligen Lebenswelt darstellt, finden nur diejenigen Aspekte in die Texte Einzug, die die Protagonisten tatsächlich beschäftigen. Bei Bad Religion steht hier eindeutig der Kampf um die Etablierung eines wissenschaftlichen Weltbildes im Vordergrund.

Die enge Verknüpfung von Moralvorstellungen und Religiosität in den USA hat während der Amtszeit von Ronald Reagan einen Höhepunkt erreicht. Gerade Ronald Reagan versuchte, den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verfall der 1970er Jahre mit positiven Verknüpfungen zwischen Religion, Fortschritt und Moral zu stoppen. In den Texten von *Bad Religion* aus dieser Zeit kommt zum Ausdruck, dass weder Politik noch Religion geeignete Mittel sind, um eine Werteerosion zu stoppen. Die Dogmenhaftigkeit der Religion mit ihrer Entmündigung der Menschen und die intellektuelle Unfähigkeit der Politik mit der Aushebelung des Volkssouveräns führen zu keinen Lösungen, um gesellschaftliche Verfallserscheinungen aufzuhalten. In den Texten wird wiederholt darauf hingewiesen, dass sich weder Politik noch Religion an fixen ethischen Grundsätzen orientieren, sondern situationsbezogen sehr wandelbare Moralvorstellungen vertreten. Atheismus und Naturalismus werden als Gegenkonstrukt zur als korrupt identifizierten Janusgesichtigkeit von Religion und Politik entwickelt.

In der Forderung nach Wissenschaftsorientierung und selbständigem Denken wird die starke thematische Verbindung der Texte zur Philosophie der Aufklärung deutlich. Wie auch in der Aufklärung wird das traditionelle, religiös geprägte Weltbild abgelehnt und ein modernes, an rationalen Kriterien orientiertes Weltbild eingefordert. In den Texten wird eine starke Biologisierung des menschlichen Lebens mit einer entsprechenden Einordnung der menschlichen Rasse evident. Vielfach finden sich Bezüge zur Menschheit als biologischem Kollektiv, dem es nur in einer gemeinsamen Anstrengung gelingen kann, ein (selbstverschuldetes) Aussterben der menschlichen Rasse zu verhindern.

Die Betrachtung der Menschheit als frei und selbständig handelndes Kollektiv hat starke Bezüge zur ‚do-it-yourself‘-Kultur des Punks und zur Philosophie der Aufklärung. In der Aufklärung wurden die egoistisch geprägten barocken Heilsversprechen mit ihrer Jenseitsbezogenheit abgelehnt. Zu starke Jenseitsbezogenheit führt, sowohl in der Philosophie der Aufklärung, als auch in den Texten von *Bad Religion*, zu einer Paralyse der menschlichen Lebensspanne mit dem Ergebnis, dass eine statische und dogmenorientierte Gesellschaft entsteht. Bei den Texten von *Bad Religion* kommt noch die evolutionär-wissenschaftliche Variante hinzu, nach der es in der Evolution keine Statik geben kann und darf.

Hier treffen sich in den Texten von *Bad Religion* also mehrere, teils korrespondierende Weltbilder: die Philosophie der Aufklärung mit ihrer Wissenschaftsorientierung und ihrem Diesseitsbezug, das Punkethos mit seiner individualistisch-anarchistischen Forderung der Selbstverantwortung und die evolutiv-wissenschaftliche Sichtweise der Biologie. Diese Weltbilder sind nicht vollkommen kompatibel, besonders nicht in der Fortschrittskritik, die sich in mehreren Texten von *Bad Religion* findet. Orientiert sich die Aufklärung sehr stark am menschlichen und technischen Fortschritt, so stößt gerade die Technisierung der Lebensumwelt in den Texten von *Bad Religion* auf Kritik. Die textliche Negativierung des Fortschritts hängt damit zusammen, dass sie immer mit dem Staatsgefüge der USA in Verbindung gebracht wird.

Hier wird auch ein fundamentales Problem deutlich: sowohl die Grundsätze des US-amerikanischen Staates, als auch die Grundthematiken vieler Texte von *Bad Religion* beziehen ihr Fundament aus der Philosophie der Aufklärung. Da gerade die Grundzüge des amerikanischen Staates in den Texten aber wiederholter Kritik ausgesetzt werden, scheint sich eine gewisse Inkompatibilität abzuzeichnen. Diese scheinbare Unvereinbarkeit wird dadurch aufgelöst, dass nicht die Philosophie der Aufklärung, sondern ihre *heutige* Ausgestaltung in den USA als fehlerhaft identifiziert wird. Die Hauptkritikpunkte sind dabei die schwindende Macht des Volkssouveräns, der Einfluss der Religion und die intellektuelle Unfähigkeit der politischen Kaste. Der ebenfalls kritisierte technische Fortschritt wird dabei mit dem Gewinnstreben einer kleinen Minderheit von Menschen gleichgesetzt, die dem menschlichen Kollektiv durch ihren Egoismus Schaden zufügen.

Uschmann (http://us.geocities.com/webmaster2001/dialektik_der_Aufklärung.html, Zugriff am 27.08.2009) thematisiert diese Gratwanderung in den Texten von *Bad Religion*, indem er analysiert, inwieweit die Texte selbst dem Mythos der Aufklärung erliegen und in ihrer Propaganda für Rationalität und Empirismus ins Dogmenhafte abschweifen. Er behilft sich dabei Adornos Wissenschaftskritik, die die Wissenschaft lediglich als weiteres Glaubenssystem sieht, das in der Folge von Magie, Mythen und Religion entstanden sei. Parallelen zu einer Form der ‚Wissenschaftsreligion‘ werden tatsächlich in der mantrahaften textlichen Wiederholung von Rationalität und Empirismus deutlich. Wenn also Wissenschaft einerseits etwas darstellt, das durch ständige Neugier und ‚Vorwärtsschreiten‘ funktioniert, dann wird plötzlich die durch *Bad*

Religion gezogene Trennlinie von Wissenschaft und Fortschritt unklar und vage, besonders auch deshalb, weil Bad Religion in ihren Texten dezidiert offen lassen, wo (erwünschte) Wissenschaftlichkeit aufhört und (unerwünschte) Technologisierung mit ihrer Zerstörungsfähigkeit beginnt.

Wissenschaftskritiker wie Günther Anders (1997, S. 235) bezeichnen die Wissenschaft deshalb als immanente Gefahr, weil durch sie eine Zukunft konstruiert wird, die den Menschen ‚apokalypseblind‘ macht. ‚Apokalypseblindheit‘ kann nun aufgrund der vielfältigen Verweise auf die Selbstzerstörungsfähigkeit des Menschen in den Texten von Bad Religion nicht diagnostiziert werden, die Rolle der Wissenschaft dabei wird jedoch ausgeklammert. Diese Einordnung der Wissenschaft als positive, gute Kraft stellt sich damit, so Uschmann (ebd.), als weiteres, selbstreferentielles und damit fast dogmatisch anmutendes Glaubensgebilde dar.

10.3 Die Rolle von Politik und Technologie als Identitätsstifter

„One step closer to the future, one inch closer to the end.” Bad Religion

Freiheit wird in den Texten von Bad Religion und in klarer Kohärenz zum Punkethos als unantastbares Gut angesehen. Begründet wird der Anspruch auf Freiheit durch Aufklärung und Evolution. Dieses grundsätzliche Recht wird jedoch nach Ansicht der Textschreiber in der konkreten Lebenswelt der USA durch die gesellschaftlichen und politischen Strukturen unterminiert.

Wenn also in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung die Freiheit als natürliches Recht beschworen wurde, dann besteht die Kritik in den Texten darin, dass diese Freiheit im Gang der Zeit kontinuierlich beschnitten wurde. Generelle kontemporäre Gesellschaftskritik mischt sich also mit ganz spezifischer Kritik an konkreten politischen Einflussnahmen, die mit den Grundwerten der US-amerikanischen Nation nicht im Einklang stehen.

Viele Texte von Bad Religion entmystifizieren die Grundkonstanten und Mythen der amerikanischen Gesellschaft. Wie im obigen Kapitel besprochen, besteht jedoch die Gefahr, dass diese Entmystifizierung zu neuen – wissenschaftlich orientierten – Dogmen führt. Freiheit und Gleichheit bestehen in der Lesart der Texte nur mehr auf dem Papier. Die tägliche Existenz der Menschen in den USA wird dagegen auf unrechtmäßige Weise von der Politik und von Wirtschaftsmagnaten bestimmt. Die Menschen werden lediglich in dem Glauben gelassen, dass sie in einer Welt der Freiheit und der unendlichen Möglichkeiten leben. In den Texten von Bad Religion kommt damit zum Ausdruck, dass die amerikanischen Mythen sich in ihr Gegenteil verkehrt haben oder in ihr Gegenteil verkehrt *wurden*. Im Grunde sind Mythen dazu da, in einer Welt der Unsicherheit Glauben und Zusammenhalt zu stiften. Nun werden die entsprechenden, tief in der Volksseele verwurzelten Mythen von einer politischen, wirtschaftlichen und religiösen Elite dazu benutzt, die Menschen im Zustand der Unsicherheit und der Unwissenheit zu belassen. Mythen, die eigentlich überholt sind und durch gesicherte Erkenntnisse oder

die Wahrheit ersetzbar wären, werden von dieser Elite bewusst gestärkt, um die eigene Machtbasis weiter auszubauen, und damit die eigentlichen aufklärerischen Ziele des amerikanischen Staates weiter zu untergraben.

Bad Religion greifen damit nicht die eigentlichen amerikanischen Grundwerte selbst an, sondern ihre gegenwärtige Interpretation durch die herrschenden Eliten. Die Gefahr, die in den Texten heraufbeschworen wird, ist die einer manipulierbaren, lethargischen Gesellschaft, die nur mehr auf Gehorsam basiert und damit von den eigentlichen Zielen der Staatsgründung weit entfernt ist. Ganz im Sinne des Punkethos wird wiederholt zu politischer Aktion und zu Protest aufgerufen. Die Bilder eines dahinsiechenden, kriechenden und oberflächlichen Fortschritts wollen so gar nicht in das Selbstbild einer stolzen Nation passen, die sich mit Hilfe des Mythos des ‚Manifest Destiny‘ an der Speerspitze des menschlichen Fortschritts wähnt. Fortschritt wird in den Texten damit als weiteres Mittel zur Machterhaltung identifiziert, durch das den Menschen die Freiheit lediglich vorgegaukelt wird.

In den Texten kommen also relativ klare politische und gesellschaftliche Vorstellungen zum Ausdruck, die auf den ersten Blick mit der Neuen Linken in den USA und den New Social Movements korrespondieren. Gemeinsam mit den New Social Movements hat die Einstellungswelt, wie sie aus den Texten von Bad Religion ersichtlich wird, dass es sich um lose und fließende Ideologiemuster mit mangelnder Trennschärfe handelt. Auch die Ablehnung materieller Ziele und die Konzentration auf nicht-materielle Erregenschaften ist den Texten von Bad Religion und den New Social Movements gemein. New Social Movements sind jedoch komplett in der postmodernen Welt der pluralistischen Vielfältigkeit verankert. Bei Bad Religion verhält es sich anders. Sind zwar die Protagonisten selbst das Ergebnis einer postmodernen Welt in ihrer Zuspitzung Los Angeles, so geht aus den Texten doch deutlich hervor, dass sie die Postmoderne mit ihrem Pluralismus von Lebensstilen und Ansichten doch dezidiert ablehnen. Einerseits sind die Texter mit ihrer aufklärerischen und wissenschaftlich-rationalen Einstellung also fest in der Moderne verankert, dennoch liefert ihnen ihre postmoderne Lebenswelt erst die Grundlagen für die Texte.

Technologiekritik ist eines der wesentlichen Merkmale postmaterialistischer Bewegungen. Hier lassen sich also dezidiert Verbindungen zu den Texten von Bad Religion

herstellen, in denen Technologiekritik einen wesentlichen Aspekt darstellt. Die Beweggründe für die Technologiekritik basieren jedoch in der postmaterialistischen Wertewelt und derjenigen, wie sie von Bad Religion vertreten wird, auf sehr unterschiedlichen Annahmen. Sind es in der Postmoderne Tendenzen zur gesellschaftlichen Akzeptanz pluralistischer Wertewelten, so sind es in den Texten von Bad Religion wissenschaftlich orientierte Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge, die analysiert werden.

Auch mit der Neuen Linken lassen sich Übereinstimmungen finden, diese sind vor allem zur Denkrichtung von Noam Chomsky und Howard Zinn herstellbar. Dennoch ist auch hier wieder eine ambivalente Einstellung aus den Texten ablesbar. Die in den 1960er Jahren definierte Wertewelt der Neuen Linken fand im Punk der 1970er Jahre seine Ablehnung. Der Neuen Linken wurde durch den Punk ein Versagen und eine Annäherung an das ‚Establishment‘ vorgeworfen. Im amerikanischen Progressivismus gründen sowohl gewisse Ziele der Linken, als auch einige von Bad Religion postulierte Ziele. Es herrscht aber nur eine oberflächliche Identität, wie aus Texten von Bad Religion, die nach den 1980er Jahren entstanden, deutlich wird (Hippie Killers, Them and us). In den Grundtendenzen sind es jedoch die Ziele von sozialer Gerechtigkeit, der Weiterentwicklung der Demokratie, der Machtregulierung und der Ausweitung des Umweltschutzes, die die Texte von Bad Religion mit den Zielen der Neuen Linken gemeinsam haben.

Besonders mit Noam Chomsky lassen sich Parallelen herstellen. Chomsky plädiert wie die Texter von Bad Religion für eine Ausweitung des Prinzips der Wissenschaftlichkeit auf das gesamte Zusammenleben der Menschheit. Auch bei der Einstellung gegenüber der Machtausübung über andere und den manipulativen Prinzipien der Meinungsbildung gehen Chomsky und Bad Religion konform. Konkrete Anhaltspunkte von Parallelen lassen sich auch in der direkten Politikkritik finden. Beide, sowohl Chomsky als auch Bad Religion, thematisieren ihre Einwände gegenüber der Innen- und Außenpolitik der USA wiederholt. Doppelmoral, repressive staatliche Taktiken und getarnte Angriffe auf Demokratie und Freiheit sind Konstanten, die sich sowohl bei Bad Religion als auch bei Chomsky finden. Bei Chomsky ist die Kritik an der amerikanischen Außenpolitik sehr präsent, bei Bad Religion taucht diese auch auf, jedoch vermehrt erst in den Texten die nach den 1980er Jahren geschrieben wurden. Lediglich der Text von ‚Part II‘ aus dem Album ‚Suffer‘ hat dezidiert eine Kritik an der amerikanischen Au-

ßenpolitik zum Inhalt. In den Texten aus den 1980er Jahren ist vor allem der gesellschaftliche und politische Zustand im Inneren der USA ein Kernthema.

10.4 Die postmoderne Gesellschaftsstruktur und ihre Konsequenzen

„Confusion is a fundamental state of mind.“ Bad Religion

Deutlich erkennt man in den Texten von Bad Religion einerseits eine Auseinandersetzung mit der Postmoderne, andererseits eine Abkehr von ihr, verbunden mit der Flucht in ein rationales Weltbild. Es wird deutlich, dass die Welt der Postmoderne, die gerade auch von Los Angeles verkörpert wird, eine menschenfeindliche Welt der Konfusion und Bindungslosigkeit ist. Dieser komplexen und vielschichtigen Realität versuchen Bad Religion mit einem vereinfachenden, in der Moderne verhafteten Wissenschaftsbild entgegen zu treten.

Einerseits lehnen sie dabei Komponenten der Postmoderne, wie diejenige der verstärkten Hinwendung zur Emotionalität dezidiert ab, andererseits bleiben sie doch in der Postmoderne verhaftet, wenn sie nicht sogar selbst Produkte dieser Postmoderne sind. Ihre Kunstform, Punk, ist fest in der Postmoderne verankert und ihre fluiden Zielbündel lassen Reminiszenzen zu postmodernen New Social Movements erkennen. Bad Religion zeichnen in ihren Texten ein sehr pessimistisches Bild der kontemporären Gesellschaft, das von Werteerosion und immanenter Zerstörung geprägt ist. Gerade der oftmalige Verweis auf mangelnde gesellschaftliche Werte oder deren Missbrauch durch Scheinautoritäten zeichnet ein zutiefst zwiegespaltenes Bild über die Einstellung der Texter zu ihrer postmodernen Lebenswelt.

Wie schon die Künstler und Künstlerinnen des dem Punk nicht unähnlichen Dada, zeigen auch Bad Religion kein Zutrauen mehr in die positive Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung. So wie sich Dada in eine Kunstwelt geflüchtet hat, flüchten sich die Texter von Bad Religion in die Biologie mit ihren regelhaften und wiederkehrenden Abläufen. Die Regelhaftigkeit und Erklärbarkeit der Wissenschaft gibt ihnen Halt in einer sich ständig verändernden postmodernen Gesellschaft. Diese Flucht in die Einfachheit der biologischen Geschehnisse im Gegensatz zur Komplexität gesellschaftlicher Abläufe entbehrt nicht einer gewissen Naivität, gerade auch dann, wenn der Ver-

such unternommen wird, biologische Regeln auf die Funktionen des Gesellschaftssystems anzuwenden. Die in den Texten häufig beschworene Zuversicht in die Wissenschaftlichkeit und damit in die Strukturen und Formen der Moderne zeugen von einer tiefen Zukunftsangst und Unsicherheit. Die Unsicherheit gegenüber der postmodernen Welt kommt auch in Texten wie ‚Sanity‘ zum Ausdruck, in denen der Texter alles daran setzt, angesichts seiner komplexen Lebensumwelt überhaupt bei Verstand zu bleiben.

Pluralistische Strukturen, die nicht auf Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen basieren, haben in der rationalen Welt der Wissenschaft keinen Platz. Mit diesem Kunstgriff nehmen die Texter von Bad Religion eine erhebliche Komplexität aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen. Wissenschaft ist also ein Mittel für sie, sich ihre postmoderne Lebensumwelt fass- und begreifbar zu machen. Wie in der realen Wissenschaft reduzieren sie Komplexität, um zu für sie selbst akzeptablen Lösungen zu kommen.

Bad Religion stemmen sich damit gegen den Umdeutungsprozess, dem das gesamte humanistische Denken in der Zeit der Postmoderne unterworfen ist. In einer Welt der vielfältigen Lebensstile mit hedonistischen und esoterischen Tendenzen der Sinnsuche, wenden sie sich eindeutig gegen eine Pluralisierung der Deutungshoheit. Indem sie die Wissenschaft als die einzige Interpretationsmöglichkeit über die Lebenswelt des Menschen etablieren, stellen sie sich gegen eine postmoderne Welt der Meinungs- und Wissenskollagen. Bad Religion schaffen sich so ein stabilisierendes Zentrum, das die Welt erklärbar macht. In diesem Weltbild bleibt nichts im Verborgenen, setzt der Mensch nur genügend Mühe daran, die Wahrheit herauszufinden. Im Gegensatz dazu ist in postmodernen Erklärungsschemata von Lyotard und Derrida überhaupt keine allgemeingültige Wahrheit mehr existent.

10.5 Der amerikanische Mythos und seine Realität

„Myths are public dreams, dreams are private myths.“ Joseph Campbell

So wie in der amerikanischen Gesellschaftsstruktur und Selbstsicht Widersprüche auftreten, so zeigen sich diese auch in den Texten von *Bad Religion*. Sehr deutlich wird dies in der tiefen Verhaftetheit der Texter in den aufklärerischen Idealen, wie sie prägend für die US-amerikanische Staatsgründung waren. Gleichzeitig ist dieser Staat auch der Brennpunkt ihrer Kritik.

Los Angeles, die Stadt, die gerade in den Texten der 1980er Jahre prägend war, ist Symbol des Frontier-Mythos. Sie versinnbildlicht durch ihre Lage im äußersten Westen des Landes die Erreichung der Ziele des ‚Manifest Destiny‘. Für die Texter von *Bad Religion* hat dies zur Konsequenz, dass sie gleichzeitig Produkte eines Mythos und deren Kritiker sind.

Gerade in den Zeiten, in denen sich die amerikanische Gesellschaft in das Private zurückzog, waren Schlagworte wie ‚togetherness‘ und ‚belongingess‘ von großer Bedeutung. In den letzten Regierungsjahren von Jimmy Carter mit seinem von religiösen Moralvorstellungen geprägten Weltverständnis, war der Rückzug in die familiäre Lebenswelt gesellschaftlich besonders akzeptiert. Auch der konservative Reagan sah in der Kernfamilie das Sinnbild von gesellschaftlicher Konstanz. Diese Betonung auf die familiäre Gemeinschaft musste jedoch in den meist zerrütteten Lebenswelten der Hardcorejugendlichen bigott erscheinen.

In den 1980er Jahren tat sich außerdem eine Diskrepanz zwischen dem wirtschaftlich und politisch eingeforderten Killer-Individualismus der ‚Me! Me! Me!‘-Generation und der gleichzeitigen Konformisierung der Konsumgesellschaft auf. In den Großstädten sahen sich die Jugendlichen wiederum einer erzwungenen Individualisierung ausgesetzt, auf die sie mit der Bildung von subkulturellen Nischen reagierten. Für sie war die Individualität der Reagan-Ära eine Scheinwelt, gegen die sie ihre eigenen Konzepte

entwickelten. Im Hardcore bedeutete dies eine ‚do-it-yourself‘-Attitüde mit anarchistischen Tendenzen. In der Welt von Bad Religion war die Reaktion auf den gesellschaftlichen Konformitätszwang ein Aufgreifen der Evolutionstheorie. Die anarchistischen Aspekte der Evolution mit ihren zufälligen Genkombinationen waren einerseits Ausdruck der eigenen Individualität und gleichzeitig Ausbruch aus der gesellschaftlichen Konformität.

Die städtische Lebenswelt der Hardcorejugendlichen lässt sich mit der Simmel'schen Großstadt vergleichen, in der die Menschen mit zunehmender Eigenverantwortlichkeit nach ihrer Individualität in einer fragmentarisierten Welt suchen müssen. In diesem Sinne sind die Texte des Hardcores gleichzeitig Ausdruck und Ausweg aus der vorstädtischen Lebenswelt. Die Texte zeugen also von dem Versuch, sich Eigenständigkeit in einer gesichtslosen und konformen Welt zu erhalten. Die Flüchtigkeit und Unverbindlichkeit der fluiden postmodernen Beziehungen erschwert diese Selbstfindung. Gerade die Traumwelt von Kalifornien, das weltweit als ‚teen heaven‘ gesehen wird, ist ein weiterer Kristallisationspunkt der Kritik in den Hardcoretexten, gerade wenn diese Scheinwelt mit der tatsächlichen Lebenswelt in Kollision gerät.

Die amerikanische Gesellschaft ist fest in der puritanischen Ansicht verhaftet, dass die Realität dem menschlichen Willen und seiner Gestaltungsfähigkeit unterworfen ist. Bad Religion lehnen in ihren Texten diese Sichtweise dezidiert ab. Für sie ist gerade dieser menschliche Gestaltungswille, der in technologischen Fortschritt mündet, ein Baustein der menschlichen Selbsterstörung. Die Ablehnung von hedonistischen Zielen wie Konsum, Macht und Bedürfnisbefriedigung kollidiert also mit den Grundzielen der amerikanischen Gesellschaft, in deren Mythen die Einzelnen jeweils ihres Glückes Schmied sind. Gerade diese individualistische Tendenz der amerikanischen Gesellschaft wird in den Texten angegriffen.

Im Gegensatz dazu wird das biologisch Kollektive, das Gemeinsame der menschlichen Rasse beschworen. Hier versuchen die Texter also eine Umdeutung des individualisierten Lebensziels, das dem amerikanischen Mythos entspricht, zu einem kollektiven Lebensziel der menschlichen Rasse. Dieses gemeinsame Ziel soll ein Überleben der Menschheit sichern, das in den pessimistischeren Texten von Bad Religion, besonders denen des Albums ‚Suffer‘, keineswegs gesichert scheint. Der Mythos des

individualisierten und machtorientierten Erfolgsmenschen soll in denjenigen eines Menschen umgewandelt werden, der kollektive Ziele verfolgt. In dieser Einstellung lässt sich keine politische Tendenz um Kommunismus oder Sozialismus herauslesen, im Gegenteil, sie ist dezidiert unpolitisch und basiert auf den Ordnungsprinzipien der Wissenschaftlichkeit und Biologie.

Die nichtkonformistische Identitätsbildung im Punk hat auch zur Folge, dass die Identitätsbildung über Nationen und Mythen in Frage gestellt wird. Damit wird das durch die Existenz von Nation und Nationalstolz vermittelte Weltbild überworfen. In den Texten von Bad Religion kommt deutlich zum Ausdruck, dass ein nationalistisch geprägtes Denken Partikularinteressen Vorschub gibt, die das Überleben der menschlichen Rasse gefährden. Gerade dieses Überleben der Menschheit selbst gerät in Alben wie ‚Suffer‘ zum thematischen Kernelement. Menschliches Zugehörigkeitsdenken, das anhand von selbst geschaffenen Einordnungsrastern wie Glaubensrichtungen und Nationen definiert wird, findet eine dezidierte Ablehnung. Die Texte versuchen immer wieder, einen Bogen zur Menschheit als kollektivem Ganzen zu spannen. In diesem Sinne spielt auch die nationale Identität oder die Glaubensidentität keine Rolle, lediglich die Besinnung des Menschen auf seine *menschliche* Identität kann zu einem Überleben führen. Die amerikanischen Mythen mit ihrem Mechanismus der Abgrenzung zwischen ‚us‘ und ‚them‘ werden so ad absurdum geführt. Konsequenterweise führen Bad Religion der hedonistischen ‚feel-good Society‘ die Realitäten des Lebens vor Augen, die ansonsten verdrängt werden. Der Tod und die tatsächlichen Konsequenzen amerikanischer Machtentfaltung werden deshalb immer wieder thematisiert.

Gerade in den USA hat Freiheit eine sehr starke verbindende Funktion im Glauben der Nation an sich selbst. In den Texten von Bad Religion wird dieser Freiheitsmythos systematisch demontiert. Tatsächliche Freiheit innerhalb der amerikanischen Gesellschaft wird als nichtexistent dargestellt. Scheinautoritäten in Politik und Kirche halten lediglich den Mythos von Freiheit aufrecht, um ihre Ziele zu erreichen. Diese Ziele sind meist mit einer Manipulation der Meinungsbildung verbunden. Einer kleinen Elite, so die textliche Grundaussage, gelingt es so, ihre Intentionen auf Kosten der großen Masse durchzusetzen. Damit entfernt sich die gesellschaftliche Realität in den Vereinigten Staaten immer mehr von den tatsächlichen Vorsätzen, wie sie bei der Staatsgründung intendiert waren.

Die Mythen des ‚Manifest Destiny‘ und der Außergewöhnlichkeit der amerikanischen Nation (American Exceptionalism) sind eng mit der Historie der Religiosität in den Vereinigten Staaten verknüpft. Auch diese Verbindung wird durch die herrschenden Eliten, so der Grundtenor der Texte, genutzt, um politischen und militärischen Interventionen eine Rechtfertigung zu geben und sie in Verbindung mit den mythologischen Grundzielen der Nation zu bringen. Durch eine solche Verknüpfung gewinnen auch grundsätzlich amoralische Handlungsweisen an Legitimation. Besonders im Text von ‚American Dream‘ aus dem Album ‚No Control‘ wird deutlich, dass der amerikanische Traum zwar ein kollektiver und auf Mythen basierender Traum aller Amerikaner und Amerikanerinnen ist, er im Grunde aber politisch und ideologisch gesteuert ist. Diese Manipulation verhilft einer kleinen Machtelite, ihre Machtbasis zu erweitern und zu rechtfertigen. Eine Partizipation der großen Masse ist aber per se ausgeschlossen.

Auch der individualistische Wettbewerb um den ‚American Dream‘ bringt, so geht aus den Texten hervor, keinen Fortschritt für die gesamte Menschheit, da er, wenn überhaupt, nur in einen technischen Fortschritt mündet, dessen Gewinn nur von wenigen abgeschöpft wird, dessen Kosten jedoch von der Allgemeinheit gezahlt werden. Im Pantheon des zum Mythos stilisierten amerikanischen Wettbewerbes um Erfolg, Ressourcen, Macht und Einfluss gibt es nur wenige Gewinner, das menschliche Kollektiv bleibt dabei auf der Strecke. In diesem Sinne führt die Selbstsucht einer amerikanischen Elite, die sich auf längst überholte Mythen stützt, schließlich zu einer Zerstörung der gesamten Menschheit. Auch hier wird in den Texten wieder die Nähe zur Biologie deutlich, indem darauf hingewiesen wird, dass es keine individualistischen Sieger im Kampf der Menschheit um das evolutorische Überleben geben kann.

10.6 Ausblick

Die Vermittlung von Botschaften ist ein Kernelement der Texte von Bad Religion. Sie haben deshalb keinerlei ausschmückende, verzierende Intention. Die Worte sind klar und knapp gewählt. Im Verlauf der 1990er Jahre erfolgt eine wissenschaftliche Präzisierung, mit der eine weitere Reduktion auf die Kernbotschaften vorgenommen wird. Musik ist, wie im Punk generell, das Vehikel zum Überbringen der relevanten Aussage. Die ständige Wiederholung der Kernbotschaften ist es, die besonders ins Auge fällt. Damit wird auch deutlich, dass die Texte keinen Selbstzweck verfolgen, sondern ein deutliches gesellschaftliches Anliegen ausdrücken sollen.

Nach einem Popularitätsverlust in den 1990er Jahren, der auch mit der Absenz von Brett Gurewitz zusammenhing, konnten Bad Religion erst im 21. Jahrhundert wieder größere Erfolge erzielen. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass die Musik von Bad Religion gerade dann eine gesellschaftliche Katalysatorfunktion erfüllt, wenn die politische Ausrichtung in den USA konservativ geprägt ist, wie dies zu Beginn des 21. Jahrhunderts der Fall war. Hier wird auch wiederum deutlich, wie direkt sich die Texte von Bad Religion vor dem Spiegel amerikanischer Realität abspielen. Auch die verstärkte Kritik an der Außenpolitik und den imperialistischen Tendenzen der USA ist vor diesem Hintergrund zu sehen.

Bad Religion haben in ihrer Karriere eine Ausweitung der philosophischen Hintergründe des Punks bewirkt und ihn in ein wissenschaftliches Weltbild eingeordnet. Tendenzen wie Anarchie, Nihilismus und Selbstbestimmung, mit denen der Punk bis dato in Verbindung gebracht wurde, erhielten so ganz neue Züge. Wie Oliver Uschmann in seinem Essay „Bad Religion und die Dialektik der Aufklärung – Ein Perspektivenspiel“ (http://us.geocities.com/webmaster2001/dialektik_der_Aufklärung.html, Zugriff am 27.08.2009) beschreibt, könnten „an deren (Bad Religion, Anm. der Autorin) Texte ganze Wagenladungen moderner Diskurse und Debatten angehängt werden“.

In der vorliegenden Arbeit wurde dazu ein Anfang gemacht, gerade in Bezug auf die kulturhistorische Einordnung der Hardcorephänomens generell und die philosophische Einordnung der Texte von Bad Religion im Besonderen.

Bei einer so grundsätzlichen Vorgehensweise bleibt zwangsläufig weiterer Forschungsbedarf bestehen. Konkret ergibt sich dieser Bedarf in der genaueren Untersuchung der Weiterentwicklung des Anarchiebegriffes durch Bad Religion. Hierbei sollte vertieft auf die Biologisierung des Anarchiekonzeptes eingegangen werden, wie es durch Bad Religion heute vertreten wird. Vielleicht ergeben sich aus dem Buch ‚Anarchy Evolution‘ von Greg Graffin, das im April 2010 erscheinen wird, genauere Anhaltspunkte.

Weiterhin ist Forschungsbedarf in der Austauschbeziehung zwischen Punk und Postmoderne zu sehen. Punk stellt eine sehr konkrete Auseinandersetzung mit der postmodernen Lebenswelt dar. Im Falle von Bad Religion führt dies zu einem Rückzug in eine aufklärerisch geprägte, rationale Weltsicht. In den Texten wird jedoch sehr deutlich, dass sich die Protagonisten den fluiden Mustern der Meinungs- und Zugehörigkeitsbildung angepasst haben, wie sie für die Postmoderne typisch sind. Diese innere Zerrissenheit zwischen Kritik und Gefangenheit kommt in einigen Texten – nicht nur von Bad Religion – zum Ausdruck, ihre Auswirkung wurde bisher ebenfalls nicht untersucht.

In gleicher Weise muss das gespaltene Verhältnis zwischen Fortschritt und Wissenschaft, das sich in den Texten zeigt, genauer untersucht werden. Die Trennlinien zwischen einer von Bad Religion propagierten rationalen Wissenschaftswelt und einem einzudämmenden technologischen Fortschritt sind bisher unscharf und sollten ebenfalls – vor dem Hintergrund von Aufklärung und Postmoderne – Gegenstand weiterer Forschungen sein.

Literaturverzeichnis

Monographien und Herausgeberwerke:

Achbar, Mark (Hrsg.): Noam Chomsky – Wege zur intellektuellen Selbstverteidigung. Medien, Demokratie und die Fabrikation von Konsens, München 1996.

Anders, Günter: Die Antiquiertheit des Menschen, Gütersloh 1997.

Arnett, Jeffrey: Metal Heads: Heavy Metal Music and Adolescent Alienation, Oxford 1996.

Arnold, Ludwig H. & Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, Dritte Auflage, Göttingen 1999.

Azerrad, Michael: Our Band Could be Your Life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991, New York 2001.

Baacke, Dieter: Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung, Fünfte Auflage, Weinheim 2007.

Bailyn, Bernard et al. (Hrsg.): The Great Republic. A History of the American People, Vierte Auflage, Lexington 1992.

Barck, Karlheinz et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Band 3, Weimar und Stuttgart 2001.

Bastian, Vanessa & Laing, Dave: Twenty Years of Music Censorship Around the World, in: Cloonan, Martin und Garofalo, Reebee (Hrsg.): Policing Pop, New York 2003, S. 46-64.

Bauman, Zygmunt: Intimations of Postmodernity, New York und London 1992.

Baumert, Jürgen et al. (Hrsg.): Pisa 2000. Ein differenzierter Blick auf die Länder der Bundesrepublik Deutschland: Zusammenfassung zentraler Befunde, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin 2003.

Bell, David & Hollows, Joanne: *Ordinary Lifestyles. Popular Media, Consumption and Taste*, Maidenhead 2005.

Belsito, Peter & Davis, Bob: *Hardcore California. A History of Punk and New Wave*, Berkeley 1983.

Bennett, Andy: *Cultures of Popular Music*, Buckingham 2001.

Berland, Jody: *Locating listening: Technological space, popular music and Canadian mediations*, in: Leyshon, Andrew, Matless, David & Revill, George (Hrsg.): *The Place of Music*, New York 1998, S. 129-150.

Berman, Marshall: *All that is Solid Melts into Air*, Zweite Auflage, London und New York 1988.

Blush, Steven: *American Hardcore. A Tribal History*, Los Angeles und New York 2001.

Böhnisch, Lothar & Münchmeier, Richard: *Wozu Jugendarbeit? Orientierung für Ausbildung, Fortbildung und Praxis*, Vierte Auflage, Weinheim und München 1999.

Bornowski, Ralf & Husslein, Uwe: *Fanzines...they are like wild, exotic mushrooms.... Reader und Index zu deutschsprachigen Fanzines*, Wuppertal 1996.

Brackett, David: *Interpreting Popular Music*, Cambridge 1995.

Breidlid, Anders et al. (Hrsg.): *American Culture. An Anthology of Civilization Texts*, New York 1998.

Bruckmoser, Bruce & Wulff, Peter: *Ein umfassendes Lexikon der Pop- & Rock-Musik. Basisinformationen in über 2000 Schubladen*, Landshut 1996.

Buchstein, Hubertus & Kühn, Rainer (Hrsg.): *Gesammelte Schriften von Ernst Fraenkel ‚Amerikastudien‘*, Band 4, Baden Baden 2000.

Chomsky, Noam: *Chomsky on Anarchism*, Oakland CA 2005.

Chomsky, Noam: *Chomsky on Democracy and Education*, Oakland CA 2002.

Chomsky, Noam: *9-11*, New York 2001.

- Chomsky, Noam: Year 501: The Conquest Continues, Boston 1993.
- Chomsky, Noam & Herman, Edward S.: Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media, New York 1994.
- Clarke, John et al.: Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview, in: Hall, Stuart & Jefferson, Tony (Hrsg.): Resistance through Rituals, London 1976, S. 9-74.
- Cohn, Nik: A Wop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom: The Golden Age of Rock, New York 1996.
- Dasilva, Fabio B. & Brunnsma David L.: All Music. Essays on the Hermeneutics of Music, Aldershot 1996.
- Davis, Allen F. & Woodman, Harold D. (Hrsg.): Conflict & Consensus in Modern American History, Achte Auflage, Lexington 1992.
- Dawkins, Richard: The God Delusion, London 2006.
- Epstein, Jonathon S. (Hrsg.): Youth Culture: Identity in a Postmodern World, Oxford 1998.
- Epstein, Jonathon S. (Hrsg.): Adolescents and their Music: If it's too Loud you're too Old, New York und London 1994.
- Ferchhoff, Wilfried & Neubauer Georg: Jugend und Postmoderne. Analysen und Reflexionen über die Suche nach neuen Lebensorientierungen. Weinheim und München 1989.
- Fiske, John: Understanding Popular Culture, Boston 1989.
- Flanders, Ralph: Senator from Vermont, Boston 1961.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew: On Record: Rock Pop and the Written Word, London 1990.
- Gebesmair, Andreas: Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks, Wiesbaden 2001.

Gelfert, Hans-Dieter: Typisch amerikanisch. Wie die Amerikaner wurden, was sie sind, München 2002.

Giroux, Henry: Disturbing Pleasures, New York 1994.

Gonnaud, Maurice, et al. (Hrsg.): Cultural Change in the United States Since World War II, Amsterdam 1986.

Griffith, Robert: The Politics of Fear: Joseph R. McCarthy and the Senate, Boston 1970.

Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. 12 Vorlesungen, Frankfurt 2007.

Hall, Stuart: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften Band 3, Hamburg 2000.

Hall, Stuart & Jefferson, Tony (Hrsg.): Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain, London 1976.

Hamilton, Andy: Aesthetics and Music, New York 2007.

Händel, Heinrich & Gossel, Daniel A.: Großbritannien, Dritte erweiterte und neubearbeitete Auflage, München 1994.

Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft, Passau 1995.

Harrington, C. Lee & Bielby, Denise (Hrsg.): Popular Culture. Production and Consumption, Malden MA 2001.

Hebidge, Dick: Subculture. The Meaning of Style, London 1979.

Glockner Hermann (Hrsg.): Hegel, Georg W. F.: Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte, Band XI, Stuttgart 1927-1939.

Helms, Dietrich & Phelps, Thomas (Hrsg.): 9/11 – The World's all out of Tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001, Beiträge zur Populärmusikforschung (32), Bielefeld 2004.

Henry, Tricia: Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style, London 1989.

Hill, Dave: *Designer Boys and Material Girls: Manufacturing the 80's Pop Dream*, Dorset 1986.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.

Horner, Bruce & Swiss, Thomas (Hrsg.): *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden und Oxford 1999.

Immerfall, Stefan: *Einführung in den europäischen Gesellschaftsvergleich. Ansätze, Problemstellungen, Befunde*, Passau 1994.

Inglehart, Ronald: *Kultureller Umbruch. Wertwandel in der westlichen Welt*, Frankfurt und New York 1989.

Jacobs, Jane: *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1993.

Jenkins, Henry, McPherson, Tara & Shattuc, Jane (Hrsg.): *Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Durham und London 2002.

Kälble, Hartmut: *Auf dem Weg zu einer europäischen Gesellschaft. Eine Sozialgeschichte Westeuropas 1880 – 1980*, München 1987.

Klarer, Mario: *Einführung in die neuere Literaturwissenschaft*, Darmstadt 1999.

Kleiber, Stefan: *Fanzines. Eine der letzten Alternativen*, in: Neumann, Jens (Hrsg.): *Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema*, Mainz 1997, S. 45-88.

Kocka, Jürgen (Hrsg.): *Interdisziplinarität. Praxis – Herausforderung – Ideologie*, Frankfurt am Main 1987.

Kollege, René: *The Times They Are A-Changin': The Evolution of Rock Music and Youth Cultures*, Frankfurt am Main 1999.

Kramer, Jonathan: *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, in: Lochhead, Judy (Hrsg.): *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York 2002, S. 153-164.

Laing, Dave: *One Chord Wonders*, London 1985.

Lens, Sidney: *The Forging of the American Empire*, Chicago 2003.

Leppert, Richard & McClary Susan (Hrsg.): *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge 1987.

Levin, Robert.: "Rock and Regression: The Responsibility of the Artist", in: Sinclair, John & Levin, Robert (Hrsg.): *Music and Politics*, New York 1971.

Lilienkamp, Marc: *Angloamerikanismus und Popkultur. Untersuchungen zur Sprache in französischen, deutschen und spanischen Musikmagazinen*, Bonner Romanistische Arbeiten, Band 76, Frankfurt am Main 2001.

Lovering, Timothy J.: *The global music industry: Contradictions in the Commodification of the Sublime*, in: Leyshon, Andrew, Matless, David & Revill, George (Hrsg.): *The Place of Music*, New York 1998, S. 31-56.

Lowenthal, Marc & Picabia, Francis: *I Am a Beautiful Monster: Poetry, Prose and Provocation*, Boston 2007.

Luhmann, Niklas: *Soziale Differenzierung. Zur Geschichte einer Idee*, Opladen 1985.

Lydon, John: *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*, New York 1994.

Lyon, David: *Postmodernity. Zweite Auflage*, Buckingham 1999.

Lyotard, Jean-François: *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir. Les Editions de Minuit*, Paris 1979.

MacDonald, Ian: *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, London 1995.

Madsen, Deborah L.: *American Exceptionalism*, Edinburgh 1998.

Marcus, Greil: *In the fascist bathroom: Punk in Pop Music 1977 – 1992*, New York 1999.

Marcus, Greil: *Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll Music*, Dritte Auflage, New York 1990.

Martin, Peter J.: *Sounds and Society. Themes in the Sociology of Music*, Manchester und New York 1995.

May, Michael: Provokation Punk. Versuch einer Neufassung des Stilbegriffes in der Jugendforschung. Veröffentlichungen des Instituts für Jugendforschung und Jugendkultur e.V., Frankfurt 1986.

McNeil, Legs & McCain, Gillian: Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk, New York 1996.

McRobbie, Angela: In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music, New York 1999.

Monelle, Raymond: Linguistics and Semiotics in Music, Genf 1992.

Mukerji, Chandra & Schudson, Michael (Hrsg.): Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies, Berkeley 1991.

Müller-Wiegand, Irmhild: Zeigt mir, was Ihr könnt! Punks in der Jugendarbeit. Praxisbeispiele aus Großbritannien und der Bundesrepublik, Opladen 1998.

Nelson, Cary, Treichler, Paula A. & Grossberg, Lawrence (Hrsg.): Cultural Studies, New York 1992.

Neumann, Jens (Hrsg.): Fanzines. Noch wissenschaftlichere Betrachtungen zum Thema. Mit aktuell recherchiertem Fanzine-Index, Mainz 1999.

Neumann, Jens (Hrsg.): Fanzines. Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema, Mainz 1997.

Nünning Ansgar & Nünning, Vera (Hrsg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven, Weimar 2008.

O'Brien, Susie & Szeman, Imre: Popular Culture, Scarborough 2004.

O'Hara, Craig: The Philosophy of Punk. Die Geschichte einer Kulturrevolte, Mainz 2001.

Palmer, Robert: Rock & Roll. Die Chronik einer Kulturrevolution, St.Andrä-Wördern 1997.

Peddie, Ian (Hrsg.): *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Burlington 2007.

Reich, Charles: *The Greening of America*, London 1971.

Reinalter, Helmut (Hrsg.): *Natur- und Geisteswissenschaften – zwei Kulturen?*, Innsbruck 1999.

Robinson, Deanna et al.: *Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*, Newbury Park und London 1991.

Rainer, Florian: *Individualität und Moderne. Das Individuum bei Georg Simmel und Max Weber*, Wien 2008.

Rohmann, Gabriele (Hrsg.): *Expressin' myself!: Punks, Hipoper, Technos, Skateboarder in O-Tönen. Projektgruppe Jugendkulturen für das Archiv der Jugendkulturen e.V.*, Bad Tölz 1999.

Roszak, Theodore: *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Berkeley 1971.

Riesman, David: *Listening to Popular Music*, in: Frith, Simon & Goodwin, Andrew (Hrsg.): *On Record. Rock, Pop & the Written Word*, New York 1990.

Rowe, William L.: *Philosophy of Religion. An Introduction*, Florence 1978.

Rudnick, Lois P., Smith, Judith E. & Rubin, Rachel, L.: *Instructor's Guide to American Identities. An Introductory Textbook*, Malden und Oxford 2006.

Salzinger, Helmut: *Rock Power oder: Wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Musik und Gegenkultur*, Frankfurt am Main 1972.

Sautter, Udo: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*, Regensburg 1994.

Savage, Jon: *England's Dreaming. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*, New York 1991.

Schwendtner, Rolf: *Theorie der Subkultur, Dritte Auflage*, Frankfurt 1978.

Sheperd, John & Wicke, Peter: *Music and Cultural Theory*, Cambridge 1997.

- Shuker, Roy: *Understanding Popular Music*, Zweite Auflage, London und New York 2001.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt am Main 1995.
- Soja, Edward: *Postmodern Geographies*, London und New York 1989.
- Sokal, Alan & Bricmont, Jean: *Fashionable Nonsense*, New York 1998.
- Soros, George: *The Age of Fallability. The Consequences of the War on Terror*, New York 2006.
- Spiegel, Lynn: *Welcome to the Dreamhouse. Popular Media and Postwar Suburbs*, Durham und London, 2001.
- Spitz, Marc & Mullen, Brendan: *We got the Neutron Bomb. The Untold Story of L.A. Punk*, New York 2001.
- Storey, John: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Theories and Methods*, Edinburgh 1996.
- Storey, John: *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, Athens GA 1993.
- Stratmann, Holger (Hrsg.): *Rock Hard Mania. 20 Jahre Rock & Metal im Überblick*, Dortmund 2004.
- St. Thomas, Kurt & Smith, Troy: *Nirvana: The Chosen Rejects*, New York 2002.
- Teipel, Jürgen: *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, Frankfurt am Main 2001.
- Thornton, Sarah: *Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge 1995.
- Tomlinson, John: *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*, Baltimore 1991.
- Ullmaier, Johannes et al. (Hrsg.): *Kulturwissenschaft im Zeichen der Moderne. Hermeneutische und kategoriale Probleme, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Band 84, Tübingen 2001.

- Walzer, Michael: What it Means to Be an American, New York 1996.
- Weinstein, Deena: Heavy Metal: The Music and its Culture, New York 2000.
- Weischedel Wilhelm: Die Philosophische Hintertreppe. 34 große Philosophen in Alltag und Denken, München 1975.
- Weischedel, Wilhelm (Hrsg.): Kant, Immanuel: Rezension von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ (1784), Band VI, S. 805f, Darmstadt 1956-1964.
- Whiteley, Sheila: The Space between the Notes. Rock and the Counter-Culture, London und New York 1992.
- Williams, Raymond: Keywords, London 1983.
- Williams, Raymond: Culture, Vierte Auflage, London 1989.
- Willhardt, Mark & Stein, Joe: Dr. Funkenstein's Supergroovalisticprosifunkstication, in: Dettmar, Kevin J.H. und Richey, William (Hrsg.): Reading Rock'n'Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics, New York 1999, S. 145-172.
- Willis, Paul E.: Profane Culture, London 1978.
- Wolfe, Thomas: Look Homeward, Angel, New York 1982.
- Wurm, Wolfgang: Evolutionäre Kulturwissenschaft. Die Bewältigung gefährlicher Wahrheiten oder über den Zusammenhang von Psyche, Kultur und Erkenntnis, Stuttgart 1991.
- Zapf, Wolfgang,: Entwicklung, Sozialstruktur und Zukunft moderner Gesellschaften, in: Korte, Hermann & Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie, Opladen 1992, S. 181-210.

Artikel in Fachzeitschriften:

Arnett, Jeffrey: Heavy Metal Music and Reckless Behavior among Adolescents, in: Journal of Youth and Adolescence, 20(6), 1996, S. 573-591.

Birx, James H.: Nietzsche, Darwin & Evolution, in: Common Sense 2 (19), 3C, 2001, S. 11-16.

Browne, Ray B.: Internationalizing popular culture studies, in: Journal of Popular Culture, 30, 1996, S. 21-37.

Frith, Simon & Savage, Jon: Pearls and Swine: The Intellectuals and the Mass Media, in: New Left Review, 198, 1993, S. 107-116.

Hafenegger, Benno: Randgruppen in der Jugendarbeit – kein Thema?, in: Sozial Extra, Mai 1991, S. 18-19.

Larson, Edward J. & Witham, Larry: Correspondence: Leading scientists still reject God, in: Nature, 394 (6691), 1998, S. 313.

Leung, Ambrose & Kier, Cheryl: Music Preferences and Civic Activism of Young People, in: Journal of Youth Studies, Volume 11, Issue 4, August 2008, S. 445-460.

Maffesoli, Michel: The Sociology of Everyday Life, in: Current Sociology, 37, 1989, S. 1-16.

Moore, R.: Friends don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production, in: Journal of Contemporary Ethnography, Volume 36, Issue 4, August 2007, S. 438-474.

Murray O'Hair, Madalyn: History of Atheism, in: The American Rationalist, Volume 17, Number 3, September/October 1962.

Rollin, Roger B.: Against evaluation: The role of the critic of popular culture, in: Journal of Popular Culture, 9, 1975, S. 3-13.

Schwarze, Bernd: Die Religion der Rock- und Popmusik. Analysen und Interpretationen, in: Praktische Theologie heute, 28, 1997, S. 89-112.

Zeitungsartikel:

Barren, James: Suicide Rates of Teenagers. Are their lives harder to live?, in: New York Times, 15.04.1987.

Heidkamp, Konrad: Punk im Herzen, in: Die Zeit, 12.10.1995.

Hofstadter, Richard: Frederick Jackson Turner, in: The Month, Ausgabe 013, 1949.

Kammen, Michael: How the Other Half Lived, in: Washington Post, 23.03.1980.

Mensa Magazine: Would you believe it?, in: UK Edition, Februar 2002, S. 12–13.

McGrath, Tom: Hedonism in the Counter-Culture, in: International Times, 13.03.1967.

Twain, Mark: Leserbrief, in: New York Herald, 15.10.1900.

Winkler, Willi: Die Eroberung des Nichts, in: Süddeutschen Zeitung, Feuilleton S. 13, Nr. 163, 18./19.07.2009.

Vorlesungen und Vorträge:

Deflem, Mathieu: Rap, Rock, and Censorship: Popular Culture and the Technologies of Justice, Vortrag auf der Jahrestagung der Law and Society Association in Chicago, Mai 1993, www.mathieudeflem.net, Zugriff am 15.08.2009.

Karrasch, Heinz: Los Angeles – Traumstadt mit Problemen, Vortrag in Heidelberg am 20. Juni 2002, www.hgg-ev.de/london.html, Zugriff am 03.09.2009.

Korff, Rüdiger: Ein Vergleich von Singapore, Kuala Lumpur und Bangkok, Vortrag auf dem Soziologentag in Leipzig 2002, <https://www.uni-hohenheim.de/i490d/publications/korff2002a.htm>Sicherheit, Zugriff am 04.08.2009.

Tiefensee, Eberhard: Homo areligiosus. Vorlesung im Rahmen der Ringvorlesung “Weltreligionen im 21. Jahrhundert“ der Universität Erfurt am 08.05.2001.

Internet:

Internetquellen unter Angabe von Autorennamen:

Chomsky, Noam: Government in the Future, www.chomsky.info, Zugriff am 25.06.08.

Chomsky, Noam: Interview mit Harry Kreisler, 2002, www.chomsky.info, Zugriff am 10.11. 2008.

Cooper, Ryan: The Foundations of Punk Rock von Ryan Cooper, www.about.com, Zugriff am 08.10.2008.

Discovery Institute: The Theory of Intelligent Design. A Briefing Packet for Educators. Resources to help you understand the debate between Darwinian evolution and intelligent Design, November 2007, www.discovery.org, Zugriff am 14.07.2009.

Graffin, Greg: A Punk Manifesto- the Definition of True Punk, www.lastfm.spiegel.de/user/gk20/journal/2007/08/08b7cp4_a_punk_manifesto_-_the_definition_of_true_punk_by_greg_graffin, Zugriff am 12.12.2008.

Organisation for Economic Cooperation and Development OECD: Education at a Glance 2008, www.oecd.org/edu/eag2008, Zugriff am 04.07.2009.

Uschmann, Oliver: Bad Religion und die Dialektik der Aufklärung – Ein Perspektiven-spiel, http://us.geocities.com/webmaster2001/dialektik_der_Aufklaerung.html, Zugriff am 27.08.2009.

Zinn, Howard: Terrorism Over Tripoli, 1993, www.thirdworldtraveler.com/Zinn/Tripoli_ZR.html, Zugriff am 06.12.2008.

Transkriptionen aus dem Internet (Videos auf www.youtube.com):

www.youtube.com: Interview mit Greg Graffin 1984. Hinzugefügt von zeldafanzero, Dauer 1:30 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 02.04.2006, Zugriff am 16.05.2008.

www.youtube.com: Interview mit Jay Bentley. Datum der Interviews Mai 2003. Hinzugefügt von clmnt92, Dauer 3:40 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 01.10.2008, Zugriff am 16.05.2008.

www.youtube.com: Interview mit Jay Bentley. Datum der Interviews unbekannt. Hinzugefügt von punktv, Dauer 7:08 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 19.11.2006, Zugriff am 16.05.2008.

www.youtube.com: Greg Graffin über das Crossbuster-Symbol von Bad Religion. Datum des Interviews unbekannt, wahrscheinlich zwischen 1985 und 1990. Hinzugefügt von viniciusRangel85, Dauer 2:18 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 20.09.2007, Zugriff am 16.05.2008.

www.youtube.com: Interview mit Greg Graffin. Datum der Interviews unbekannt. Hinzugefügt von johnvicious2, Dauer 4:34 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 27.07.2007, Zugriff am 16.05.2008.

Internetquellen ohne Angaben von Autorennamen:

www.badreligion.com, Zugriff am 10.04.2008.

www.biolsocwash.org/proceedings.html 2004, Zugriff am 04.08.2008.

www.de.wikipedia.com, Zugriffe zu verschiedenen Zeiten, jeweils vermerkt an den relevanten Textstellen.

www.eisenhowermemorial.org, Zugriff am 04.10.2008.

www.en.wikipedia.org, Zugriffe zu verschiedenen Zeiten, jeweils vermerkt an den relevanten Textstellen.

<http://homepages.nyu.edu/~cch223/usa/badreligion>, Zugriff am 09.04.2008.

www.intelligentdesign.org, Zugriff am 6.12.2008.

www.kclibrary.lonestar.edu, Zugriff am 10.07.2008.

www.kkk.com, Zugriff am 04.07.2009.

www.literaturbuero-freiburg.de, Zugriff am 03.07.2008.

www.moma.org, Zugriff am 24.09.2008.

www.monthlyreview.org, Zugriff am 27.09.2009.

www.m-w.com, Zugriff am 04.12.2008.

www.rollingstone.com, Zugriff am 04.10.2008.

www.stephenjaygould.org, Zugriff am 12.08.2008.

www.teensuicidestatistics.com, Zugriff am 04.06.2009.

www.yutopian.com/religion/theology/teenagersuicide.html#statson Teen Suicide, Zugriff am 04.06.2009.

Film:

The Decline of Western Civilization, Penelope Spheeris, 1981.

Anhang

Anhang 1: Auflistung der Songtitel von Bad Religion zwischen 1981 und 1989

Nr.	Jahr	Album	Titel	Länge	Autor
1	1981	EP Bad Religion	Bad Religion	01:49	Gurewitz
2	1981	EP Bad Religion	Politics	01:21	Graffin
3	1981	EP Bad Religion	Sensory Overload	01:31	Gurewitz
4	1981	EP Bad Religion	Slaves	01:20	Graffin
5	1981	EP Bad Religion	Drastic Actions	02:36	Gurewitz
6	1981	EP Bad Religion	World War III	0:54	Graffin

Nr.	Jahr	Album	Titel	Länge	Autor
7	1982	How Could Hell Be Any Worse	We're Only Gonna Die	02:12	Graffin
8	1982	How Could Hell Be Any Worse	Latch Key Kids	01:38	Graffin
9	1982	How Could Hell Be Any Worse	Part III	01:48	Bentley
10	1982	How Could Hell Be Any Worse	Faith In God	01:50	Graffin
11	1982	How Could Hell Be Any Worse	Fuck Armaged- don...This Is Hell	02:48	Graffin
12	1982	How Could Hell Be Any Worse	Pity	02:00	Graffin
13	1982	How Could Hell Be Any Worse	In The Night	03:25	Gurewitz
14	1982	How Could Hell Be Any Worse	Damned To Be Free	01:58	Graffin

15	1982	How Could Hell Be Any Worse	White Trash (Second Generation)	02:21	Gurewitz
16	1982	How Could Hell Be Any Worse	American Dream	01:41	Gurewitz
17	1982	How Could Hell Be Any Worse	Eat Your Dog	01:04	Graffin
18	1982	How Could Hell Be Any Worse	Voice Of God Is Government	02:54	Bentley
19	1982	How Could Hell Be Any Worse	Oligarchy	01:01	Gurewitz
20	1982	How Could Hell Be Any Worse	Doing Time	03:00	Gurewitz

Nr.	Jahr	Album	Titel	Länge	Autor
21	1984	EP Back to the Known	Yesterday	02:39	Graffin
22	1984	EP Back to the Known	Frogger	01:19	Hetson
23	1984	EP Back to the Known	Bad Religion	02:10	Gurewitz
24	1984	EP Back to the Known	Along The Way	01:36	Graffin
25	1984	EP Back to the Known	New Leaf	02:53	Graffin

Nr.	Jahr	Album	Titel	Länge	Autor
26	1988	Suffer	You Are (The Government)	01:21	Graffin
27	1988	Suffer	1000 More Fools	01:34	Gurewitz
28	1988	Suffer	How Much Is Enough?	01:22	Gurwitz
29	1988	Suffer	When?	01:38	Graffin
30	1988	Suffer	Give You Nothing	02:00	Graffin Gurewitz
31	1988	Suffer	Land Of Competition	02:04	Graffin
32	1988	Suffer	Forbidden Beat	01:56	Graffin Gurewitz
33	1988	Suffer	Best For You	01:53	Graffin
34	1988	Suffer	Suffer	01:47	Graffin Gurewitz
35	1988	Suffer	Delirium Of Disorder	01:38	Gurewitz
36	1988	Suffer	Part II (The Numbers Game)	01:39	Gurwitz
37	1988	Suffer	What Can You Do?	02:44	Graffin
38	1988	Suffer	Do What You Want	01:05	Gurewitz
39	1988	Suffer	Part IV (The Index Fossil)	02:02	Graffin
40	1988	Suffer	Pessimistic Lines	01:07	Graffin

Nr.	Jahr	Album	Titel	Länge	Autor
41	1989	No Control	Change Of Ideas	0:55	Graffin
42	1989	No Control	Big Bang	01:42	Gurewitz
43	1989	No Control	No Control	01:46	Graffin
44	1989	No Control	Sometimes I Feel Like	01:34	Gurewitz
45	1989	No Control	Automatic Man	01:40	Gurewitz
46	1989	No Control	I Want To Conquer The World	02:19	Gurewitz
47	1989	No Control	Sanity	02:44	Gurewitz
48	1989	No Control	Henchman	01:07	Graffin
49	1989	No Control	It Must Look Pretty Appealing	01:23	Graffin
50	1989	No Control	You	02:05	Gurewitz
51	1989	No Control	Progress	02:14	Graffin
52	1989	No Control	I Want Something More	0:47	Gurewitz
53	1989	No Control	Anxiety	02:08	Graffin
54	1989	No Control	Billy	01:54	Gurewitz
55	1989	No Control	The World Won't Stop	01:57	Graffin

Anhang 2: Transkriptionen

www.youtube.com. Interview mit Greg Graffin 1984. Hinzugefügt von zeldafanze-ro, Dauer 1:30 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 02.04.2006, Zugriff am 16.05.2008

„People change. I wrote my first song when I was 15. (...) I changed a lot, you know.”

“It’s sort of a growing up, and it is not really a bad growing up either, because I am so sure that all these people who are coming tonight are going to grow up one day and say ‘Fuck, remember when we did this!’ and they are not going to look back on it and say it was dumb. You are just gonna remember it for what it was and that is what I’ve done. (...) I’m allowing them the same freedom I have. I don’t control them.”

www.youtube.com. Greg Graffin und Brett Gurewitz interviewen einander in einem Ruderboot auf einem Nürnberger See. Hinzugefügt von viniciusRangel85, Dauer 3:30 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 09.01.2006, Zugriff am 16.05.2008.

Greg Graffin: „We are not changing our musical style one iota. We have been trying to put out consistently good punk rock music, what I think is punk rock and if more people start to like it, it’s not my problem and if the original folks who used to like us fall off the band wagon so to speak and drop by the wayside. What can we do to convince them we are still trying. I don’t know, it’s a puzzle.”

Brett Gurewitz: “How do you respond to accusations that Bad Religion is going commercial? Well, on a serious note I think that a totally ridiculous accusation. I think the evolution of our music has been progressive.”

www.youtube.com. Greg Graffin über das Crossbuster-Symbol von Bad Religion. Datum des Interviews unbekannt, wahrscheinlich zwischen 1985 und 1990. Hinzugefügt von viniciusRangel85, Dauer 2:18 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 20.09.2007, Zugriff am 16.05.2008.

„When it first came out we all liked it, you know. We were little kids, you know and we thought ‘Yeah, this is a great idea and it will piss people off’, you know. When you’re 15 years old, the first thing you think about is how can you piss people off and it’s very good, um, easy to piss off your parents and adults in general. But as you get a little older, or as I’ve gotten older I’ve looked back on the symbol of Bad Religion as still having some meaning, but I wish it wasn’t so offensive to other people because other people could benefit from the ideas, I think, that we’ve laid down. For instance, what we look at it today, the cross is sort of the international symbol of (...) religion. It’s not anti-christian, it’s not anti-buddhist, it’s not anti-jewish, it’s not anti-anything. It’s simply our way of showing that we don’t like to subscribe to dogmatic ways of life and dogmatic views of life and that religion in general is founded in dogma and in restriction of ideas, restriction of thought and it’s these things that I feel are very bad about religion; it’s also very bad about nationalistic views, it’s something that mankind as a group is not going to benefit from. (...) It’s something that will instill violence and fighting and non-cooperation of different groups of humans.”

www.youtube.com. Greg Graffin gibt ein akustisches Konzert und ein Interview, nachdem er von der Harvard Humanist Chaplain and Harvard Secular Society eine Ehrung über sein Lebenswerk erhalten hat. Datum des Interviews 28. April 2008. Hinzugefügt von cambchron (cambridgechronicle.com), Dauer 5:12 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 28.04.2008, Zugriff am 16.05.2008.

„I actually don’t describe myself as an atheist. Wired magazine came out with a big exposée about the new atheist. I was interviewed for it and I was included as a side bar but not as a main feature and I think the reason they did that was that they noticed that I wasn’t that happy billing myself as an atheist. For me, it just doesn’t say that much

about you. Instead, I bill myself as a naturalist, which I think says a lot more. A naturalist is someone who, um, first of all they study natural science and they have a hopeful message to send to the world, which is: we can agree on what the truth is, but it has to be through experimentation and verification and new discoveries, followed by more verification. If we can agree on those terms, then we can also agree that the truth changes, based on new discoveries, and the structure of science is such that we can never be so sure of something, because a new discovery can reconstruct the framework of your science and you have to look at the world differently and it's a very dynamic and exciting place to be, and if you say that you're an atheist, it's not really saying much of how you came to that (...). But if you say you're a naturalist, it's you've reached that point because you studied science, because you believe, there's a fundamental way of looking at the world that is part of a long tradition. So I prefer naturalism."

www.youtube.com. Greg Graffins Dankesrede für den Harvard Humanist Chaplain and Harvard Secular Society Award. Datum der Rede 28. April 2008. Hinzugefügt von offs55, Dauer 3:52 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 09.05.2008, Zugriff am 16.05.2008.

"I look at lecturing to students as a performance. (...) Good entertainment provokes good thought. When you give a performance of BR, it is a more blatant form of entertainment, but my goal is the same. When a concertgoer leaves the venue, my hope is that they are singing the song in their head."

www.youtube.com. Interview mit Jay Bentley. Datum der Interviews Mai 2003. Hinzugefügt von clmnt92, Dauer 3:40 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 01.10.2008, Zugriff am 16.05.2008.

Jay Bentley: „The reason why we started Epitaph was that the majors didn't want us. Nobody wanted us. They said: 'you suck', and we said 'we think we're ok. So we put

our own records out. Not because we thought it was cool, but because we had to. We had no choice. It wasn't about 'Boy, we're really cool for doing this'. It just turned into something cool later on."

www.youtube.com. Interview mit Jay Bentley. Datum der Interviews unbekannt. Hinzugefügt von punktv, Dauer 7:08 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 19.11.2006, Zugriff am 16.05.2008.

„The only reason we were doing this , was because everybody said: ‚you suck and you're just kids; you're stupid' and we said: ‚well, we don't think we are'. (...) It wasn't in the beginning (Brett Gurewitz' label, Anm. der Autorin); it was all of us. For all intents and purposes, it was his idea, it was his dad's money, but we as a collective said: ‚We are going to take all our money'. We paid him back with the sales of our first EP and collectively took the rest oaf the money and made the LP. So that was how we all kind of became partners in the label.”

Youtube.com. Interview mit Greg Graffin. Datum der Interviews unbekannt. Hinzugefügt von johnvicious2, Dauer 4:34 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 27.07.2007, Zugriff am 16.05.2008.

Greg Graffin über Bands, die durch Bad Religion beeinflusst wurden: „Most of them come up to me and say that songs have been important for them. And that means if they were moved by what we've done in the past, that's very meaningful. It doesn't necessarily mean that the bands sound like us.” (...)

“We started out really believing that the community of punk would be something that was really committed to a cause or to some betterment of society, and we thought we had the answers. The truth is, the punk community has really retained its spirit, but the causes vary, as you can imagine. And some of them we havn't agreed with, (...) I think

we have become much more democratized and the community is really open to everybody but it's still a community that is committed to concerns.”

www.youtube.com. Interview mit Jay Bentley. Datum der Interviews unbekannt. Hinzugefügt von maniatv.com, Dauer 5:12 Minuten, hinzugefügt auf youtube am 04.08.2007, Zugriff am 16.05.2008.

Jay Bentley über die LP ‚Recipe for Hate‘: „Conceptually that was a time where we knew what Bad Religion was and it was in a small box. We wanted to expand the size of the box, not necessarily change Bad Religion into something else but give us something more in depth and when we set out to make ‚The Empire strikes first‘, we said ‚Let's not be afraid of using all 24 tracks of analogue and all 960 tracks of digital‘. (...) Lyrically, Graffin had just gotten his PhD and his thesis was on religion and its effects on the evolution of mankind. (...) He's just got religion on his mind, he's writing god songs, god songs. It's all about god which is totally cool 'cause we're Bad Religion. Brett on the other hand is super pissed off with George Bush and he's just writing bad George, bad George, bad George. Everyday we walked into the studio and for old guys, we were still more pissed off than we've been in 20 years, which is great. Last time I was so mad was when Reagan was in office. It just goes to show that if people still hold their values and don't change you can just keep doing this as long as ou're pissed and you mean it. This is the best Bad Religion, that has ever been. (Lacht) Bad Religion: best band nobody has heard of.”

Anhang 3: History of Atheism von Madalyn Murray O'Hair

The American Rationalist, Volume 17, Number 3, September/October 1962.

The indestructible foundation of the whole edifice of Atheism is its philosophy, materialism, or naturalism, as it is also known. That philosophy regards the world as it actually is, views it in the light of the data provided by progressive science and social experience. Atheistic materialism is the logical outcome of scientific knowledge gained over the centuries.

We make a fundamental error, I think, as we tilt at the windmills of imagined gods. We need to review from where we have come, under what conditions, and to see the threshold upon which we stand now.

Our history has been marked by a ceaseless struggle against ignorance and superstition. In ancient Greece the works of the materialist philosopher Democritus, who first taught the atomic theory of matter, were destroyed. Anaxagoras was banished from Athens for being an Atheist. The materialist philosopher Epicurus, revered by the ancients for having liberated man from fear of gods and for asserting the validity of science, was for 2000 years anathematized and falsely depicted as an enemy of morality and a disseminator of vice. The Alexandria library, housing 700,000 scientific and literary works, was burned by Christian monks in 391 AD. Pope Gregory I (590-604) destroyed many valuable works by ancient authors. In every society there have been forces that have stood to lose by the dissemination of progressive scientific views. In the past these forces either directly persecuted progressive scientists and philosophers or sought to distort scientific discoveries so as to deprive them of their progressive, materialistic implications.

The Inquisition, a papal invention for suppressing all opposition to the Catholic Church, savagely persecuted all progressive thinkers; Giordano Bruno, Ludilio Vanini, and Galileo come readily to mind.

Voltaire was imprisoned in the Bastille, and Diderot was sent to prison. In our own country we are familiar with the story of Thomas Paine, of the Salem witch trials, of Ingersoll, of Einstein. The struggle is unceasing, as important today as during any other

period of history.

We need, therefore, to see what we fight and why. We need not direct our main assault against the Bible or the Koran. We need not argue endlessly about the historicity of Jesus. We should look past trinities and angels and other theological blind alleys. We must look to materialistic philosophy which alone enables men to understand reality and to know how to deal with it. It is true that today our kind are no longer burned at the stake, but there are many other ways of exerting pressure. Our scientists and progressive philosophers are dismissed from universities and other employment. Outspoken scientific and philosophical works are much less likely to be published than rather senseless junk. Character assassination is common. Reactionary religious propaganda is unceasingly drummed into unthinking minds through the captive media of mass communication. As always, our opponents today are formidable. But our strength lies in the positive approach of uncovering and publicizing the laws of nature and human behavior, and in applying these laws in the interest of human welfare. We need not waste our time with endless arguments about tortuous paths of the endless labyrinths of theology.

We need to know upon what we base ourselves. Atheism is based upon a materialist philosophy, which holds that nothing exists but *natural* phenomena. There are no supernatural forces or entities, nor can there be any. Nature simply exists. But there are those who deny this, who assert that only mind or idea or spirit is primary. This question of the relation of the human mind to material being is one of the fundamental questions dealt with by all philosophers, however satisfactorily. The Atheist must slice through all obfuscation to bedrock, to the basic idea that those who regard nature as primary and thought as a property (or function) of matter belong to the camp of materialism, and that those who maintain that spirit or idea or mind existed before nature or created nature or uphold nature belong to the camp of idealism. All conventional religions are based on idealism. Many varieties of idealism exist, but the apologist for idealism and opponents of materialism go under many names; we have, for instance, dualists, objective idealists, subjective idealists, solipsists, positivists, Machians, irrationalists, existentialists, neo-positivists, logical positivists, fideists, revived medieval scholastics, Thomists. And opposed to these stand alone the Atheistic materialists (or perhaps naturalists, Rationalists, freethinkers, etc.) who have no need for intellectual machinations, deceptions, or masquerades.

Whether or not the Bible is pornographic literature is only a side issue. Let us see what the Idealist camp features. The church teaches a contempt for earthly life and that to reach some imagined "heaven" is the main goal of life.

And, significantly, the church teaches that this goal can be achieved only as the reward for obedience and meekness. The church threatens the wrath of God and the torment of hell for those who dare to oppose its teaching. But Materialism liberates us, teaches us not to hope for happiness beyond the grave but to prize life on earth and strive always to improve it. Materialism restores to man his dignity and his intellectual integrity. Man is not a worm condemned to crawl in the dust, but a human being capable of mastering the forces of nature and making them serve him. Materialism compels faith in the human intellect, in the power of knowledge in man's ability to fathom all the secrets of nature and to create a social system based upon reason and justice. Materialism's faith is in man and his ability to transform the world by his own efforts. It is a philosophy in every essence optimistic, life-asserting, and radiant. It considers the struggle for progress as a moral obligation, and impossible without noble ideals that inspire men to struggle, to perform bold, creative work.

Modern materialism - or naturalism - is linked with the everyday experience of people. It believes in experiment as the basis of knowledge, and neglects no sphere of reality. It advances itself as an ideological weapon for use in progress. It is in social life that man develops his mind and emotions, will, and conscience, and puts meaning and purpose into life. He does not closet himself in solitary prayer and dream of death as a door opening unto eternal bliss. A materialist lives a full social life and is inspired by progressive ideals; he is concerned with the problems and joys of life, not death. He is deeply involved with shaping his life as a useful member of society and contributing what he can to its progress.

The Idealist sees science and man as subordinate to religion, to "idea," and sees knowledge as subordinate to faith. The ultimate object of the idealist is to furnish evidence of the existence of "God." He lays great stress on moral questions, but the morality he preaches is one of meek submission, of passive acceptance, and thus, of justification of existing social evils. This morality substitutes prayer and appeals for divine assistance

for struggle and protest against social injustice. The entire Idealist philosophy is contrived, with deliberateness, to bolster the status quo.

Ours is a time when successful struggle against this reactionary philosophy requires more than a petulant argument over the authorship of the Gospels, more than a negative attack on the totalitarian and monolithic authoritarianism of conventional religion, but rather an aggressive action program to spread the positive philosophy of materialism.

Anhang 4: Nichtinterpretierte Songtexte 1980-1989

Anxiety

It's a love song to the self, a story recapped every day,
It's a world of bogus feelings and a world of slow decay,
It's a world of laughter hidden by this world of fear and torment,
It's a game of strange compulsion, our visceral convulsion:
Anxiety for love of life, anxiety for pain,
Anxiety, a feeling that you know you can't contain.
Anxiety destroys us but it drives the common man.
Foundation of society, anxiety. Suppress it if you can.
The caste of coffee achievers didn't perform like they planned.
The morning rush hour traffic is our play of false elan.
So run around your frantic track and lay you down to sleep;
Tomorrow's the redemption, we strive for that exception.
Anxiety for love of life, anxiety for pain,
Anxiety, a fear that you have nothing more to gain.
Anxiety destroys us but it drives the common man.
Foundation of society, anxiety. Suppress it if you can.
What are we angry for?
We all need a common cure.
That common goal for which you strive:
To have more than the other (have more than the other) guy.
The quest for truth, the quest for gold, yeah, we end up all the same
The common lie, the righteous cry, we end up all the same.
The angry crowd, those lost and found, everybody's all the same.
The poet's pen, these words I lend, we all bend to
Anxiety for love of life, anxiety for pain,
Anxiety, a feeling that you know you can't contain.
Anxiety destroys us but it drives the common man.
Foundation of society, anxiety.

Eat Your Dog

Weak and sick, dying in the sand, no such thing as a promised land.
Don't lose faith in a better life--reincarnation, poor excuse.
You're dying you assholes, your religion can't help you now.
Dying and starving in the fields you used to plow.
Rotting bones in your barren fields. Worshipped creature's supposed to heal.
He won't save you and he won't save me. See what you want to see.
Hindu religion in the mind of a working Joe,
Starving and dying in the fields you used to know.
You're tied and bound to a god's useless advice.
Bloated stomachs from aching diseases hold back the fight.
In the end you'll return once more to die again.
Go on 'til you can't no more in non-eternal sin.

Oligarchy

Presidential election every four years
But neither man we can see or hear

Urgent cries for society
But he can't see the blood on me
Do you see?
Do you see too much for me?
Try that with our oligarchy,
Try that with our oligarchy
Oligarchy, oligarchy

Doin' Time

See the fight, old men crying, deny their ruin.
Watch them try. The cynic laughs at the optimist's closed eyes.
Darkness falls, curtain calls, the cynic's beer soon overflows.
Other watches, has a drink, and from the same cup,
They drink
I'm doin' time, how long I don't know.
William had 26, blew his brains out, now look at him.
John had only one, watch the mother mourn her only son.
I'm doin' time, how long I don't know.
I'll kiss goodbye my brain and body
And go to sleep for generations.
And go to sleep for generations.
Salvation:
Cease concentration.
You'll only lose the fight.
Don't tell me what's wrong or right!
You're losing sight.
You're just gonna die anyway!

In The Night

In the city, the day is too hot
And you're hoping for relief, 'cuz your head is filled with pain,
But you get no relief, 'cuz the night is the same...
In the night, in the night you see through jaded eyes.
In the night, in the night you feel barely alive.
You live your life in darkness, you've got pennies on your eyes.
But you say that it's all right, 'cuz you've never lived a lie,
As you crawl back to your womblike existence in the night.
In the night, in the night you see through jaded eyes.
In the night, in the night you feel barely alive.
You can't see no light, but you hear those heavy footsteps,
And the little man inside twists your tormented mind.
Your mind is filled with shadows, your palms are wet with sweat.
Limbs are bound and tangled in a fatal net.
There are two things you can do.
One is turn and fight.
The other's run headlong into the night.
In the night, in the night you see through jaded eyes.
In the night, in the night you feel barely alive.
You can't see no light, but you hear those heavy footsteps,

And the breathing at your side, is it yours, or is it
Good bye!

Yesterday

Run, but don't be scared to look behind.
Stop, don't wait too long, make up your mind.
The end is almost here,
The sky, the air, so nice and clear,
The sound of your decay,
And the ringing in the air is the sweet debris of yesterday.
There, now that you know it's not so bad.
See, the good meet soon for ?
So if you try to enhance,
We don't deserve another chance.
Just laugh along the way,
And kiss your ass goodbye with a shadow dream of yesterday.
Yesterday, the good old days.
Yesterday, the way we used to play.
Yesterday, it just got worse and worse.
Yesterday, the future's been rehearsed.
Run, but don't be scared to look behind.
Stop, don't wait too long, make up your mind.
The end is almost here,
The sky, the air, so nice and clear,
The sound of your decay,
And the ringing in the air is the sweet debris of yesterday.
Yesterday.
Yesterday.

Frogger

(Nice going, spazz)
I'm tired of this city, all this toil and strife.
Trying to cross the boulevard, playing Frogger with my life.
Frogger with my life [x2]
I'm tired of this city, all this toil and strife.
Trying to cross the boulevard, playing Frogger with my life.
Frogger with my life (with my life), [x3]
Frogger with my life

Along The Way

I refuse to abuse what is kind to the Muse,
But it's there and it's happening to me along the way.
As we go through the snow, we cannot forget our foes,
But the dinner's always waiting at the table 'long the way, yeah.

What you see, not for me, isn't what you planned to be,

But you'll have what you wanted in the end along the way.
And we'll try as we cry and our brothers pass us by,
To be strong through the ages of our tears along the way, yeah.

Now we grow as we show that the morals we must know
Will be shapen and mistaken by the falls along the way.
But forget, don't regret, to find love and happiness
Unless you're willing to be strong when they are gone along the way.
Like Tommy, you are free, and you will not follow me,
Until we see each other once more on the path along the way.

New Leaf

When everybody dies around you, from someone else's gun,
It really makes you stop and think about the years to come.
Something good had to happen to the human race.
We all had better stop hoping and set our heads on straight.
You've gotta turn over a new leaf,
'Cause that old one's turning on you.
We've gotta turn over a new leaf.
If the future's only hoped for, we are doomed.
Today is over, it's already shot, so we can think about ourselves.
They keep on working on our nature, they're saying that can only help.
Start throwing out your pockets, keep what you really only need.
Save life and earth and water, there can't be any other need.
You've gotta turn over a new leaf,
'Cause that old one's turning on you.
You've gotta turn over a new leaf.
If the future's only hoped for, we are doomed.

You've gotta turn over a new leaf,
'Cause that old one's turning on you.
We've gotta turn over a new leaf.
And let your love come on through.
You've gotta turn over a new leaf,
'Cause that old one's turning on you.
We've gotta turn over a new leaf,
A new, a new, a new.

I Give You Nothing (Tom Clement...)

Hey, everybody's looking but they never can see,
All the angst, corruption and the dishonesty.
Think about the times and places you've never known,
You're a man-swarm atom and yet you're alone,
So I give you me, I give you nothing!
I give you me, I give you nothing!
So you got a place that you can call all your own,
But you make a habit of carrying the stone.
Look around and ask someone if you are alive,
You're a sidewalk cipher speaking prionic jive,
So I give you me, I give you nothing!

I give you me, I give you nothing!
Respectable, despicable, it seems all the same.
Now we realize that we have nothing to say.
If your reserve is weak, audacity complete.
Ask yourself again, "Do I deserve much from them?" No!
Hey, everybody's looking but they never can see,
All the angst, corruption and the dishonesty.
Look around and ask someone if you are alive,
You're a sidewalk cipher speaking prionic jive,
So I give you me, I give you nothing!
I said I give you me, I give you nothing!

Best For You

Above us lay the burdens, below us lay the truth.
We're somewhere in the middle, and we're all discontent too.
Is someone watching over you?
Inside they know what's best for you.
Judgment's not tomorrow, its today (yes now it's here).
But no it isn't Jesus, take a look at all your peers.
They're all looking down on you.
Inside they know what's best for you...
Everybody knows what's best for you [x8]

Forbidden Beat

There was a boy who had too many toys and an ache inside of his bones.
He sought extrication through chemical vocation and now he answers to Jones.
It's deadly and alluring, the sound of pounding heat,
Enslaving all who dare succumb to the temptations of the forbidden beat.
Thinking today of what I want to say, thinking of inhibition and vice.
What they call straight I do relegate as I cautiously saltate along.
It's deadly and alluring, the sound of pounding heat,
Enslaving all who dare succumb to the temptations of the forbidden beat.
It thunders away at first light of each day and the simpleton lifestyle evolves
But soon enters dusk as the last surrey rusts and a new day upon us results.
It's deadly and alluring, the sound of pounding heat,
Enslaving all who dare succumb to the temptations of the forbidden beat.
Forbidden Beat [x6]

What Can You Do

So you waste another day getting older and gray in the head,
And you're hearing lots of stories 'bout the happy times you have ahead.
There are other folks in power so you kick back and get farther behind,
And although the world rotates itself the only thing you twist is your mind.
You see, the world's falling apart at the rifts,
And surprisingly, the leaders can't make any sense of it.
You mean nothing to the world, we're all someone else's fool,
But oh, what can you do?
"Yeah you waste your time with losers if you get stuck in a rock-n-roll band."

Do you find it more rewarding to compete with morons throughout this land?
They seem to be in power so I'll kick back and get farther behind.
And I watch them as they fuck up every good thing on this earth with their "minds."
You see, the world's falling apart at the rifts,
And surprisingly, the leaders can't make any sense of it.
You mean nothing to the world, we're all someone else's fool,
But oh, what can you do?
Yeah you waste another day getting older and gray in the head,
And we're hearing lots of stories 'bout the happy times we have ahead.
The morons are in power so we kick back and get farther behind,
And we watch them as they fuck up every good thing on this earth with their "minds."
You see, the world's falling apart at the rifts,
And surprisingly, the leaders can't make any sense of it.
We mean nothing to the world, we're all someone else's fool,
But oh, what can you do?
I said, oh, what can you do?
(Go!)

I Want Something More lyrics

Going through a world of sad debris,
Regard quixotic reveries of ownership:
The blossoming disease of man called tenure and accretion,
The ancient western treadmill of deception and derision.
But I want something more.
Racing through a life of tragic wastage,
I experience the loss of trust and innocence.
The billowing cyclone of time has blown away our reasons
As we trudge like blind men forward trying to avoid collision.
But I want something...More.

Billy

I can recall the warm youth of a summer day, yeah:
The sweetest lemonade, the darkest game arcade,
And Billy had a yearning in the corner of his mind.
It moved him secretly. It moved him powerfully.
But prescience was lacking and the present was not all
And his aptitudes were carelessly wasted.
And challenging life with the abandon of a fool,
He squandered the hours of his day.
Then darkness and disorder slapped him sharply in the face, yeah.
It hit him like a friend, struck something deep within.
He couldn't break the chain of slow decay that seemed to drag him
Just like a fatal tie toward the other side.
And Billy was a lunatic, just barking at the moon,
And his brain was totally wasted.
He then exchanged his friends for a needle and a spoon
And he threw his future away.
Bolt the door and throw away the key.
Your dim reflection is all that you can see.
So where is the justice when no one is at fault
And a human life is tragically wasted?

How fragile is the flame that burns within us all
To light each passing day?

Sometimes It Feels Like

There's a specter in the corner of an illustrated page
And a lonesome muted stripling with a rapt remedial gaze.
The poverty of his language and the wealth of his emotion
Bring him endless murky musings and unexpected frustration
Angst and madness weave the fabric of his life.
Tomorrow might be better but right now it feels like
There's a panther wild and proud behind the doors of a redolent cage,
And an underdeveloped intellect filled with impotent and static rage.
And don't think you're exempt if you earn good weekly wages,
'Cause your neighbor's going crazy and insanity is contagious.
I know there's so much you want to say
But your tongue gets in the way and sometimes it feels like
I know there's so much you want to say
And the tumbrel of your mind gets in the way.
It's the same for everybody to degrees.
We all get that foggy freeze and sometimes it feels like

You

There's a place where everyone can be happy.
It's the most beautiful place in the whole fucking world.
It's made of candy canes and planes and bright red choo-choo trains,
And the meanest little boys and the most innocent little girls,
And you know I wish that I could go there.
It's a road that I have not found.
And I wish you the best of luck, dear.
Drop a card or letter to my side of town.
Because there's no time for fussing and fighting my friend,
But baby I'm amazed at the hate that you can send and
You... painted my entire world.
But I... don't have the turpentine to clean what you have soiled.
And I won't forget it.
There's a place where everyone can be right,
Even though you remain determined to be opposed.
Admittance requires no qualifications:
It's where everyone has been and where everybody goes.
So please try not to be impatient,
For we all hate standing in line.
And when the farm is good and bought, you'll be there without a thought,
And eternity, my friend, is a long fucking time.
Because there's no time for fussing and fighting my friend,
But baby I'm amazed at the hate that you can send and
You... painted my entire world.
But I... don't have the turpentine to clean what you have soiled.
And I won't forget it.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen, als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet. Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Tallach, am 17. November 2009