

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 5 - Rechte Musik](#), 70 - 89

Jugendkulturen und NS-Vergangenheit

Der schmale Pfad zwischen Provokation, Spiel, Inszenierung und erneuter Faszination vom Punk bis zum Nazi-Rock

Martin Kersten, Deutschland

Einleitung

«Rockmusik und Nazismus»: bis zum Beginn der neunziger Jahre war dies ein durchaus marginales Thema innerhalb des Gesamtdiskurses über Rock. Die Grundannahme, daß Musik in der weitgefaßten Tradition des Rock'n'Roll als Ausdrucksform spezifisch jugendkultureller Praxis zwar rebellisch, unangepaßt und provokativ, aber niemals reaktionär oder gar nazistisch sein könne, stellte trotz vereinzelter Irritationen niemand ernsthaft in Frage. Diese stillschweigende Übereinkunft wurde nachhaltig erschüttert, als 1992 die ersten Berichte über Rockbands erschienen, deren Mitglieder überwiegend Skinheads waren und die mit ihren Texten und ihrem Auftreten unverhohlen rechtsextreme bis neonazistische Einstellungen zum Ausdruck brachten.

Wenn man allein die Liedtexte der radikalsten Bands durchsieht, drängt sich einem sehr leicht der Gedanke auf, daß es sich hierbei um pure neonazistische Propaganda handelt, die sich die Musik als Medium gewählt hat. Viele der in diesen Texten anzutreffenden Floskeln sind tatsächlich eindeutig dem Sprachgebrauch der Nationalsozialisten entlehnt:

«Wir haben uns dem Kampf um das Reich geschworen [...] und stehen wir im Kampfe auch allein, soll unser Glaube zum Sieg führen, wir werden das heilige Reich befreien, unser Sieg wird die Verräter zermürben» und «Deutschland, erwache»

gröhlt Thomas Muncke, Sänger der Gruppe *Tonstörung* [1];

«Volk steh auf und Sturm brich los»,

zitieren *Werwolf* aus der Sportpalastrede von Joseph Goebbels [2] und die Musiker von *Störkraft* fühlen sich *«hart wie Stahl», «stark wie deutsche Eichen»* [3].

Die Gestaltung der Plattencover, das Erscheinungsbild der Musiker und ihre Äußerungen in den Fanzine-Interviews fügen sich nahtlos in dieses Bild ein. Doch der Fall liegt nicht so eindeutig, wie es zunächst aussieht.

Ohne die Gefahren zu verharmlosen, die von der Verbreitung solcher Lieder ausgehen, muß die Frage gestellt werden, ob hier nicht auch andere, als bloß propagandistische Motivationen im Spiel sein könnten, Motivationen nämlich, die bisher immer als charakteristisch für jugendkulturelle Ausdrucksformen galten.

Grundprinzip aller auffälligen Jugendkulturen war es immer, sich durch abweichende Verhaltensmuster von der dominierenden Welt der Erwachsenen, aber auch von anderen, gegenwärtigen wie vorangehenden Jugendteilkulturen abzusetzen und sich damit der Norm zu entziehen. Zu diesem Zweck suchten und besetzten Jugendkulturen entweder von der Gesellschaft offen gelassene Nischen oder sie stellten sich durch bewußte Normübertretung in Opposition zu ihr und forderten ihren Widerspruch heraus. Das Brechen von gesellschaftlichen Tabus erwies sich dabei immer wieder als ein wirkungsvolles Mittel zur Provokation.

Provokation im Sinne der bewußten Verletzung gesellschaftlicher Regeln besitzt insofern einen relativen Charakter, als das Funktionieren provokativer Verhaltensweisen entscheidend von der Befindlichkeit des Provozierten abhängt. Durch Prozesse der Gewöhnung (Abstumpfung), der Absorption (Integration, Domestizierung, Vermarktung), aber auch der tatsächlichen Öffnung verarbeitet eine Gesellschaft die ihr geltenden Provokationen und läßt deren Mittel stumpf werden. Ist dieser Moment erreicht, dann kommt es regelmäßig an irgendeiner Stelle der Jugendszene zu einer erneuten Absetzbewegung, zur Normverletzung mit entsprechend gesteigerten Mitteln. Es handelt sich hierbei also um einen spiralförmigen Prozeß von Stilbildung, gesellschaftlicher Vereinnahmung und erneutem Ausbruch mit dem Effekt zunehmender Radikalisierung:

«Die Umwandlung jugendlicher Subkulturen in kommerziell verwertbare Medienprodukte ließ dann immer radikalere Stile und Ausdrucksformen entstehen, die alle ihr musikalische Pendant hatten.» [\[4\]](#)

In der Jugendforschung ist unumstritten, daß der Rock- und Popmusik eine zentrale Rolle bei der Konstituierung und Abgrenzung von Jugendkulturen zukommt. Insofern ist die Geschichte dieser Musik auch lesbar als eine Geschichte der gesteigerten Provokation. Die Entwicklung, die jugendrelevante Musik mit ihren Begleiterscheinungen im ständigen Spannungsfeld zwischen Provokation und Vereinnahmung seit ihren Anfängen durchlaufen hat, ist in der Tat beeindruckend: Genügte Mitte der fünfziger Jahre noch eine laszive Hüftbewegung von Elvis Presley, um apokalyptische Vorstellungen vom Untergang jeglicher Moral heraufzubeschwören, so griff bereits zwanzig Jahre später die Punk-Bewegung unter anderem auch zum denkbar radikalsten Mittel, der Verwendung faschistischer Symbole, um überhaupt noch aufzufallen und zu schockieren.

Die bis dahin gültige Tabuzone des Umgangs mit nationalsozialistischer Vergangenheit wurde damit zum ersten Mal vom Punk betreten. In der Folge lassen sich dann beispielsweise auch bei der sogenannten 'Neuen Deutschen Welle' sowie im Sonderfall der slowenischen Gruppe *Laibach* Berührungspunkte zwischen Jugendmusik und der Faschismus-Thematik aufzeigen.

Sollte es sich bei diesen Beispielen deswegen bereits um Vorläufer oder gar Wegbereiter der Nazirock-Szene handeln?

Wenn man sich mit der rechtsextremen Jugendszene und ihrer Musik auseinandersetzt, kann es in jedem Fall aufschlußreich sein, einmal vergleichend den Umgang vorangehender jugendkultureller Strömungen mit dem Erbe der NS-Zeit zu betrachten. Grundlegende Differenzen werden dabei ebenso sichtbar wie die Problematik fließender Übergänge. Gewisse Verkürzungen in der historischen Darstellung sind im gegebenen Rahmen freilich nicht vermeidbar.

Das Tabu

So drastisch die Mittel des Jugendprotestes seit den fünfziger Jahren den älteren Zeitgenossen jeweils erschienen sein mögen, blieb doch ein Tabu lange Zeit nahezu unangetastet: die direkte Provokation mit Symbolen, Begriffen und der Ästhetik des Nationalsozialismus.

In den fünfziger Jahren war die Protesthaltung der Jugendlichen im wesentlichen ein begrenztes Aufbegehren gegen allzustrenge sittlich-moralische Konventionen, etwa gegen die Kleiderordnung der Erwachsenen und spielte sich weitgehend im familiären Rahmen ab.

«Begriffe wie rechts und links [konnten] in dem entpolitisierten Klima der fünfziger Jahre keine Energien bündeln» [5].

Energien bündelten dagegen die Filme von James Dean, die Musik von Elvis Presley oder seines deutschen Pendant Peter Kraus, Motorroller und Jeanshosen. Es gab wohl unter westdeutschen Jugendlichen ein diffuses Unbehagen gegenüber den konservativen Strömungen der Adenauerära. Das Unbehagen artikulierte sich jedoch ohne eigentliche Reflexion seiner Ursachen vorwiegend in der hemmungslosen Adaption der jugendlichen Lebenswelt an amerikanische Kulturimporte.

Die fehlende Reflexion wurde dann Ende der sechziger Jahre unter dem Einfluß der Studentenproteste und ihrer Folgewirkungen von der sogenannten '68er-Generation' umso gründlicher nachgeholt. Sie ging mit der Verstrickung ihrer Elterngeneration in die Vergangenheit des Dritten Reiches und vor allem mit den überlebenden nazistischen Strukturen der Nachkriegsgesellschaft hart ins Gericht. Jugendliche wandten sich nun gegen das Vergessen, demaskierten die immer noch an Schaltstellen der Institutionen sitzenden Altnazis.

Aber diese Abrechnung, verbunden mit einem alternativen Lebensentwurf und dem entsprechenden gesellschaftstheoretischen Überbau, geschah mit großem Ernst und ehrlicher Entrüstung. NS-Relikte, ob auf Symbol-, Sprach- oder Handlungsebene, waren eindeutig belegt, die Inhalte eingebrannt und ein umwertender Gebrauch schien ausgeschlossen. Die Vergangenheit war zu nah, zu gegenwärtig, als daß man mit deren Zeichen in irgendeiner Weise unbefangen hätte umgehen können. Das Hakenkreuz bedeutete ein Mahnmal der jüngsten Geschichte. Mit ihm anders umzugehen als in direkter Anklage der vorhergehenden Generation, verbot sich schlicht.

Doch dann folgte eine neue Generation und mit ihr kam zunächst der Punk.

Tabubruch (I):

Punk: Provokation als Verweigerung

Der Punk, 1976 in England [6] als Musikstil und Jugendkultur entstanden, wurde zunächst getragen vom Unmut sozial unterprivilegierter Jugendlicher [7] über ihre Lebensverhältnisse im allgemeinen und im speziellen über die Rockmusik, die fest in den Händen großer Plattenkonzerne lag und zunehmend kommerziell und glamourös wurde. Die Punkmusiker setzten dem eine betont einfache, dilettantisch anmutende Musizierweise entgegen: einfachste technische Ausstattung und die Beherrschung von zwei oder drei Akkorden genügte, die Songtexte wurden mehr geschrien als gesungen. Die Entfremdung der Hörer von ihrer Musik, des Publikums von den Musikern, sollte aufgehoben werden. Nihilismus wurde zur Lebensphilosophie, 'No future' zum wichtigsten Schlagwort der Punkbewegung [8].

Im hier gegebenen Zusammenhang ist vor allem die totale Verweigerung der Punker gegenüber den Normen der herrschenden Gesellschaft von Bedeutung. Alles an ihrer Haltung signalisierte Protest, Herausforderung, pure Provokation. Bereits die abgerissene Kleidung und das rüpelhafte Benehmen schockierten die bürgerliche Öffentlichkeit. Die größtmögliche Provokation aber ließ sich erreichen, indem man Symbole des Dritten Reiches, Abzeichen oder Bekleidungsstücke, zur Schau trug oder sich Bandnamen gab, die auf die Zeit des Nationalsozialismus verwiesen.

Das bekannteste Beispiel für eine solche Provokation lieferte die Symbolfigur der Szene, Sex Pistols-Bassist *Sid Vicious*. Er ließ sich auf einem Plakat für den Film 'The great Rock'n'Roll swindle' mit einem T-Shirt abbilden, auf das deutlich sichtbar ein Hakenkreuz aufgedruckt war. Eine besondere Ironie der Geschichte ist, daß dieses Plakat 1992 noch einmal für Aufregung sorgte, als das Jugendmagazin *Pop/Rocky* [9] kolportierte, ein Kölner Plattenhändler verkaufe Tonträger der inzwischen bekannt gewordenen Nazirock-Bands,

denn die Wände seines Ladens würden Hakenkreuze 'zieren'. Die Nachricht war ein Fehlalarm, was an den Wänden hing, war das nämliche Filmplakat. Auf einem anderen Foto sieht man den Bandkollegen Johnny Rotten, das Eiserne Kreuz mit einer Sicherheitsnadel(!) ans Revers geheftet [10]. Viele Punker taten es ihren Heroen nach, malten sich Hakenkreuze auf die Wangen oder rasierten ihr Kopfhaar nach entsprechenden Mustern aus. Aber damit nicht genug. Einige Punkbands gaben sich Namen wie *Blitzkrieg*, *SS Hitler*, *Crude SS* oder *London SS* [11]. Für Außenstehende ist hier tatsächlich auf den ersten Blick nicht erkennbar, ob es sich lediglich um eine - allerdings recht drastische - Provokation handelt, oder ob sich hinter diesen Namen Nazi-Bands verbergen.

Worauf lassen die genannten Beispiele schließen? Welche Funktion hatten sie? Hatten die Medien recht, die dem Punk wiederholt eine faschistoide Einstellung zuschrieben?

Die Provokation der Punks war ohne Zweifel gelungen, doch die anfänglich geradezu hysterische Reaktion der Öffentlichkeit läßt sich zum Teil auch durch unsaubere Recherche erklären. Aufgrund einiger aus dem Kontext gerissener Reizwörter und -bilder wurde vor schnell der Verdacht geäußert, es handele sich um eine neue Generation von Nazis. Die allgemeine Beunruhigung über dieses neue, so plötzlich und vehement auftauchende Jugendphänomen, dessen Schmutzästhetik und aggressives Auftreten viele abstieß, vermischte sich mit derlei unbestätigten Meldungen und leistete ihnen Vorschub. Man konnte - oder wollte - nicht die bittere Ironie, den beißenden Sarkasmus sehen, der sich hinter all den provozierenden Äußerungen verbarg. Wie blind damals selbst Musiker gegenüber den eigentlichen Absichten der Punks waren, zeigt beispielhaft eine Aussage von Udo Lindenberg, der einer Hamburger Punkgruppe namens *Big Balls & The Great White Idiot* nachsagte:

«da legen die auch Wert drauf, white und so, Nazitum und Faschistengehabe, und das finde ich wirklich äußerst bedenklich» [12].

Dabei hatte gerade diese Band ungewöhnlich eindeutig gegen jede Form von Nazismus Stellung bezogen: Bereits die Formulierung 'White Idiot' sollte eigentlich für sich sprechen. Zudem heißt es in einem Lied der Gruppe, auf den rechtsextremen Münchner Verleger und DVU-Vorsitzenden Gerhard Frey bezogen, unmißverständlich:

«Hey Dr. Frey, I know you best, the things you do they all piss. [...] Hey, Dr. Frey, die!» [13]

Auf dem Plattencover sollte nach dem Willen der Musiker der Sänger mit kurzen Haaren, Hitler-Bart und Blindenbinde abgebildet werden - zweifellos eine eindeutige Aussage. Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die skrupellosen Kommerzinteressen der Musikindustrie, daß die Plattenfirma TELDEC eigenmächtig die Binde - und nur diese! - retuschierte und darüber hinaus der Band den Vorschlag gemacht haben soll, in SS-Uniform und unter dem Namen 'Stalingrad' aufzutreten [14]. Offenbar versprach man sich von der zu erwartenden Skandalwirkung zusätzlichen Profit und nährte damit mutwillig den Faschismusverdacht.

Diedrich Diederichsen weist zurecht darauf hin, daß in den Jahren 1976/77 niemand innerhalb der frühen Punkbewegung die Anspielungen ihrer Bands auf den Nationalsozialismus falsch verstanden hätte. Die ironische Zweideutigkeit war im richtigen Kontext eindeutig lesbar. Das Hakenkreuz bedeutete in diesem Kontext, der verhaßten Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, der ihr den eigenen faschistoiden Charakter zeigen sollte [15]. Mindestens bedeutete es

«ein leeres Zeichen des Schocks, Bekenntnis damals zu Amoral und Nihilismus [...]. Kein faschistisches, aber ein Statement gegen Vereinnahmung, Interpretation, Moral [...]. Es ging darum, das Spiel neu beginnen zu können. Eine Generation wollte sich den Weg zum Neuanfang freikämpfen und griff zu jeder bereitliegenden Drastik.[...] Für viele bestand diese eigene neue Sprache auch gerade in ihrer Unreinheit, Beschmutztheit.» [16]

«*Punks just like to be hated*» antwortete ein englischer Punk 1977 auf die Frage, warum er das Hakenkreuz trage [17]. Dieses Symbol bot die Garantie dafür, sich den Haß der Gesellschaft zuzuziehen, deren Feind zu sein die wirklichen Punks als Auszeichnung betrachteten. Zwar konnte die rassistische und protofaschistische *National Front* eben zu dieser Zeit mit Slogans wie

«*If they're black, send them back*»

ihre ersten größeren Wahlerfolge verbuchen, dennoch galt - zumindest nach offizieller Lesart - in Erinnerung an die Bedrohung durch das Hitler-Regime:

«*as far as the British were concerned, the swastika signified >enemy<*» [18].

Man mag die Mittel der Punkbewegung in ihrem Kampf um einen befreienden Neuanfang aus heutiger Sicht als Spiel mit dem Feuer kritisieren. Aber kann man sie verurteilen, weil wir heute um die fatale Entwicklung des Nazi-Rock wissen, bei dem die gleichen Zeichen - jetzt in umgekehrter Weise eindeutig - wiedergekehrt sind?

Sicherlich ist es verfehlt, die gesamte Punkbewegung dem Lager der politischen Linken mit entsprechend gefestigtem Weltbild zuzuordnen. Es gab wohl einige Bands und Anhänger mit eindeutig linken bis linksradikalen Ansichten (z.B. *The Clash*). Die eigentliche Triebfeder des Punk-Protestes war jedoch die gemeinsame Erfahrung einer Gesellschaft, die diese Jugend nicht brauchte, die ihr keine Zukunft bieten konnte und überdies in bürgerlichen Konventionen erstarrt war. Eine Erfahrung freilich, die offen ließ, in welche Richtung das Aufbegehren führt:

«*Es war unentschieden, ob Punk rechts oder links war. Punk war eine noch undefinierte Härte, auch im Umgang mit politischen Zeichen und Symbolen.*» [19]

Und tatsächlich gab es schon sehr bald auch Jugendliche, die sich die Lösung ihrer Probleme durch Hinwendung zu politisch rechten Ideologien versprachen. Große Teile der Skinhead-Bewegung dachten so, und viele Punks wechselten gegen Ende der siebziger Jahre in das 'härtere' Lager der Skinheads, schon, um sich gegen die zunehmende Zahl von 'Modepunks' aus der middle-class abzugrenzen. Diese Wanderungsbewegung zwischen den Jugendteilkulturen zeigt, daß insgesamt die ideologische Festigung bei vielen nicht sehr ausgeprägt war und andere Faktoren wie beispielsweise die Drastik der nach außen hin erzielten Wirkung den Ausschlag gaben. An den Anblick von Punks hatte sich die Öffentlichkeit bald gewöhnt und man wußte, daß sie im Grunde 'harmlos' waren. Wer also weiter schockieren wollte, mußte zum Skin werden.

Daß rechte Skinheads zu dieser Zeit und auch später die gleiche Art von Musik mochten wie die Punks, so daß zum Teil zwischen diesen Gruppierungen ein Kampf um die Gunst derselben Bands ausgetragen wurde, lag nicht etwa an einer unterschiedlichen Auslegung von zur Schau gestellten Naziemblemen. Die Gründe für diese Überschneidung musikalischer Präferenzen sind vielmehr in der gemeinsamen sozialen Herkunft zu suchen, deren Probleme in den Texten jener Bands zur Sprache kamen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, daß der musikalische Gehalt «ko-optierbar» war, wie Diederichsen ausführt:

«*Der ästhetische Grund ist tatsächlich der Verzicht auf afro-amerikanische Elemente in der Musik. Man konnte zu [Punk-]Bands der zweiten Generation wie Sham 69 gröhlen wie ein gewalttätiger Mob, man konnte den unfunky Körper intakt lassen und ganz Gesinnung werden, man konnte martialisch sein und keine Synkope untergrub den tumben, ewigen Vierviertel-Takt des Ressentiments.*» [20]

Gruppen wie *Sham 69* zerbrachen schließlich an den unvermeidlichen Krawallen der rivalisierenden Fanblöcke.

Daß auch Neonazis ihren Musikstil übernahmen, konnten die Punks nicht verhindern. Doch die Provokationen mit Insignien des Dritten Reiches verschwanden in dem Moment, als die Grenzen zwischen den politischen Lagern zu verschwimmen drohten und die Eindeutigkeit der ironischen Aussage auch innerhalb der eigenen Szene nicht mehr unbedingt gewährleistet war. Das Hakenkreuz hatte in der ursprünglichen Absicht als Bürgerschreck einträchtig neben Hammer und Sichel, IRA- und PLO-Slogans gestanden, doch nun galt:

«To wear a swastika in 1981 was to say that something real was on the march again.» [21]

Die Punkbewegung wurde dementsprechend deutlicher in Ihren antifaschistischen Äußerungen. Ihre Musiker spielten auf 'Rock against Racism'-Konzerten. 'Gegen Nazis' oder 'Fight Racism' stand jetzt auf den Lederjacken derer, die nicht verwechselt werden wollten. Aber das Tabu war bereits gebrochen, die Hemmschwelle des öffentlichen Umgangs mit nazistischen Versatzstücken - in welcher Absicht auch immer - ein Stück weit herabgesetzt.

So ist es nur folgerichtig, daß sich in den achtziger Jahren die Tabubrüche fortsetzten und noch einmal eine andere Qualität erhielten.

Tabubruch (II):

Neue Deutsche Welle: Das gefährliche Spiel der achtziger Jahre

«Schöne blanke Lederstiefel, die Uniform ist schick.» [22]

Für viele Jugendliche in den achtziger Jahren zählte zuvorderst der persönliche Spaß und die Karriere. Sie fühlten sich erhaben über die Ernsthaftigkeit, mit der die Jugend der siebziger Jahre 'Selbstfindung' betrieben, nach ihrer 'Identität' gesucht hatte. Die achtziger Jahre waren für die Jugendkultur das Jahrzehnt des 'Anything goes', des 'So-tun-als-ob', des 'Ich bin's nicht, ich sage es nur'.

«Viele dachten, Wirklichkeit sei eine Simulation von Wirklichkeit.» [23]

Tabuisierte Zeichen und Symbole wurden in großem Stil freigesetzt und wieder verfügbar. Man glaubte, nun die Souveränität zu besitzen, mit allen Zeichen unterschiedlichster Provenienz und deren Inhalten spielerisch und frei umgehen zu können. Es war auch das Jahrzehnt der Oberfläche: Die Zeichen wurden von ihren ursprünglichen Inhalten entkoppelt, ihr Sinngehalt aufgelöst. Wer wußte, daß es Spiel war, hatte einen Vorsprung gegenüber denen, die es ernst nahmen und es machte Spaß, diese damit zu provozieren.

Ein sinnfälliges Beispiel für diese Haltung bieten die Strickbilder der Künstlerin *Rosemarie Trockel* [24]. Sie kreierte und verkaufte Modekleidung, in die, neben anderen Symbolen, auch die Swastika ornamental eingearbeitet war. Auch andere bildende Künstler und Künstlerinnen (*Albert Oehlen, Martin Kippenberger, Christine Pellikan und andere*) erprobten in den achtziger Jahren die Wirkung nationalsozialistischer Symbolik und Ästhetik ohne 'warnend erhobenen Zeigefinger' und brachten so die politische Eindeutigkeit ihrer Bilder in eine Schwebelage, die den Betrachtenden die Interpretation freistellte [25].

Das Spiel mit solchen Zeichen birgt jedoch erhebliche Probleme in sich. Zum einen bleibt es der Generation der Nachgeborenen vorbehalten, denn diejenigen, die den Faschismus real erlebt haben, sind in der Regel nicht bereit, ein solches Spiel zuzulassen.

Zum anderen bringt es die Jugendkulturen selbst in eine prekäre Situation:

«Die achtziger Jahre waren die Zeit der semantischen Katastrophe für die Jugendkulturen.[...] Die Lust an der Widersprüchlichkeit zwischen Zeichen und Verhalten war ein letzter Teil von Widerständigkeit, aber mit der Entwertung der Zeichen verlor sich auch ihre Fähigkeit zur Subversion.» [26]

Zudem birgt der beabsichtigte Schwebeszustand zwischen historischer Brechung und ästhetischer Faszination die Gefahr einer unbeabsichtigten Wiederkehr eindeutiger Interpretation:

1982 hatte Rosemarie Trockel ihren Hakenkreuz-Pullover kreiert. Zehn Jahre später trug ihn Torsten Lemmer bei einer Talkshow des Norddeutschen Rundfunks. Lemmer, eine umtriebige Figur aus der jungen rechtsextremen Szene, war zu diesem Zeitpunkt Manager der Nazi-Rockband Störkraft. Spätestens seine Demonstration entlarvte den Glauben, die alten Inhalte seien endgültig überwunden, als Illusion. Aus Spaß wurde wieder Ernst - man hatte sich zu früh in Sicherheit gewogen.

«Wollt ihr den TOTALEN TANZ?» [27]

Die Neue Deutsche Welle kann ihrer Attitüde nach als typisch für die gerade skizzierte Achtzigerjahre-Jugend bezeichnet werden. Sie entwickelte sich zu Beginn des Jahrzehnts zunächst im musikalischen Untergrund und überschwemmte auf ihrem kommerziellen Höhepunkt 1981/82 den deutschen Musikmarkt, bevor sie 1983 in der Schlagerbranche versickerte.

Musikalisch gesehen war die Neue Deutsche Welle ein Kind des Punk, bzw. seines elaborierteren, elektronisch geprägten Nachfolgers New Wave [28].

Ähnlich wie beim Punk gab es auch hier einige äußerst provozierende Gruppennamen: *Adolf und Eva*, *Blitzkrieg*, *Flak-Helfer*, *Gashahn auf*, *Gesundes Volksempfinden*, *Die Hitlers*, *Müllheimer SS*, *Preußen Gloria* [29], *Rassemenschen*, *Waffen-SS*. [30]

Der Tabubruch der Punker war ein Akt der Wut gewesen, ein Zerschlagen von Denkverboten, eine trotzig angelegte Anklage der ihrer Meinung nach faschistoiden Gesellschaft.

Im Unterschied dazu gab sich die Neue Deutsche Welle - ganz dem jugendlichen Zeitgeist entsprechend - überlegen ironisch, sah den Tabubruch als Spiel, entleerte bewußt die Zeichen.

«I don't believe in anything, so I'm free to play with anything I want. We take all that we want and play with it»,

äußerte sich damals Gabi Delgado-Lopez, Sängerin der Gruppe *DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft)*. [31]

Diese überlegen-provokative Haltung kommt in 'Der Mussolini', einem der bekanntesten Titel von *DAF*, deutlich zum Ausdruck:

*«Geh in die Knie und klatsch in die Hände,
beweg deine Hüften und tanz den Mussolini.
Dreh dich nach rechts und klatsch in die Hände
und mach den Adolf Hitler und jetzt den Mussolini.
Beweg deinen Hintern und klatsch in die Hände,
tanz den Jesus Christus.
Geh in die Knie und dreh dich nach rechts und dreh dich nach links
und tanz den Mussolini und jetzt den Jesus Christus.
Klatsch in die Hände und tanz den Kommunismus.»* [32]

Das *DAF*-Duo Delgado-Lopez/Görl versuchte sich zu rechtfertigen, indem es für sich reklamierte, den in Deutschland 'verbotenen' Wörtern wie 'Hitler' oder 'Mussolini' mit dieser respektlosen Mischung jene Aura zu nehmen, die sie für Jugendliche erst interessant werden lasse:

«Ich finde diese ganzen Vokabeln entmystifizierend, weil wir Wörter in einen lächerlichen Disco-Zusammenhang gebracht haben, die auf unterschiedliche Weise heilig sind.» [33]

So plausibel diese Erklärung zunächst klingen mag, bleibt doch fraglich, ob die intendierte Entmystifizierung immer von den jugendlichen Rezipienten durchschaut und als solche verstanden wurde. Wenn tabuisierte Reizwörter dieser Art tatsächlich eine Faszination ausüben, dann verlieren sie ihre faschistische Konnotation auch nicht, wenn sie nach Art des zitierten Textes respektlos gebraucht werden. Der Verdacht liegt nahe, daß die Gruppe nicht mit den Wörtern an sich, sondern bewußt mit deren besonderer Reizwirkung spielt; ein Reiz, der durch den knappen Befehlston, mit dem der Sänger hier die Tanzanweisungen gibt, noch verstärkt wird.

Die Inszenierung der Bühnenauftritte fügt sich nahtlos in das Konzept der semantischen Schwebelage:

Der «Sänger, der mit wüstem Vitalismus über die Bühne fegte und Sätze wie 'Verbrenne deine Jugend' wiederholt, ahmte in Show und Präsentation einen sinistren Männerbund nach, und ließ nie genau erkennen, was noch Parodie und was schon spielerische Aneignung faschistischer Phantasien war». [34]

Alle Erklärungsversuche der Musiker bezüglich ihrer Texte und solcher Bühnenpraktiken verschleiern letztlich bloß die eigentliche Absicht, die darin besteht, ein Lied zum Hit machen zu wollen und damit viel Geld zu verdienen. Zu diesem Zweck ist ihnen fast jedes Mittel recht, wenn es nur den Reiz ihrer Produkte für die anvisierte Käuferschicht erhöht. Daß sich dabei auch einige jugendliche Neonazis mit 'Heil Hitler'-Rufen unter ihr Publikum mischten [35], nahmen die Musiker offenbar in Kauf.

Einige Gruppen der Neuen Deutschen Welle - DAF eingeschlossen - operierten bei ihren Auftritten oder auf den Bildern der Plattencover gerne mit Versatzstücken nazistischer Ästhetik. Schwere Stiefel und schwarze Lederkleidung waren geeignet, eindeutige Assoziationen zur SS-Uniform zu wecken und die Gruppe *Breslau* brachte dieses ästhetische 'Ideal' auch textlich zum Ausdruck:

*«Blondes Haar mit Seitenscheitel
und ein klarer, heller Blick,
schöne blanke Lederstiefel,
die Uniform ist schick.» [36]*

Auch hier liegt eine Stellungnahme der Gruppe vor, die den Text ironisch distanziert verstanden wissen will.

Doch die Gefahr bleibt, daß das *"süffisante Spiel mit der Herrenmenschen-Attitüde"* [37] von den Rezipienten auch im *nicht*ironischen Sinn gefühlt und verstanden werden kann, weil offenbar ein starker, nicht zuletzt auch sexueller Reiz [38] von dieser Attitüde ausgeht.

Ohne den Mitgliedern der Gruppe *Breslau* neonazistische Gesinnung zu unterstellen, muß die Frage erlaubt sein, wie weit die zitierte Textstelle eigentlich von den folgenden Versen entfernt ist:

*«Blondes Haar, die Augen blau,
das ist meine deutsche Frau.
Sie ist treu und wunderbar
und sie liebt mein kurzes Haar.»*

Der Text entstand fünf Jahre später und stammt von der Gruppe *Kahlkopf* aus Frankfurt. *Kahlkopf* gelten zusammen mit *Endstufe* als Begründer der deutschen Nazi-Rockmusik. Im gleichen Lied heißt es an anderer Stelle:

«Deutsches Blut darf nie vergehen [...] Deutschland kommt und siegt und siegt.» [39]

Die Beispiele machen deutlich, wie schmal der Pfad zwischen Enttabuisierung durch spielerische Ironie und Neofaschismus durch erneute ästhetische Faszination ist.

Die partielle Berührung von Neuer Deutscher Welle und Nazismus fällt noch unglücklicher aus als im zuvor aufgezeigten Kontext des englischen Punk. Wenn Popmusiker im Mutterland des Nationalsozialismus mit Versatzstücken desselben hantieren, erzeugen sie damit spezifisch 'deutsche' Konnotationen, denen sie sich auch nicht durch vorgebliche Sinnentleerung entziehen können.

Allein der Begriff 'Neue Deutsche Welle' drückt ein neues nationales Selbstbewußtsein aus, zumindest in dem Sinne, daß mit ihr 'endlich' wieder deutschsprachige Popmusik der übermächtigen angloamerikanischen Konkurrenz Paroli bietet. 'Welle' ist zwar zunächst ein gängiger Marktbezugriff ('Mode-Welle'), hat darüber hinaus aber zumindest hier die Konnotation von 'Überrollen' und weckt dabei ungute Erinnerungen an deutsche Eroberungsphantasien.

Wenn Robert Görl von DAF sagt:

«For me, it's not a problem that we had Hitler. It's past, and we must now find ourselves.» [\[40\]](#),

dann drückt er damit aus, was viele Jugendliche in den achtziger Jahren dachten:

«Was haben wir damit zu tun, daß Juden vergast wurden?». [\[41\]](#)

Diese Haltung läßt ein erschreckendes Maß an Geschichtsverlust erkennen und ist bereits ein Teil des Nährbodens, auf dem dann neonazistisches Gedankengut gedeihen konnte.

Bei aller hier geübten Kritik an Teilen der Neuen Deutschen Welle darf man allerdings nicht die tatsächlichen Dimensionen aus den Augen verlieren.

Eine neonazistische Einstellung kann auch den oben genannten Gruppen, die im übrigen mit Ausnahme von DAF und - mit Abstrichen - *Breslau* alle keinen größeren Bekanntheitsgrad erlangten, nicht ernsthaft unterstellt werden. In einigen Fällen haben wohl eher sensationshungrige Medien anhand wenig aussagekräftiger Indizien am vorschnellen Faschismusverdacht mitgewirkt. Die Hits der wirklich bekannten Gruppen und Interpreten wie *Extrabreit*, *Ideal*, *Markus*, *Nena*, *Spliff*, *Trio* oder *UKW* waren in der Regel völlig harmlos, im Grunde infantil und bedienten den oberflächlichen Hedonismus der Achtzigerjahre-Jugend (*Markus*: 'Ich will Spaß').

Dennoch trug die neudeutsche Popmusik, indem sie das jugendliche Lebensgefühl der frühen achtziger Jahre ausdrückte, Elemente in sich, die rückblickend, nach der Erfahrung des neuen deutschen Nazirock, bedenklich stimmen: die respektlose Enttabuisierung, die trügerische Freiheit des Spiels mit allem und jedem, die scheinbar überlegene Souveränität, die Verweigerung gegenüber deutscher Vergangenheit. Nicht zuletzt im Windschatten dieser Inhaltsverweigerung konnte sich der Rechtsextremismus von heute entwickeln.

Tabubruch (III):

Laibach: Die Übercodierung faschistischer Zeichen

*«Ein Fleisch, ein Blut, ein wahrer Glaube.
Eine Rasse und ein Traum,
ein starker Wille.»* [\[42\]](#)

Da der Name der slowenischen Gruppe *Laibach* immer wieder in der Diskussion um nazistische Tendenzen der Rockmusik auftaucht und dabei regelmäßig auch Mißverständnisse produziert, ist es notwendig, an dieser Stelle wenigstens kurz auf das ästhetische und ideologische Konzept dieser Band einzugehen. [\[43\]](#)

Die Gruppe besteht seit etwa 1980 und wurde im Zusammenhang der 1984 von ihr mitbegründeten *Neuen Slowenischen Kunst*, einem Zusammenschluß von bildenden Künstlern, Theaterleuten und Musikern, bekannt.

Auch im Falle von *Laibach* lautet die meistgestellte Frage: Sind diese Musiker nun Nazis oder tun sie nur so?

Die Frage erscheint durchaus berechtigt angesichts der totalitär und paramilitärisch inszenierten Auftritte der Gruppe. Das Aufgebot militaristisch-nazistischer Elemente ist massiv: Marschierende Stiefel, Maschinengewehrsalven, Militärtrommeln, Marschmusik, diktatorische Befehle, Mussolini-Verkleidung, Collagen aus Reden Mussolinis und Hitlers, dazu eine harte, disziplinierte Choreographie, unterstützt durch Videoprojektionen. Der Konzertbesucher hat keine Chance, sich den totalen Sinneseindrücken zu entziehen, die auf ihn einstürzen und eine Mischung aus Faszination und Angst produzieren.

Die Wirkung dieses Gesamtkunstwerks - *Laibach* bezieht sich ausdrücklich auf Wagners Kunstkonzept - ist beabsichtigt und genau berechnet. *Laibach*, die "erste totalitäre Rock-Gruppe der Welt" [44], betreibt nach eigener Aussage

"die reine Politisierung des Sounds als Mittel der Massenmanipulation". [45]

Die Manipulation soll jedoch, glaubt man den Musikern, unter dem Strich gerade keine Faszination für faschistische Ideologien produzieren, sondern im Gegenteil kathartisch wirken:

«Unser Auftritt hat eine reinigende und regenerative Funktion.» ;[46]

Nur die Ekstase, der Wegfall jeglicher kritischer Distanz ermögliche diese Wirkung. Wenn Kunst nicht zum Gegenstand politischer Manipulation werden will, dann muß sie, so die Überzeugung der Gruppe, selbst die Sprache der Manipulation sprechen.

Dahinter steht die Strategie des Angriffs auf faschistisches Begehren durch "Übercodierung faschistischer Zeichen". [47]

Eine raffinierte, gleichermaßen intellektuelle wie antiaufklärerische Konstruktion - doch es bleibt wie in den zuvor aufgezeigten Beispielen die Frage, ob die Rechnung aufgeht. Sicherlich wurden die Absichten der Gruppe im engen subkulturellen Zirkel, der sich im semi-totalitären Jugoslawien der achtziger Jahre um die *Neuen Slowenische Kunst* bildete, richtig verstanden [48].

Laibach gibt jedoch seit Jahren auf der ganzen Welt Konzerte mit der oben beschriebenen Inszenierung. Man muß davon ausgehen, daß die wenigsten Konzertgänger jemals eines der theoretischen Manifeste gelesen haben, auf die die Band großen Wert legt. Spricht das 'Gesamtkunstwerk' für sich selbst wirklich so wie intendiert als Bloßstellung der Funktionsmechanismen von Macht und Manipulation des Totalitarismus? Besteht nicht die Gefahr, daß es gerade dieselben archaischen Grundbedürfnisse der Masse weckt, die sich auch der Faschismus zunutze gemacht hat? Ist ein solcher Effekt nicht vielleicht geradezu erwünscht, ein wohlkalkulierter Bestandteil des (kommerziellen) Erfolgsrezeptes der Gruppe?

Mißverständnisse sind jedenfalls belegt: In Deutschland riefen autonome Gruppen bereits in den achtziger Jahren zum Boykott der Konzerte auf. [49]

Der Kulturkanal *arte* zeigte *Laibach* im Zusammenhang einer Darstellung der neonazistischen Jugendbewegung in Europa. [50] In der Sendung kommt unter anderem ein amerikanischer Konzertbesucher zu Wort, der, sichtlich beeindruckt vom gerade Erlebten, zu Protokoll gibt, ein unwiderstehliches Bedürfnis zu marschieren empfunden zu haben. Ob er glaube, daß die Gruppe Nazis seien? - Das wisse er nicht, es sei ihm aber auch egal.

In derselben Sendung antwortet ein Mitglied der Gruppe auf die Frage nach seinem Lieblingswitz: "Ausch-Witz". Solche Äußerungen werfen die (moralische) Frage auf, wie weit eine Rockgruppe in ihrer Selbstinszenierung des Doppelspiels gehen darf. Spätestens angesichts der massenhaften, geplanten Judenvernichtung im Nationalsozialismus verlieren Provokation, Ironie und Ambivalenz der Aussagen ihre Daseinsberechtigung.

Laibach hat zumindest teilweise die Konsequenzen aus den neorassistischen Strömungen der letzten Jahre gezogen und ihre Hymne 'Geburt einer Nation' [51] aus dem Programm genommen, da sie unter den heutigen Umständen unweigerlich zum "Duett mit den Verhältnissen" [52] werden würde.

'Rechts-Rock' im Kontext von Jugendkultur

Wie ist nun im Vergleich zum bisher Gesagten die, mehrheitlich von Skinheads getragene, Szene um den sogenannten 'Rechts-Rock' in das Konzept Jugendkultur einzuordnen? John Clarke hat den Prozeß der jugendkulturellen Stilschöpfung beschrieben als

«Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekten, um neue Bedeutungen zu kommunizieren, und zwar innerhalb eines Gesamtsystems von Bedeutungen, das bereits vorrangig und sedimentierte, den gebrauchten Objekten anhaftende Bedeutungen enthält». [53]

Es handelt sich also in der Regel nicht um eine Neuschöpfung, sondern um eine

«Transformation und Umgruppierung des Gegebenen in ein Muster, das eine neue Bedeutung vermittelt». [54]

Clarkes Beobachtung zielte im engeren Sinne auf das stilistische Ensemble auffälliger Jugendkulturen, das Elemente wie Kleidung, Accessoires, Statussymbole, Körpersprache, Rituale, Umgangsformen, einen spezifischen Slang und natürlich die Bevorzugung einer bestimmten Musikrichtung enthält.

Doch auch die Aneignung nationalsozialistischer Versatzstücke mit den hier unter anderem aufgezeigten Strategien der ironischen Brechung, der Doppelbödigkeit im spielerischen Umgang mit Tabus oder der Katharsis durch Übercodierung läßt sich als Aneignung von Objekten durch Transformation und Rekontextualisierung auffassen: In den beschriebenen Fällen fand - wenngleich mit durchaus bedenklichen Resultaten - jeweils eine Umwertung eines bereits vorhandenen und mit sedimentierten Bedeutungen behafteten Zeichenvorrats statt.

Die Frage ist nun, ob auch das Verhalten der als 'Nazi-Skins' bezeichneten Jugendlichen samt ihrer Musikszene als eine Transformation der aufgegriffenen Objekte gedeutet werden kann und inwieweit es noch in das jugendkulturelle Prinzip gesteigerter Provokation zu integrieren ist.

Jugendliche, die zu Beginn der achtziger Jahre mit ihrer noch ungerichteten rebellischen Grundhaltung auf der Suche nach einer zu ihnen 'passenden' Jugendszene waren, fanden eine Situation vor, in der die scheinbar größtmögliche Provokation - der respektlose Umgang mit nazistischen Zeichen - bereits von den Punks durchgespielt worden war. Mehr noch: Die Öffentlichkeit hatte sich bis zu einem gewissen Grad an den Anblick eines Hakenkreuzes auf der Kleidung Jugendlicher gewöhnt, zumal sehr bald klar wurde, daß die Träger keine wirklichen Nazis waren. Eine Steigerung war eigentlich nur noch möglich, wenn man wirklich zum Nazi wurde oder jedenfalls so tat, als würde man es ernst meinen. Der Skinhead-Stil: schwere Stiefel, kurzgeschorenes Haar, Betonung von Gewalt und männlicher Härte, Organisation in Straßen-Gangs; all das machte es leicht, sich glaubhaft ein nazistisches Image zuzulegen und damit die gesuchte Schockwirkung zu erreichen. Einen 'Vorteil' hatte diese Strategie gegenüber vorangehenden Jugendstilen allemal: Sie war weitgehend resistent gegen die gesellschaftliche Vereinnahmung durch Vermarktung; ein Schicksal, das bisher alle ursprünglich in dissidenter Absicht entwickelten Jugendstile ereilt hatte. Georg Seeßlen bemerkt dazu:

«Die Skinhead-Bewegung mag auch als 'fundamentalistische' Gegenbewegung gegen die postmoderne Dynamik in den anderen, sich ständig weiter ausdifferenzierenden und flüchtigen Jugendbewegungen gesehen werden. Die Identifikation der einzelnen 'Tribes' und Moden wurde immer schwieriger, und immer schneller wurde das Spiel zwischen der Schaffung der Codes und ihres kommerziellen Knackens. Der Skinhead reduziert sich zunächst auf den eigenen Körper und gibt der medialen Diffundierung wenig Raum.». [55]

Viele wurden damals aus diesen Gründen zu Skinheads, und bis dahin läßt sich die Entwicklung ohne Schwierigkeiten in den Zusammenhang der gesteigerten Provokation stellen.

Leider darf daraus nun nicht geschlossen werden, daß nazistische Parolen in Skinheadliedern ohne weiteres als bloßer Ausdruck von Provokation interpretiert werden könnten, denn vor allem zwei Effekte haben die Skinheadszene im Verlauf der achtziger Jahre bis heute verändert. Zum einen internalisierten viele Skins nach und nach die ursprünglich als Provokation gedachte Nazi-Attitüde, forciert auch durch ihre Umwelt, die sie immer wieder als Neonazisten darstellte (was sie schließlich selbst zu verantworten hatten). Zum anderen wurden aber auch bereits ideologisch gefestigte Neonazisten vom Image der Szene angezogen.

Vor allem bei der jüngeren Skinhead-Musikszene (etwa ab 1989), die auch in der Regel die radikalsten Texte verfaßt, muß daher davon ausgegangen werden, daß die Absicht der Provokation nur noch eine untergeordnete Rolle spielt.

Provozieren bedeutet, die Auseinandersetzung mit der Umwelt zu suchen, ist also bei aller Opposition und Konfrontation dennoch eine Form der Kommunikation. Der in den Songtexten zu konstatierende Rückzug auf NS-Parolen ist jedoch gerade ein Symptom der totalen Kommunikationsverweigerung. Die Texte bestehen fast durchgängig aus vorgefertigten Phrasen, die nicht nur aus dem Fundus des Dritten Reiches, sondern auch aus biederen 'Stammtisch'-Redensarten der heutigen Zeit stammen. Letztlich drückt sich in diesem Verfahren völlige Sprachlosigkeit aus,

«das Unvermögen, eine eigene, d.h. subjektivierte Form des Lebensentwurfs und der Kommunikation zu entwickeln». [56]

In den meisten Texten ist keinerlei tatsächliche Reibungsfläche mit der Gesellschaft auszumachen. Die verwendeten Formeln suggerieren zwar Kritik, sind dafür aber zu stereotyp, außerdem stehen sie oft unvermittelt nebeneinander und ihre zunächst so griffig und einfach scheinenden Aussagen erweisen sich bei näherer Betrachtung als unbrauchbar für jegliche inhaltliche Auseinandersetzung. Dieser, in der extrem rechten Skinszene zu beobachtende, totale Rückzug von der Kommunikationsbereitschaft wird von Hirsland und Fuchs treffend als *«sozialer Autismus»* beschrieben,

«dem eben gerade jener Anspruch auf Provokation und damit auf das Einklagen einer Reaktion, auf das Entdecken und Entlarven von Wirklichkeiten und Möglichkeiten abgeht, der für die Entwicklung jugendlicher Subkulturen bislang charakteristisch zu sein schien.» [57]

Übrig bleibt das geschlossene System eines sich permanent selbst bestätigenden Männerbundes. Wenn man - was durchaus Sinn macht - Songtexte und Verhalten der rechtsextremen Musikgruppen nicht in erster Linie als Apologie des Nationalsozialismus lesen will [58], dann bietet sich hier eher als in der Provokations-These ein möglicher Deutungsansatz. Die Funktion der Verwendung von nationalsozialistischen Leitsprüchen und -bildern läßt sich unter diesem Aspekt nämlich als vor allem nach innen gerichtet verstehen: Die Ästhetik der nationalsozialistischen (Sprach-)Bilder idealisiert Werte wie 'Kraft', 'Männlichkeit', 'Mut', 'Kampfgeist', 'Härte', 'Sauberkeit' und 'Einfachheit', die eben auch das Selbstbild der Skinheads prägen und schon vor der Politisierung der Szene zu ihrem stilistischen Ensemble gehörten. Daher ist es ebenso fatal wie nachvollziehbar, daß Skinheads die, zumindest äußerliche, Koinzidenz ihres Kultes mit dem Nazismus entdeckten und zur Beschreibung ihrer Grundwerte auf das vorhandene NS-Vokabular zurückgriffen. In gewissen Grenzen kann man hierin durchaus die typische jugendkulturelle Praxis der Aneignung von Objekten durch Rekontextualisierung sehen.

Durch den zunehmenden Einfluß neonazistischer Parteien sowie durch die personellen und damit ideologischen Verschiebungen in der Skinhead-Bewegung wurde die Grenze zwischen NS-Kult und Skin-Kult immer unschärfer. Sieht man heute Skinheads auf einem Konzert, wie sie kollektiv den Arm zum 'Hitler-Gruß' heben, Fußball- und Nazi-Parolen skandieren und sich fast gleichzeitig beim wilden Pogo-Tanz oder mit einem Bier in der Hand prächtig amüsieren, dann ist wirklich kaum zu entscheiden, ob sie die Ankündigung des 'Vierten Reiches' oder in erster Linie sich selbst feiern.

Der Schritt zur festgefügtten neonazistischen Ideologie ist sicher der letzte in einer langen Kette rechtsextremer Sozialisierungen und es ist trotz allem zu vermuten, daß die wenigsten der Skinheads, die von 'Blut und Ehre' oder ähnlichem singen, sich ernsthaft den Führerstaat nationalsozialistischer Prägung zurückwünschen. Klaus Farin weist zurecht darauf hin, daß die Musiker und Zuhörer in ihrer Alltagspraxis

«selbst nicht so radikal sein müssen wie die Texte den Anschein erwecken.» [59]

Wenn weiter oben vom «sozialen Autismus» der radikal rechten Jugendszene die Rede war, dann gilt dies zwar in Bezug auf deren fast vollständige Kommunikationsverweigerung (oder -unfähigkeit), bedeutet jedoch nicht, daß sie keine Einflüsse von außen aufnehmen würde. Es muß im Gegenteil davon ausgegangen werden, daß sich die offizielle, politisch immer weiter nach rechts rückende Debatte über Themen wie 'Asylmißbrauch' oder 'nationales Bewußtsein' direkt in den Äußerungen und Einstellungsmustern der Szene niederschlägt.

Hier bestätigt sich eine allgemeine Erkenntnis über Jugendteilkulturen, nach der sich diese immer nur relativ zur dominanten Kultur und nicht von ihr unabhängig entfalten können. Allerdings geschieht im Falle der radikal rechtsorientierten Jugendkultur die Aneignung des aktuellen gesellschaftlichen Diskurses nicht, wie etwa in der Punk-Szene, durch dessen Transformation bzw. in Opposition zu ihr, sondern einerseits durch wörtliche Übernahme, andererseits durch Radikalisierung im Sinne einer gewaltsamen Einforderung von Lösungen. [60]

Neu daran ist tatsächlich, daß sich hier eine Jugendbewegung vom gesellschaftlichen Rand den aus der konservativen Gesellschaftsmitte kommenden Impulsen nicht grundlegend widersetzt, sondern sich diese in verschärfter Form zueigen macht und in diesem Sinne als reaktionär bezeichnet werden muß. Die in der bürgerlichen Mitte vorhandenen, weitgehend kaschierten Nationalismen und fremdenfeindlichen Ressentiments treten in den brutal-direkten Aussagen rechter Skinheads offen zutage. Daß die Skinhead-Szene von der Öffentlichkeit als extremistische Randgruppe stigmatisiert wird, ist daher letztlich auch als Versuch zu deuten, diesen direkten Wirkungszusammenhang von sich zu weisen.

Jugendkulturelle Äußerungen waren für die gesellschaftlich etablierten Kreise stets un bequem, erzwangen sie doch durch ihr vom Gewohnten abweichendes Verhalten eine Auseinandersetzung mit der eigenen Befindlichkeit. Wenn also dem Aufkommen der Nazi-Musikszene wenigstens ein positiver Aspekt abgewonnen werden kann, dann liegt er in der Hoffnung, daß den vielzitierten 'geistigen Brandstiftern' und ihren Sympathisanten vielleicht endlich die Augen dafür geöffnet werden, wohin die von ihnen verfolgte politische Linie in letzter Konsequenz führt.

Endnoten

1. Demo-Tape 'Deutsche Musik', 1992
2. LP 'Vereint', 1990
3. LP/CD 'Mann für Mann', 1990
4. Wicke 1987, 99
5. Lothar Baier in: Schock und Schöpfung 1986, 261
6. Diese Angaben werden allgemein zur Entstehung des Punk gemacht, auch wenn der Begriff in den USA schon Mitte der sechziger Jahre einen Rock-Stil bezeichnete, der sich der zeittypischen, überfrachteten Rock-Ästhetik verweigerte.

7. Wenn auch Punk letztlich ein "Wunder" gewesen sein mag, "von cleveren Geschäftsleuten in Szene gesetzt, um ein paar Bands zu vermarkten" (Farin/Seidel-Pielen (1993), S. 44) und als Attitüde von Kunsthochschülern und anderen Intellektuellen ko-optiert, so wurde doch die Idee des Punk von den genannten Jugendlichen ernst genommen und gelebt, denn sie entsprach ihrer Lebenssituation.
8. Ausführliche Darstellungen über das hier als allgemein bekannt vorausgesetzte Phänomen Punk bieten: Lindner (1978); Stark/Kurzawa (1981); May (1986); Lau (1992).
9. 22/1992
10. Abgeb. in Stark/Kurzawa 1981, 27
11. Vgl. Lau 1992, 64
12. Udo Lindenberg in einem Interview mit der Kölner *stadt Revue* 2/1978. Vielleicht spielte bei der Aussage auch Konkurrenzdenken eine Rolle: der Deutschrockstar Lindenberg könnte seinen Erfolg durch die neue Punk-Welle gefährdet gesehen haben.
13. Zit. nach Lindner 1978, 127
14. Vgl. Stark/Kurzawa 1981, 133, 139f
15. Die spätere Aussage einer Berliner Punkerin illustriert diese Funktion: "Wenn ich jetzt 'n Hakenkreuz tragen würde, das würde bedeuten, ey, lhr seid die Faschos, wa ey, ich zeig Euch das, wa. Aber die Skins, die jetzt so abfahren..."; zit. nach: Schock und Schöpfung (1986), S. 129.
16. D. Diederichsen in: Annas/Christoph 1993, 17f
17. Zit. in: Hebdige 1979, 117
18. Hebdige 1979, 116
19. Morshäuser 1993, 73
20. in: Annas/Christoph 1993, 15/16
21. Hebdige 1982, 29
22. Textzeile aus 'Der Held im Traum' (1982) der NDW-Band *Breslau*.
23. Morshäuser 1993, 74
Der vorliegende Abschnitt zur Befindlichkeit der Jugendlichen in den achtziger Jahren verdankt diesem Buch von Bodo Morshäuser zahlreiche weitere Anregungen.
24. Vgl. dazu auch: Morshäuser (1993), S. 83ff.; Neitzert (1994), S. 16; Schütz (1988), S. 71f., Abb. S. 81; Annas/Christoph (1993), S. 88.
25. Vgl. dazu Schütz 1988
26. Seeßlen 1994, 169f
27. Textzeile der NDW-Band *Grabhund*, zit. nach Schöler (1982).
28. Ausführliche Darstellungen der NDW bieten: Longerich 1988 und Doepfner/Garms 1984
29. Randnotiz: Ein streng neonazistisch ausgerichtetes Berliner Skinhead-Magazin gab sich wenige Jahre später den Namen *Proißens Gloria*.
30. Vgl. Longerich 1988, 169 und Doepfner/Garms 1984, 110
31. *Sounds* vom 23.5.1981. Ob die Tatsache, daß 'DAF' eine gebräuchliche Abkürzung für die nationalsozialistische Arbeitnehmerorganisation 'Deutsche Arbeitsfront' war, eine Rolle bei der Namensgebung gespielt hat, ist nicht überliefert, aber durchaus denkbar.
32. Von der LP 'Alles ist gut' (1981).
33. *Musik Express* 5/1981
34. Seeßlen 1994, 175
35. vgl. Longerich 1988, 174

36. Auszug aus 'Held im Traum' von der LP 'Volksmusik' (1982).
37. Doepfner/Garms 1984, 110
38. Zur sexuellen Faszinationskraft von SS-Uniformen und anderen Insignien des Dritten Reiches vgl.: Sontag (1981), insbes. S. 117-124.
39. Auszug aus 'Deutsches Blut' von der LP 'Der Metzger' (1987).
40. *Sounds* vom 23.5.1981
41. In einer Pressebroschüre der Gruppe *DAF* findet sich im übrigen auch dieser höchst bedenkliche Satz (Vgl. Doepfner/Garms (1984), S. 111).
42. Auszug aus 'Geburt einer Nation' von der LP 'Opus Dei' (1987) der Gruppe *Laibach*.
43. Eine detaillierte Darstellung bietet: Barber-Kersovan 1992
44. *Laibach* über sich selbst
45. Zit. nach Barber-Kersovan 1992, 194
46. Zit. nach Diefenbach 1994, 51
47. Diefenbach 1994, 52
Es ist im übrigen verwunderlich, wie fasziniert sich gerade linke Intellektuelle von dieser doch höchst bedenklichen kunsttheoretischen Position zeigen.
48. Die sozialistische Staatsführung verhängte übrigens 1983 Auftrittverbote gegen die Gruppe wegen angeblich faschistischer Tendenzen.
49. Vgl. Diederichsen 1986, 37
50. Themenabend 'Sprache und Musik der Gewalt' vom 23.11.93
51. vgl. Eingangszitat
52. Diefenbach 1994, 52
53. Clarke 1979, 136
54. Ebd., 138
55. Seeßlen 1994, 183
56. Hirseland/Fuchs 1993, 208
57. Ebd., 207
58. Max Annas macht es sich zu einfach, wenn er über die nach 1989 entstandenen Bands der Szene pauschal urteilt: "*Ihre Motivation war und ist fast ausnahmslos politisch.[...] [Sie] sind Apologeten des Nationalsozialismus.*" in: Annas/Christoph (1993), S. 78.
59. Farin 1994, 144
60. Vgl. Hirseland/Fuchs 1993, 208

Literatur

Annas, Max; Christoph, Ralph (Hg.): *Neue Soundtracks für den Volksempfänger*. (Edition ID Archiv) Berlin. 1993

Barber-Kersovan, Alenka: *LAIBACH und sein postmodernes 'Gesamtkunstwerk'*. In: *Rock/Pop/Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs*. Hg. v. Hoffmann, Bernd; Pape, Winfried; Rösing, Helmut. Hamburg. 1992. S. 186-204

Clarke, John u.a.: *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. (Syndikat) Frankfurt a.M. 1979

- Diefenbach, Katja: *Slowenien und die 90er. Kunststaat*. In: *SPEX* 10/1994. S. 50-53
- Diederichsen, Dierich: *Mutmaßungen über L..* In: *SPEX* 5/1986. S. 36/37
- Döpfner, M.O.C.; Garms, Thomas: *Neue Deutsche Welle. Kunst oder Mode? Eine sachliche Polemik für und wider die neudeutsche Popmusik*. (Ullstein) Frankfurt a.M. u.a. 1984
- Farin, Klaus; Seidel-Pielen, Eberhard: *Skinheads*. (Beck) München. 1993
- Farin, Klaus: *Rechtsrock in Deutschland*. In: Baacke, Dieter; Thier, Michaela; Grüninger, Christian; Lindemann, Frank: *Rock von Rechts. Medienpädagogische Handreichung 3* (=Schriften zur Medienpädagogik 14. Hg. v. der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur in der BRD e.V.). Bielefeld 1994. S. 141-146
- Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*. (Methuen) London und New York. 1979
- Ders.: *This is England! And they don't live here*. In: Knight, Nick: *Skinhead*. (Omnibus Press) London/New York/Sidney. 1982
- Hirsland, Andreas; Fuchs, Stephan: *Worte, Taten, Zeichenspiele. Polemische Anmerkungen zum >Nazi-Rock<*. In: *medien + erziehung*. (37. Jg.). 4/1993. S. 202-209
- Lau, Thomas: *Die heiligen Narren. Punk 1976-1986*. (De Gruyter) Berlin und New York. 1992
- Lindner, Rolf (Hg.): *Punk Rock*. (Verlagsreihe Gesellschaft) Frankfurt a. M. 1978
- Longerich, Winfried: *'Da, Da, Da'. Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle*. (Centaurus) Pfaffenweiler. 1988
- May, Michael: *Provokation Punk. Versuch einer Neufassung des Stilbegriffs in der Jugendforschung*. (Brandes&Apsel) Frankfurt a.M. 1986
- Morshäuser, Bodo: *Warten auf den Führer*. (Suhrkamp) Frankfurt a.M. 1993
- Neitzert, Lutz: *Die 'Neue Rechte' oder 'Das Spiel ist aus'. Zur Ästhetik der Gegenmoderne*. In: *Kunst und Unterricht*. (34. Jg.). H. 185/1994. S. 16-18
- Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Hg. v. Willi Bucher und Klaus Pohl im Auftrag des Deutschen Werkbundes e.V. und des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart). (Luchterhand) Darmstadt und Neuwied. 1986
- Schöler, Franz: *Wollt ihr den >Totalen Tanz<? Das Schauerspiel der neudeutschen Volksmusik läßt die Kassen klingeln*. In: *DIE ZEIT* vom 16.7.1982
- Schütz, Heinz : *Transformation und Wiederkehr. Zur künstlerischen Rezeption nationalsozialistischer Symbole und Ästhetik*. In: *Kunstforum International*. Bd. 95/1988. S. 64-98
- Seeßlen, Georg: *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*. (Edition Tiamat) Berlin. 1994
- Sontag, Susan: *Im Zeichen des Saturn*. (Hansa) München und Wien. 1981
- Stark, Jürgen; Kurzawa, Michael: *Der große Schwindel ???*. *Punk, New Wave, Neue Welle*. (Freie Gesellschaft) Frankfurt a.M. 1981
- Wicke, Peter: *Anatomie des Rock*. (Reclam) Leipzig. 1987