

# PopScriptum

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

aus: [PopScriptum 5 - Rechte Musik](#), 16 - 45

## Oi! Musik, Politik und Gewalt [\[1\]](#)

**David Schwarz, USA**

### Einleitung

Oi!-Musik ist von einer wirtschaftlichen und sozialen Randgruppe von weißen Männern in den Ländern der 1. Welt seit über 12 Jahren produziert und konsumiert worden [\[2\]](#). Die Einwanderung von Ausländern nach dem 2. Weltkrieg in westliche Länder, die neuen Veränderungen der Grenzen in Europa sowie sozialer, ökonomischer und sexueller Druck bilden die Bedingungen für zunehmende Terrorakte wie das Anzünden der Häuser und Geschäfte von Ausländern vor allem in Deutschland. Während eine Vielzahl von Arbeiten in Deutschland und anderen Ländern erschienen sind, die die Geschichte der Oi!-Musik beschreiben, wird dieser Artikel die musikalischen, sozialen und psychoanalytischen Elemente, die Oi! möglich gemacht haben, behandeln [\[3\]](#). Ich werde mit einer Betrachtung über die empfindliche Balance in herkömmlicheren Formen des Einspruchs enden(zwischen dem bewußten Handeln im sozialen Umfeld und unbewußten Strukturen, die von ihm abhängig sind), die in Oi! in einer flüchtigen Kombination von gleichzeitiger *Anpassung* und *Verneinung* der Geschichte reorganisiert ist. Obwohl nur ein paar Leute außerhalb der deutschen Skin Szene diese Musik gehört hat, gibt es ein allgemeines Interesse an den Skins und der deutschen Oi!-Musik. Die deutschen Behörden schätzen, das es rund 4500 aktive Skinheads und ungefähr 20 000 Menschen gibt, die mit Skins, ihrer Musik und Aktivitäten sympatisieren [\[4\]](#). Der Hauptgrund, daß nur sehr wenige Leute diese Musik gehört haben ist der, daß sie nie im Radio gespielt wird, selten in Plattenläden verkauft und niemals in der Öffentlichkeit bekanntgemacht wird. Die Aufnahmen, Kleidung und CDs werden unter dem Ladentisch von Skinboutiquen und durch Mail Order Versand in ganz Deutschland verkauft [\[5\]](#). Wenn die Musik in Zeitungsartikeln und Zeitschriften beschrieben wird, beschimpfen deutsche Journalisten Oi! immer wieder als «schlecht».

Dieses negative ästhetische Urteil ist aus drei Gründen falsch:

1. Es verhindert die Untersuchung einer Musik, die sehr stark auf ihre Hörer einwirkt.
2. Die Verweigerung der Linken gegenüber dem rechten Flügel ergibt eine ähnliche Situation wie die sozial liberale Ablehnung Hitlers in den 20er Jahren und schließlich ist Rock´ n´ Roll seit dem Ende des 2. Weltkrieges ständig mit seiner Ästhetik in verbotene Gebiete vorgestoßen als Ausdruck der Rebellion nicht nur gegen die konservative sondern auch liberale Pädagogik, gegen die Autorität der Eltern und gegen das Gesetz.

Ich werde weiter unten zeigen, daß einer der Langzeit-Effekte von Oi! auf seine Hörer in der Schaffung eines Gefühls einer Gemeinschaft von Skins in Deutschland besteht. Der bekannteste Kurzzeit-Effekt besteht in der Initiierung von Terrorakten gegen Ausländer, von denen im Sommer 1993 in Deutschland berichtet wurde [6].

## Englische und Deutsche Oi!-Musik [7]

Sowohl in England als auch in Deutschland, entstand die rechte Richtung der Skinmusik in der Punk Szene, die nach Mitte der 70er Jahre mit der Auflösung der *Sex Pistols*, der Kommerzialisierung des New Wave und dem Erscheinen eines weißen Arbeiter-Rock'n'Rolls, der rechte Ideologie ausdrückte, zersplitterte. Eine der ersten deutschen Oi! Bands tritt bis heute in Konzerten auf und veröffentlicht CDs. Sie spielt eine Schlüsselrolle in der Geschichte des Oi! sowie in der gegenwärtigen Debatte über ihre Musik, Texte und ihrem legalen Status - die *Böhse Onkelz* wurden 1979 gegründet [8]. Im Gegensatz zu den *Sex Pistols*, die sich nach nur ein paar Jahren selbst zerstörten, blieben die Mitglieder dieser Band seit 1979 zusammen, sie produzierten seit 1984 jährlich ein Album [9]. Wie viele Rockgruppen seit den 50ern, besteht diese Band aus vier Musikern: Kevin Russel (Gesang), Peter «Pe» Schorowsky (Perkussion), Mathias «Gonzo» Roehr (Gitarre) und Stephan Weidner (Baß). Die Britisch-Deutsche Kreuzung von Oi! wird durch die Tatsache repräsentiert, daß der Leadsänger der Gruppe häufig den Schutz Deutschlands vor Ausländern beschwört, während er *Brite* ist [10]. In einem Interview mit dem Magazine Emma erinnert sich Stephan Weidner daran, daß einer der ersten und wichtigsten Einflüsse die *Sex Pistols* waren und daß seine Band (bevor sie den Namen *Die Böhse Onkelz* hatte) eine No-Name-Punkband war. [11].

### «Der nette Mann»

«Der nette Mann» (1984) ist das erste Album der Band *Die Böhse Onkelz*. Der Titelsong «Der nette Mann» ist für viele zu einem Symbol der Brutalität deutscher Oi!-Musik geworden [12]. Der Song ist seit 1986 auf den berüchtigten «Index» gesetzt worden [13]. Ein Problem der Indizierung besteht darin, daß sie das Verlangen der Oi! Hörer nach dieser Musik bestärkt. Ein zweites Problem ist, das die Musiker der Gefahr auf den Index zu gelangen entgehen können, indem sie Wörter oder Phrasen verändern, die durch Konzertmitschnitte gut bekannt sind [14].

### «Deutschland» von Böhse Onkelz

«Deutschland», zuerst auf "Der nette Mann" erschienen, ist wie die meiste deutsche Oi!-Musik strukturiert:

- I Intro
- II Strophe/Refrain/Strophe/Refrain
- III Gitarrensolo
- IV Strophe/Refrain/Strophe/Refrain
- V Coda. [15]

Zusätzlich zu den sozialen, ökonomischen und politischen Merkmalen von Oi! stellt das Geschlecht ein besonderes Problem für das Oi!-Subjekt dar. In diesem Song, werden Frauen paradoxerweise durch den männlichen Erzähler des Textes gelobt und verflucht. Die Grunddynamik der Oi!-Subjektivität besteht in der Strukturierung und Betonung einer klaren Zweiteilung zwischen sich Selbst und dem Anderen. Der Andere ist normalerweise der Ausländer, weniger die Linken, Frauen, gelegentlich die äußere Welt als Gesamtheit (siehe unten «Söldner» von *Störkraft*). Klaus Theweleit hat die Rolle der Frauen in der faschistischen Ideologie in dem Buch *Männerfantasie* diskutiert. Theweleit argumentiert, daß der Kern der deutschen Soldaten Mitglieder des Freikorps waren - Soldaten, aus dem 1. Weltkrieg, die es verweigerten, sich aufzulösen und zum Kern der Nazi SA, SD und SS in den 20er Jahren wurden. Theweleit entdeckte durch eine genaue Untersuchung von Briefen, Tagebüchern und Romanen, daß die männlichen Faschisten drei absolute Kategorien von Frauen hatten: Die weiße, reine Krankenschwester, die Frau, die zuhause die Familie zusammenhielt und die Gefährliche, die rote Frau. Er konzentrierte sich in den *Männerfantasien* vor allem auf die Analyse der Fantasien der Männer von der roten Frau; sie kann eine Kommunistin sein, eine Hure oder ein Weib des Feindes. Die Männer beschreiben die Fantasie von der roten Frau mit Begriffen wie Sumpf, Flut oder als Raum, der das männliche Subjekt zu verschlingen droht. Er beschreibt anhand der Sprache der Männer ein «brennendes Verlangen» nach Zerstörung, nach Krieg ohne Ende, und das Ziel der Zerstörung ist immer eng mit dem Wunsch verbunden, die rote Frau auszulöschen [16].

Auch in in deutscher Oi!-Musik werden Frauen oft mit einer «roten Flut» identifiziert, als ozeanische Kraft, die danach trachtet, das männliche Subjekt zu vernichten. Die meisten deutschen Oi! Texte unterstellen eine äußerliche Bedrohung durch Ausländer und linke Politik in Deutschland. Gegen diese Flut muß eine Verteidigung errichtet werden: ein Schild wird konstruiert und aufgestellt; es bestimmt die reine Rasse nach innen und schützt das männliche Subjekt. Die Ergänzung zur Aufstellung des Schildes stellt die aktive und phallische Zerstörung des Anderen dar: Hinstrecken mit dem Schwert. «Deutschland» ist sozusagen ein Schild-Song. Das Lied lechzt nach einer klaren Zweiteilung zwischen sich Selbst und dem Anderen, zwischen Deutschland und dem Rest der Welt. Innerhalb dieser Fantasie-Binarität, sind Frauen Objekte, die konsumiert werden: «*Deutsche Frauen/Deutsches Bier*». Die Gleichstellung von Frauen und Bier ist zuerst eine offensichtliche und unangenehm klare Vergegenständlichung des weiblichen Körpers und ein Hinweis darauf, das, wie in anderen deutschen Oi! Texten, die Frau als etwas organisch anderes beschrieben wird

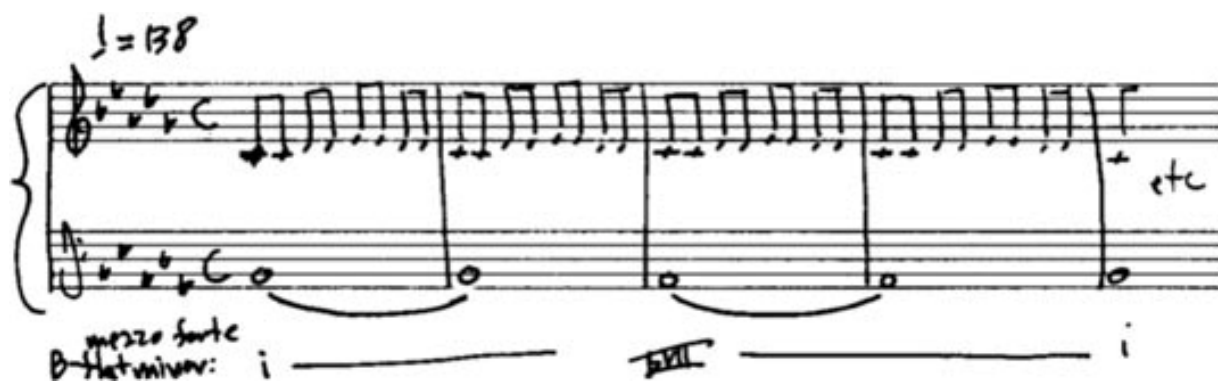
Ein Gegenstand, der so offensichtlich ist und nicht übersehen werden kann, ist die nationale Identität, die der Song besessen wiederholt. Was hierbei und in vielen anderen deutschen Oi!-Liedern merkwürdig ist, ist die Untertanentreue der Oi!-Subjektivität gegenüber der Nation Deutschland. Die meisten dieser Bands werden an den Rand gedrängt und die deutsche Regierung scheint alles zu tun, um die Verbreitung dieser Musik zu verhindern. Es existieren drei Paragraphen im deutschen Grundgesetz, die aggressiver und ausdrücklicher als in den USA die Freiheit der Rede einschränken. Paragraph 130 verbietet «Volksverhetzung» und führt zur Bestrafung mit bis zu 5 Jahren Gefängnis bei Zuwiderhandlung. Paragraph 131 verbietet «Aufstachelung zum Rassenhaß», Paragraph 86 verbietet die Verteilung von Propagandamaterial illegaler Organisationen und Paragraph 86a verbietet den Gebrauch verbotener Symbole wie das Hakenkreuz [17].

Die deutsche Oi!-Subjektivität ist also mit einem Traum von «Deutschland» verbunden - einem reinen Deutschland, das sofort gegenwärtig ist (wie in «*schmeißt die Ausländer raus, so daß unser Deutschland rein sein kann*») und in die Vergangenheit gerichtet ist (ein Traum von der Rückkehr eines verlorenen und ehemals reinen Staates). Die Phrase «*die Fahne verhöhn*en» ist kurios. Es gibt dazu eine parallele Struktur in diesem Text: dem «*wir wollen*» folgen Infinitiv-Phrasen: «*hier leben, das Land durch den Schmutz ziehen, die Fahne verhöhn*en.» Welchen Sinn macht es für eine deutsche Oi!-Band, eine Fantasie zu konstruieren in der sie zeigen, daß die Fahne verhöhnt wird? Es gibt dafür zwei Möglichkeiten. Auf der einen Seite könnten die Sänger die liberale Politik der Regierung in der Nachkriegsbundesrepublik ablehnen, in der die echte deutsche Fahne der Nazis «verhöhnt» wird. Es sei erinnert, daß der Song mit einer Referenz an die 12 Jahre - sicher denen zwischen 1933 und 1945, beginnt. Oder diese Instanz verbleibt bei den Sängern; die Fahne, die sie meinen ist

die Fahne der Bundesrepublik Deutschland - eine falsche Nation, die den Deutschen von außen aufgezwungen wurde. Die deutsche Oi!-Subjektivität ist gekennzeichnet durch ein Verlangen nach Rückkehr; zurück zur deutschen Nation von 1945 [18].

Die Phrase «wir sind wieder da» am Beginn des Liedes «Der Imperator der Gewalt» von *Störkraft* verweist auf das Gefühl nach Rückkehr und Wiederholung. Und dennoch ist deutscher Oi! wahrscheinlich unpolitisch; deutsche Oi!-Bands haben sich niemals mit etablierten rechten Parteien zusammengetan und hatten keine Parteifunktionen inne [19]. Das Zentrum der nationalen Fantasie des deutschen Oi! ist kurioserweise abstrakt und instabil. Man kann diese Instabilität in der Musik selbst finden. Oi!-Subjekte gehen davon aus, daß deutscher Oi! reine deutsche Musik ist. Beispielsweise singt *Endstufe* in einem ihrer Songs «Wir spielen keinen Punk/Wir spielen Skinhead Rock'n'Roll!» [20].

Einer der beständigsten Sounds in der deutschen Oi!-Musik ist das Schlagzeug. Das typische Pattern sieht so aus, daß die Baßdrum Viertelnoten auf der Zählzeit 1 und 3 spielt, die Snare hat den Backbeat auf den Zählzeiten 2 und 4 und das Becken unterteilt den Beat in einen gleichmäßigen Strom von Achtelnoten. Wie im Rock der 50er Jahre wird der Backbeat betont - eine weiße Männerfantasie von schwarzer Musik. Die Baßdrum betont alle vier Schläge (Beats) mit geringfügigen Veränderungen wie zwei Achtelnoten auf dem ersten oder dritten Beat. Für das instrumentale Einleitungsriff von «Deutschland» siehe Notenbeispiel 1:



Notenbeispiel 1

Der stetige Strom von Achtelnoten verkörpert den Punkteinfluß, der häufig die deutsche Oi!-Musik durchdringt, obgleich sich Punk und deutscher Oi! textlich und musikalisch signifikant unterscheiden. Aber noch genauer betrachtet, sind es die selbstbewußten monotonen Akzente, die den Riffs ihren Punksound geben. Es gibt scharfe 2-3 Vorhalte wie die verminderte Sekunde zwischen dem Baß in B und C in dem unteren Tonsystem, die sich durch einen schrittweisen Abstieg des Basses nach As auflösen [21]. Noch wichtiger ist, daß die Baßbewegung die verminderte Septime der Tonleiter - ein typisches Element der Musiksprache des Blues - betont. Ein gemeinsames Mißverständnis im deutschen Journalismus besteht darin, daß deutsche Oi!-Musik nur primitiver «drei Akkord Minimalismus» sei [22]. Die meiste Oi!-Musik ist monophon und nicht harmonisch konstruiert. Innerhalb des monophonen Stils gebraucht Oi! die folgenden Tonleiterstufen: I, verm. II, ii, iii, III, IV, V, verm. VI, vi, verm. VII, VII.

Die Gitarrensolos zeigen eine Meisterschaft des Instruments in einer Vielzahl von Stilen. Es gibt Oi!-Balladen, langsame Lieder, schnelle Songs, einen einzigartigen Gebrauch der menschlichen Stimme (besonders in den Songs von *Störkraft*), elektronische Manipulationen mit Echoeffekten, bewußter Gebrauch von Verzerrung, Feedback und Geräuschen aus der Umgebung usw. Diese Musik ist gefährlich, aber nicht dumm. Während Beispiel 1 die Basis für jeden Vers von «Deutschland» ist, demonstriert Beispiel 2 das Grundmaterial des Refrains - die Halbschrittbewegung zwischen der verminderten Sexten und der Quinte. Und es muß noch einmal gesagt werden, die verminderte Septime und verminderte Sexte sind Klänge, die vom Blues stammen:

$\text{♩} = 138$

mezzo forte  
B-flat minor: I — V — I — V — i 2 3 ↑

## Notenbeispiel 2

Das Lied «Singen und Tanzen» von die *Böhsen Onkelz* ist ein Beispiel für einen Skin-Tanzsong. Der Text suggeriert die Subversivität von *Bill Haley and the Comets'* «Rock Around the Clock» und dieser Song ist sehr nahe an einer selbstbewußten Neuauflage dieses Klassikers aus den 50er Jahren. Man höre besonders die Baßlinie, die in Beispiel 3 gezeigt wird:

$\text{♩} = 184$

mezzo forte  
B-flat major I — V — IV — triac

## Notenbeispiel 3

Der Sound der 50er Jahre klingt nach den ersten 8 Takten sogar noch deutlicher. Die Musik stoppt plötzlich genau beim B (siehe Beispiel 5) und nach acht leise Klicks, bevor die erste Strophe beginnt. Dieser Sound ist wie eine Reminiszenz an den «ticky tacky» Drumsound *Bill Haleys* bevor der aggressivere Sound von *Elvis* und anderen Rock'n'Roll Musikern der 50er Jahre zu dominieren begann. Die Gitarre spielt die Akkorde weg vom Beat, wie in Beispiel 4 gezeigt wird:

$\text{♩} = 184$

mezzo forte  
B-flat major I — V — IV — etc.

## Notenbeispiel 4



Das ist für Ska charakteristisch (einem Vorläufer von Reggae) und ein etwas größerer Teil von deutscher Oi!-Musik besitzt diesen Ska Einfluß - besonders wenn die Gitarre *vom Beat weg* spielt. Die Akorde im Ska-Stil, die auf dem up-Beats gespielt werden klingen so gut, weil sie auf der Ebene der Achtelnoten klingen und die Struktur des Backbeats auf den Viertelnoten beruht. Während der Backbeat die Schläge 1 und 3 betont und durch schlagende Beats (slamming Beats-Spielweise der Snaredrum) auf der 2 und 4 entsteht, betonen die Akkorde im Ska-Stil den *downbeat* immer durch die klingenden *upbeats*.

«Stolz» besitzt ebenfalls bluesbeeinflusste Harmonien und Ska off-Beat Begleitung. Die letzten beiden Zeilen der letzten Strophe stellen eine grundsätzliche Komponente der Oi!-Subjektivität dar - die Angst, die durch den starren Blick des Anderen entsteht. Der Schild-Aspekt der Oi!-Subjektivität, der schon weiter oben diskutiert wurde, kann immer von dem starren Blick sowie von dem identitätsbedrohenden negativen Urteil von außen durchdrungen sein. Der Stolz als das Zentrum der Skinhead-Identität scheint in diesem Song angestachelt zu werden, indem man durch Kameradschaftlichkeit sich selbst gegen den starren Blick des Anderen verteidigt. Aber ich glaube, keine noch so große Solidarität mit anderen bedrohten Subjekten, kann eine Verteidigung gegen den beschnittenen starren Blick des Anderen herstellen. Den einzigen Song, den ich kenne, der sich radikal dem Anderen innerhalb der strengen Grenzen einer individuellen Subjektivität entgegenstellt, ist «Söldner» von *Störkraft*, worüber weiter unten diskutiert wird. Die Musik von «Stolz» beginnt mit einem Riff im Baß, das an den Anfang des *Rolling Stones* Songs «Under my Thumb» erinnert - siehe Beispiel 5:



Notenbeispiel 5

Dieses Riff bildet die Grundlage für die Strophen des Songs, es schreitet allmählich die Blues-Skala herunter, wie in dem Beispiel zu sehen ist. Die Baßlinie wird von der Gitarre begleitet, die ein Ska-Motiv spielt, wie es schon in «Singen und Tanzen» (Beispiel 4) gezeigt wurde. Die Kraft des Refrains entsteht aus seinen musikalischen Verzerrungen des Anfangs-riffs; die menschliche Stimme singt nicht sonder schreit und die Gitarre spielt eine einfache absteigende reine Quarte zur Tonika. In diesem und einigen anderen Liedern wird ein «Dive-bomber» Effekt verwendet, der von *Jimi Hendrix* stammt. Ebenso sind bewußt eingesetzte massive Mauern von Lärm, Rückkopplung und Verzerrung vorhanden, die das abschließende «*heraus!*» des Songs begleiten [23].

«Wieder mal'n Tag verschenkt» ist eine Persiflage auf den Sound einer Slow Rock Ballade. Der Text stellt eine adoleszente Fantasie von der Bedeutungslosigkeit des Lebens dar, das einen belastet bis hin zum extremen Selbstmitleid. Es ist wichtig daran zu erinnern, das obwohl Oi!-Subjektivität und faschistische Subjektivität eng beieinander liegen, beide nicht als pathologische Ausnahmen innerhalb der Normalität des alltäglichen Lebens gelten sondern genauer als *außerhalb* des Alltags. Die Musik macht zwei Dinge, die deutsche Oi!-Musik sonst niemals tut: 1. es wird gesummt bis der Gesang einsetzt und 2. Phrasen wie «*meiner Seele*» werden wiederholt. Das Stück beginnt mit einem heavy bottle-neck Gitarrenriff, das wie eine schlechte Imitation von *Ray Cooder* klingt. Eine Acoustic-Gitarre ist vorhanden sowie Fragmente von Melodien, die von einem Piano im Stil einer Cocktailbar-Ballade gespielt werden, das Schlagzeug fehlt. Der harmonische Rhythmus ist langsam - ein Wechsel pro Takt [24].

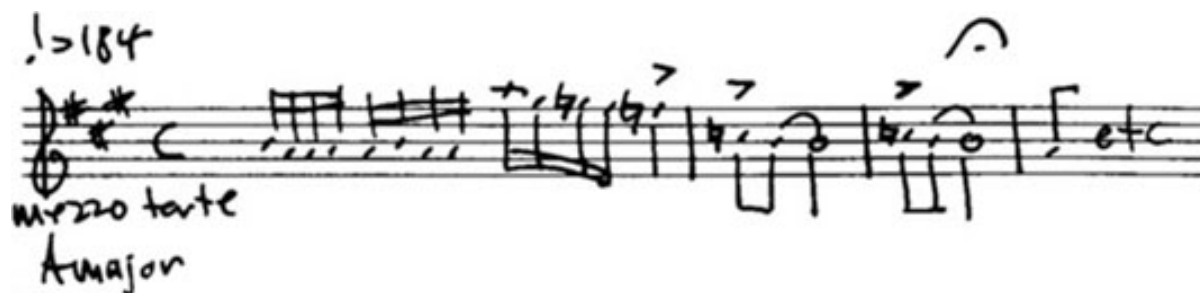
Das Lied «Heilige Lieder» ist ein wichtiges Beispiel, um deutsche Oi!-Musik zu studieren und das aus mehreren Gründen. Erstens repräsentiert es die «neuen» *Böhse Onkelz*, die sauberen, eine reformierte Zusammenrottung von schlechten Jungs. Die ersten Zeilen der Strophe sind von Klaus Walter in seinem Artikel «Dicker Stephan, gutes Kind» transkribiert worden (Walter 29):

*«Hier sind die süßesten Noten jenseits des Himmels  
heilige Lieder aus berufenem Munde  
wahre Worte im Dschungel der Lüge  
das Licht im Dunkel ein heiliger Bund»*

Verschiedene Zeitschriftenartikel stellten die Frage, ob diese Wendung eine List ist, ein Teil einer tieferen Mission von Oi!, in die Mainstream Kultur einzudringen. Die verwendeten Texte scheinen weniger offensiv zu sein als das frühere Material, sie sind unwiderruflich für die wenigen Auserwählten verschlüsselt [25].

Außerdem, belegte im Juni 1993 *Heilige Lieder* die Position Nummer 5 in den deutschen Popcharts und wurde über 500 000 mal verkauft [26].

Das Lied ist eine auf sich bezogene Hymne des Lobes, der deutschen Oi!-Musik gewidmet. Es beginnt mit einem Gitarrenriff, das verschwommen und wie aus der Ferne erklingt - siehe Beispiel 6:



#### Notenbeispiel 6

Dieses Riff wird mehrmals wiederholt, dann bewegt sich die Musik zwischen den beiden (Stereo)tonkanälen hin und her bis zu einem Moment des Zögerns, als ob sie über die Köpfe der Hörer kreist, und ab da geht sie richtig los («snaps into the place»), die Strophe beginnt in A. Dieses «snaps into the place» ist eine Gemeinsamkeit in bluesorientierter Rockmusik der 60er Jahre, in der es häufig einen Moment gibt, in dem die Musik zuschlägt, so richtig in Gang kommt. In «Heilige Lieder» ist es so am Beginn der Strophe. Ich glaube, daß dieses «snaps into the place» ein wesentliches Merkmal von Rock'n'Roll ganz allgemein ist, und es markiert einen Unterschied zwischen Rock- und klassischer Musik [27]. In der klassischen Musik sind die Schlüsse der Werke wesentlich; im Rock ist es dieses «snaps into the place», das sowohl die Energie des Songs als auch unsere Hörerposition bündelt. Demnach kommt in der Rockmusik häufig ein ausklingender Schluß (fade out) vor. Musik, die auf dem «snaps into the place» basiert, kann verklingen oder zum Schluß anhalten. Viele deutsche Oi!-Songs enden auf einer unisono Note - ein origineller Kompromiß zwischen dem klassischen Gestus des vollständigen Schlusses und einem (Rock) Gestus des fade out. Die Einleitung von «Heilige Lieder» klingt verzerrt und distanziert, währende jedoch mit einem Schlag der Snaredrum sofort die Strophe klar, aufgeschlossen, schnell und fest erklingt. Die Musik scheint schneller zu gehen wenn sie «snaps into the place», aber sie tut es nicht - ein schönes Beispiel, wie Musik akustische Illusion herstellen kann.

Die musikalische Struktur des Eröffnungsriffs ist originell; es besitzt drei Komponenten, die einander diachronisch in der Melodie folgen. Die erste ist die große Sekunde zwischen A und H, eine verkürzte Version der großen Sekunde, die sooft den «Walking blues» kennzeichnet. Dieses Beispiel beeinträchtigt unsere Fähigkeit, sich über den bluesähnlichen Sound dieses Gestus klar zu werden. Aber wir nehmen unbewußt wahr und das Riff wirkt sofort auf uns, verschleiert jedoch die musikalische Tradition des Blues [28]. Das zweite Element des Riffs ist das chromatische Ausfüllen der großen Terz vom hohen A zum F. Der Gestus bewegt sich vom Rhythmus (die sich wiederholende Bewegung zwischen A und H) zu einer Sprungstruktur (das Ausfüllen der großen Terz, das sich *abwärts* vom A vollzieht, wie der Anfangsgestus sich *aufwärts* von derselben Note bewegt). Das dritte Element des Riffs besteht in der Abwärtsbewegung zu und dem Halt auf dem H. Das setzt eine enorme Energie aus zwei Gründen frei. Erstens, die schnelle Bewegung der sechzehntel Noten verlangsamt sich plötzlich zu Achtelnoten und schließlich zu Viertelnoten. Zweitens der Halt auf H verhindert das Führen der melodischen Linie abwärts zum Zielton A. Und genau nach diesen rhythmisch, gestisch und melodisch bestimmten Noten, geht die Musik richtig los («snaps into the place»). Der harmonische Rhythmus ist unerträglich langsam wie das Beispiel 7 zeigt:

Notenbeispiel 7

Das schmerzhaftes Gefühl, das innerhalb des langsamen harmonischen Rhythmus in der Strophe etwas passieren muß, wird durch die sich entfaltenden Popharmonien im Refrain gelöst (siehe Beispiel 8). Die Harmonien bilden einen Rückgang [29]:

Notenbeispiel 8



Die erste Bewegung von C-Dur nach G-Dur suggeriert eine Bewegung von der Dominante zur Grundtonart C-Dur, aber diese Zielharmonie wird dann geschwächt durch das Erscheinen der Submediante A-Moll, gefolgt von der Subdominante. Diese Akkordfolge ist ein Stiliklichee der Popballaden der späten 50er und frühen 60er Jahre. Wie die Strophe wieder beginnt, wird es klar, daß es eine Anspielung der Bewegung A-Dur, G-Dur ist, die im Vokalpart fortgesetzt wird, der mit Besessenheit über die nebeneinanderliegenden Töne B/A/G/A gesungen wird. «Heilige Lieder» endet mit einem ungewöhnlichen Sound, mit zweistimmigen Vokalharmonien. Während die Oi!-Subjektivität in einem Song wie «Heilige Lieder» indirekt beschworen wird, ist sie explizit in den frühen Songs von *Störkraft* ausgedrückt.

## Störkraft

In Verbindung mit Regierungsbericht von Niedersachsen ist die Band *Störkraft* von Andernach die wichtigste Oi!-Band die die Hörer mit deutsch nationalistischen Gefühlen beeinflusst [30]. Der Leadsänger dieser Band ist von den deutschen Gerichten verurteilt worden (Sommer 1993) und Beamte haben die Wohnungen nach verbotenem Material durchsucht, entsprechend der Paragraphen 130, 131, 86 und wie bereits erwähnt 86a [31]. Das Wort «aufwachen» in dem Lied «*In ein paar Jahren*» hat einen klaren Nazibezug zum Spruch «*Deutschland erwache!*» («*Ja, eines Tages, da wacht ihr alle auf/Rettet die Rasse, die man einst verkauft...*»«*In ein paar Jahren.*») Und vieles in diesem Lied stellt eine Fantasie eines Traumas dar, wie sie von Klaus Theweleit in *Männerfantasien* beschrieben wurde. Das Oi!-Subjekt hinter dem Text fühlt sich, als wenn es keine Haut hätte und die äußere Welt in ein Loch gespült werden würde, in dem es seine Persönlichkeit kaum mehr zusammenhalten kann. Diese Furcht beherrscht viele *Störkraft* Texte. Es ist gefährlich, die Subjektivität von ein paar tausend deutschen Skins zu sehr zu psychologisieren und anzunehmen, das andere, vielleicht *vielleicht* andere die Spitze des Eisbergs markieren, ein harter Kern von 4000-5000 Skins. Aber das zwanghafte Ritual der Körpertätowierung, der rasierten Köpfe und die Texte wie in diesem Song lassen eine extreme Version eines Traumas in der Entwicklung der frühen Kindheit vermuten, das wir alle durchlaufen haben, wie *Ester Bick* ausführte: Es ist die Erfahrung, daß unsere Körper sofort nach der Geburt nicht in irgendeinem Raum geborgen wurden, sondern das wir in einen unkontrollierbaren Fluß von Körperteilen, Oberflächen, Klängen und Geschmäckern hineingeboren werden [32]. Didier Anzieu führt aus: die Empfindung, das unser Körper von Haut umschlossen ist, markiert eine wesentliche Phase der frühkindlichen Entwicklung. Er zeigt, das die Haut für das Kind drei Funktionen hat: 1. sie bedeckt die verschiedenen Teile des Körpers, 2. sie schützt den Körper vor der Welt, vor dem, was zu einem anderen Teil wurde und 3. sie ermöglicht Kommunikation mit der äußeren Welt. Anzieu argumentiert, das alle drei Funktionen einen sicheren Platz haben müssen, bevor die psychische Entwicklung zur Phase der akustischen, der visuellen und der Dreiteilung von Wünschen und dem sprachlichen Ausdruck danach weiter gehen kann. [33]. Eine weite Palette von psychischen und/oder kulturellen Zwängen kann die Menschen dazu bringen, ihre Haut als Ausdruck des Traumas einzuritzen. Außerdem eignete sich die Rechte die neutrale Punkideologie an (beide benutzen die Hauttätowierung) und die extreme soziale Marginalisation innerhalb der Gesellschaft in Deutschland in den späten 80er und 90er Jahren veranlaßte die Jugendlichen, die es zu Oi! zog, ihre Haut zu vernarben als aktiver Versuch, ihre Erfahrungen, die auch wir alle passiv erlebten, zu verarbeiten - die Empfindung, das unsere Körper umschlossen sind, geschützt von einer empfindlichen Hautmembrane.

Über den Song «*Söldner*» ist in der deutschen Presse während der frühen 90er Jahre viel berichtet worden. In einem Interview mit dem deutschen Magazin *Der Spiegel* behauptet der Leadsänger der Band Jörg Petritsch, das dieses Lied von einer Punkband namens *Target* geschrieben und zuerst aufgeführt wurde [34]. Wenn dies wahr ist, dann können die Grenzen zwischen Punk und Skin-Musik tatsächlich nur sehr unscharf sein [35]. In dem Text gibt es eine Verdrehung, die einen schrecklichen Sinn produziert, nämlich den, das der Text auf den Hörer starrt und diese Verschiebung ist übersehen worden, sooft ich die korrekte Transkrip-

tion der Wörter in Artikeln gesucht habe, die letzte Zeile muß korrekt heißen: «und bist du sein Feind, dann mach ich dich kalt». Sie wird oft wiedergegeben mit «und bist du sein Feind, dann macht er dich kalt.» Durch das Auftauchen von «ich» stürzen plötzlich zwei Binaritäten zusammen: Der Soldat und der Sänger auf der einen Seite und das Opfer und der Hörer auf der anderen. Bis zur letzten Zeile dieser letzten Strophe hören wir die schreckliche Beschreibung eines reinen Killers in der dritten Person: «er», dessen Opfer ungenannt sind. Mit der Bewegung vom «er» zum «ich» wird der Hörer angesprochen und der Musiker wird in diesem Moment mit der Stimme des Soldaten identifiziert. Diese Bewegung stellt ein intensives, unheimliches Moment für die hörende Subjektivität dar [36]. Demnach kombiniert die hörende Subjektivität in diesem Lied den Hörer als Opfer der Gewalt des Soldaten und als Täter dieser Gewalt. Ein wesentliches Element der Oi!-Subjektivität ist genau diese Verbindung von Gewalt nach außen und Gewalt nach innen.

Die Musik klingt wie Punk (ein musikalischer Beweis der weiter oben angegebenen Behauptung von Jörg Petritsch über die Herkunft des Songs). Das Beispiel 9 zeigt das Eröffnungsriff und die musikalische Basis der Strophen. Die Bewegung zwischen der Tonika und der verminderte Septime klingt in diesem Lied besonders kraftvoll, wobei die große Sekunde zwischen Fis (Tonika) und E (verminderte Septime) isoliert und intensiv herausgearbeitet wird. Das «Oh...» des Refrains ist als fallende Linie gesetzt (F/G/A/H), so daß ein Fis-Moll suggeriert wird:



#### Notenbeispiel 9

Zwei Aspekte der *Störkraft* Musik scheinen für mich besonders kraftvoll zu sein. Als erstes gibt es in der Musik oft eine plötzliche Pause. In «Söldner» ist diese Pause nach dem Einführungsriff vorhanden, das in Beispiel 9 dargestellt wurde. Es wird von einem trockenen Bekkenklang begleitet und die halblaute Baßtrommel spielt auf jedem Viertel jedes Taktes. Die plötzliche Generalpause kommt im Rock der 50er Jahre, im Ska und häufig in der Musik von *Störkraft* vor. Diese Pause artikuliert die Kontrolle die die Band über sich und die anderen, über die Hörer. Ihre Unvorhersehbarkeit und sehr kurze Dauer erweckt beim Hörer Aufmerksamkeit. Es ist eine intensive unheimliche Stille, als wenn die Musik dich durch den Lautsprecher hören würde. Slavoj Žižek diskutierte die Stille als starren Blick folgendermaßen: «Lacan definiert das Objekt so klein wie die Gräte, die in der Kehle des Subjekts steckt: wenn man den starren Blick als Objekt annimmt, dann sind die Augen eines blinden Mannes Augen, die nicht sehen...und dann ist die Stimme als Objekt eine Stimme, die in Stille verharrt, die wir nicht hören [37].» Zum zweiten ist die Stimme von Jörg Petritsch sehr kraftvoll. Sie ist zum ersten sehr rau wie Kies und sehr klar - ein außerordentliches Beispiel für eine Rock- *Sprechstimme* [38].

Die totale Isolation des Subjekts in den Texten rückt den Song näher an den Punk als an die deutsche Oi!-Musik. Eines des Schlüsselmerkmale von Oi!-Subjektivität besteht in der Einbindung als Mann, und der Song «Mann für Mann» produziert eine Fantasie von dem total isolierten männlichen Krieger. Der Wechsel zwischen der Furcht weggespült zu werden und der phallischen Fantasie der Selbstbehauptung, wird in der Musik durch ein schnelles Tempo und einem Wechsel in der Perkussion ausgedrückt (etwas, was für diesen Song einzigartig ist):



### Notenbeispiel 10

Beispiel 10 zeigt, daß in der Strophe keine Snaredrum spielt und die Baßdrum einen synkopierten Rhythmus artikuliert. Im Refrain beginnt wieder der Backbeat-Rhythmus in der Snare und der Baß spielt erneut auf dem Beat, wiederum ein «snap into the place», eine harte Antwort auf das selbstmitleidige Eröffnungssolo und den schwachen synkopierten Drumbeat der Strophe. Diese Form ist eine musikalische Darstellung einer Erection, in diesem Fall, eine homophobisch konstruierte Homoerotik. Einer der späteren Verse drückt die Verbindung zwischen Oi!-Subjektivität und der Flucht vor der Frau außergewöhnlich deutlich aus:

*«Jetzt stehst du da voller Tränen und Leid  
dennoch deine Frau wird das niemals verzeihn  
Komm zu uns und dann bist du nicht mehr allein  
dafür wirst du uns ein Leben lang dankbar sein»*

Diese Verse legen eine homophobische Homoerotik nahe, die eng mit Frauenfeindlichkeit verbunden ist. Das Lied endet mit einem Fade out, ein sehr seltener Schluß für einen deutschen Oi!-Song. Die meisten Oi!-Songs verwenden einen aggressiven Schluß, gewöhnlich auf einem Ton. Das Ausblenden scheint hier jedoch besonders gut geeignet zu sein, wenn man an das weinerliche Solo am Anfang des Liedes denkt. Deutsche Oi!-Musik konfrontiert die Hörer aktiv und das ist Teil ihrer phallischen Natur, demnach stellt ein Ausblenden genau das Gegenteil von dieser Ästhetik dar. Es sei noch einmal an das «snaps into the place» bei der Strophe von «Heilige Lieder» erinnert, nachdem das Lied 'schmutzig' begann und die Musik kurz zwischen dem linken und rechten Stereokanal hin und her pendelte. Es ist, als ob die Musik den Hörer in ihrer musikalischen Sicht gefunden hat, als wenn erst gezielt und dann geschossen wird. Noch eine Anmerkung zu «Söldner», dem Lied, was weiter oben diskutiert wurde: Es beginnt mit einem Helikopter, der sich aus der Ferne nähert, dann über den Köpfen das Feuer eröffnet und schließlich wieder in der Ferne verschwindet. Hier wird ebenfalls der Hörer anvisiert und dann beschossen [39].

Trotz der Tatsache, daß man die Charakteristik der verschiedenen Elemente von Oi!-Songs beschreiben kann, enthält die Oi! Richtung einige ungewöhnliche Songs wie «Mick» von *Störkraft*. Er beginnt mit einem Wechselgesang ähnlichen Gitarrensolo. Der Wechselgesang kündigt einen Song in A-Dur an, dessen Strophe eine klare 12-taktigen Bluesform besitzt. Der Baß spielt sowohl die kleine als auch die große Terz im schnellen 4/4 Takt, der Sound klingt wie Rock'n'Roll der 50er Jahre. Das Lied stellt ein Bekenntnis zu den musikalischen Traditionen der schwarzen Musiktradition, dem 12-taktigen Blues dar. Was dieses Lied mit dem beschriebenen musikalischen Bezügen vom Punk unterscheidet ist das, das es im Punk ganz besondere Referenzen zu ausgewählten Lieder gibt und in Oi! diese Aneignung des musikalischen Materials nicht zugegeben wird. Es erfolgt eine radikale Verleugnung der musikalischen Herkunft. Punk gibt die Bezüge zu seiner Geschichte offener zu. Deutsche Oi!-Musik nimmt die Geschichte des Rock'n'Roll, entfernt daraus deren Einflüsse und überführt ihn in eine proto faschistische Subjektivität. Ein direktes Zitat in einem Lied würde diesen ideologisch-musikalischen Mechanismus zerstören. Ein direktes Zitat im Punk läßt dem Hörer die musikalische Herkunft bewußt werden. *Sid Vicious* singt «My Way» und die meisten Hörer, die den Mainstream Pop der Nachkriegszeit gut kennen, werden den Song als eine Parodie eines selbstgefälligen middle-class Individualisten erkennen. Wenn eine Oi!-Band wie *Störkraft* ein Lied wie «Söldner» spielt, erkennen die Hörer, denen Punkstil

geläufig ist, die stilistischen Merkmale nur *unbewußt*, denn es gibt eine zwanghafte Verneinung dessen, wovon der Song beeinflusst ist und sie nehmen ihn bewußt als Oi!-Song wahr. Während es schwierig ist, eine klare Trennung zwischen bewußten und unbewußten Strukturen zu ziehen, da der Hörer sich in einem ideologischen Feld befindet, denke ich, daß die *allgemeinen* stilistischen Bezüge unbewußte Strukturen auslösen, während die *besonderen* Merkmale bewußt wahrgenommen werden. Die Wahrnehmung des allgemeinen Stils hängt von der Kompetenz des Hörers ab, die durch häufiges Hören vieler Stücke entsteht. Beim unbewußten Hören von Musik vergißt man die individuellen Stücke und spezifischen Bezüge, und es bleiben die allgemeinen Merkmale eines Stils.

Ein anderer Song von der Band *Endstufe* «Skinhead Rock´n´Roll» bekennt sich sowohl zu seinen Wurzeln als auch das er sie verneint. Die Verneinung steht im Text «*Wir spielen keinen Punk/Wir spielen Skinhead Rock´n´Roll*» und «*Scheiß auf die Hippie Musik*». Das Bekenntnis liegt in der Musik, denn sie ist purer Blues mit der großen Sekunde des Walking Blues. (siehe auch weiter oben den Anfang von «Heilige Lieder»). Auch in dieser Musik gibt es einen stetigen Fluß von Achtelnoten, der ohne Punk nicht möglich wäre; die Tonika mit der kleinen Septime stammt von der Bluesskala und ist in der «Hippie Musik» der 60er allgegenwärtig.

Deutsche Oi!-Musik ist alles andere als schnell, eine primitive drei-Akkord Musik. Meine Transkription von mehreren Stunden Oi!-Musik ergaben Tempi von 69 Beats bis 200 Beats pro Minute. Die Oi!-Monophonie verwendet jede Stufe innerhalb der Bluestonleiter (und sogar den Tritonus Akkord in «Singen und Tanzen»); sie ist dynamisch (zugegebenermaßen eine sehr fließende Kategorie), die Skala reicht von *leise* bis *ganz laut*. Die Tempi von Strophe und Refrain sind unterschiedlich in "Mann für Mann" von *Störkraft* und «Stolz» von den «*Böhse Onkelz*». Und dennoch haben viele amerikanische und deutsche Intellektuelle, Lehrer und Journalisten noch nie deutsche Oi!-Musik gehört, obwohl sie eine sehr wichtige Musik ist, da sie mit der Gewalt der Rechten Skinszene verbunden ist (wie weiter oben ausgeführt wurde) und mit Aktivitäten, die direkt zu brennenden Plätzen, Wohnungen und Geschäften von Ausländern sowie zu Gewalt gegen Asylsuchende führen. Dieser Artikel beabsichtigt zu zeigen, wie Post-Rock funktionieren kann [40].

Man darf nicht vergessen, daß der Schein trügt, die Rechte ist nicht dumm oder noch genauer wenn man die Rechte als dumm bezeichnet, werden die Linken veranlaßt, sie als primitiv abzulehnen. Ich hoffe, daß dieser Artikel gezeigt hat, daß diese Musik alles andere als primitiv oder dumm ist. Natürlich beantworten deutsche Oi!-Musiker Fragen in Interviews mit deutschen Journalisten in einer Weise, die sie dumm erscheinen läßt. Aber die Art, wie sie sprechen läßt eine sorgfältig polierte rhetorische Struktur vermuten, die ihre Parallele in den tieferen Schichten der Oi!-Subjektivität hat. Ich habe diese erforscht - besonders die Furcht weggespült zu werden und das Bedürfnis, sich selbst vor der Auflösung zu schützen. Es gibt zwei interessante Interviews, die ich weiter oben wiedergegeben habe. Es sind «Dann sing ich Blut und Ehre» in Der Spiegel (mit den Mitgliedern von *Störkraft*) und «Böhse Onkelz oder Nette Jungs» in Emma. In diesen Interviews und anderen Statements streiten die Musiker nicht, sie führen Punkte solange aus, bis man eine Mauer errichten muß zwischen «uns» und «ihnen» [41]. Diese Mauern führen dazu, daß sie dumm klingen, als wären sie unfähig logische Schlußfolgerungen von bestimmten Voraussetzungen zu ziehen. Aber diese Mauern haben eine Struktur. Eine gemeinsame Argumentation, um sich für das Spielen von verbotenen Songs zu entschuldigen, ist die, daß sie sie nur spielen, weil die Menge sie dazu auffordert. Sie weisen die Verantwortlichkeit für Gewaltakte, die vorrangig beim Hören von Oi!-Musik ausgeführt werden, von sich, denn das, was die Leute mit ihrer Musik machen, liegt außerhalb ihrer Kontrolle. Die Idee, daß Oi!-Musik «*nur Musik*» ist, wird oft als Alibi angegeben. Eine der am meisten gebrauchten rhetorischen Devise in diesen Artikeln ist das Statement «*wir werden ständig mißverstanden.*» Stephan Weidner behauptet, daß seine «*Musik aus dem Bauch*» kommt - ein Appell an das pure Gefühl, an die «gute» Natur der Rockmusik. Es ist eine delikate Ironie für mich, wenn Oi!-Musiker behaupten, sie werden ständig von ihrem Publikum mißverstanden. Ich glaube, daß die Essenz der Oi!-Subjektivität im Mißverständnis *besteht*. man haßt sowohl den Anderen wie man ihn braucht, man leugnet und man plündert die Geschichte des Rock´n´Roll.



Diese Rhetorik der Oi!-Subjektivität in Interviews ist auch in der Musik repräsentiert. Sie machen aus nichts einen einen brutalen Angriff von außen, so daß sie sich selbst nur durch Aggression schützen können, indem man sich mit anderen Männer verbündet und das soziale Umfeld von den Anderen säubert. Interessant ist, daß das persönliche Umfeld niemals von dem Anderen gesäubert werden kann. Die Verachtung ist in uns, fließt in unserem eigenen Körper und unsere *Haut* ist verletzbar. Und wie ich weiter unten in der Diskussion der zwei Strukturen des Sadismus zeigen werde, hat das Oi!-Subjekt den starren Blick auf den großen Anderen internalisiert. Das ist eine tödliche Mixtur, die den deutschen Oi! so kraftvoll brennen läßt. Sie hängt von der Internalisierung des starren Blicks auf den großen Anderen in sich selbst und der Rückprojektion auf den Anderen ab. Und es ist egal, wieviel Leute man tötet, man wird niemals fähig sein (und es auch nicht richtig *wollen*), die Verachtung des eigenen Körpers und des Anderen zu beseitigen, was die Wut brennen läßt [42].

Seit der Artikel konzipiert und geschrieben wurde, ist eine neue Entwicklung in der Oi!-Musik entstanden: zwei zentrale Bands haben neue CDs produziert, die sich öffentlich von der rechten Gewalt distanzieren. Die Doppel CD «Schwarz/Weiß» ist ein Beispiel dafür [43]. Deutsche Wissenschaftler und Journalisten sind sich nicht einig, ob diese ausdrückliche Abkehr von der rechten Ideologie echt ist oder eine Täuschung darstellt, um die rechte Politik, die hinter der Musik liegt, fortzusetzen. Ich glaube, daß obwohl die Liedtexte von Schwarz/Weiß eine Abkehr von der rechten Ideologie suggerieren, diese Ideologie trotzdem präsent ist. Die Verschleierung gewisser Tabus in der Darstellung ist charakteristisch für die deutsche Oi!-Musik seit den 80ern geworden. Die Bands konnten im Konzert «türkenfrei» singen und «wirklich frei» sangen sie auf der Aufnahme. Demnach gibt es zwei Wege. Die Fans wissen, was der Euphemismus wegzuwischen scheint, tatsächlich jedoch *unterstreicht* [44]. Schließlich ist der Song «Schwarz/Weiß» ein Alptraum eines Frauenfeindes: «A.F.M.» Der Song wird als Thrash-Funk mit einem langsamen Heavy-Baß dargeboten. Der Titel steht für die Phrase «*alles Fotzen außer Mutti.*» Es ist mehr als das Gegenteil von der früheren explizit gefährlichen Musik zur gegenwärtig "gewandelten" Oi!-Musik, denn ich höre in den Texten eine Fortsetzung der Oi!-Subjektivität, die sich von außen nach innen verlagert. Lieder wie «Heilige Lieder» und die meisten Songs von der CD Schwarz/Weiß rufen nicht ausdrücklich zur Gewalt gegen andere auf, doch ihre Stimmung basiert auf einem extremen Selbstmitleid besonders wenn die Lieder Gewaltakte zu kritisieren scheinen, die das Oi!-Subjekt verübt. Oi!-Selbstmitleid ist verinnerlichte Schuld verursacht durch grundlegende soziale Institutionen wie das in dem Lied «Das Messer und die Wunde» von dem Album «Schwarz» ausgedrückt wird.

*«Kennst du die Trauer einer Mutter  
die ihr Kind verliert?  
Kennst du das Herz eines Freundes  
das Leere spürt und stirbt?»*

Die rhetorische Doppeldeutigkeit des Pronomens «du» bedeutet den Angelpunkt zwischen der Stimme des Gesetzes (der große Andere) und seiner verinnerlichten Transposition. Folglich ist die Stimme des Erzählers vieldeutig, wenn sie über das «du» zornig ist, das getötet hat. Zum einen verurteilt das Gesetz die Oi!-Subjektivität für seinen Gewaltakt und das Oi!-Subjekt beschimpft sich mit Selbstmitleid, weil es den Bruder verloren hat - das bedeutet für sich selbst, ein Familienmitglied, Mitglied der Oi!-Gemeinschaft verloren zu haben und ein Opfer zu sein. Die Struktur dieses Liedes zeigt verdeckte Aggression hinter der oberflächlichen Trauer:

*«Kennst du die Wut, den Schmerz  
das Brennen tief in mir  
die grenzenlose Ohnmacht  
einen Bruder, einen Bruder zu verlieren» [45]*



Das Tempo der Strophen beträgt 192 Schläge pro Minute (der schnellste Oi!-Song, den ich kenne, ist «Söldner» von *Störkraft* mit 200 Schlägen pro Minute). Das Tempo ändert sich im Refrain auf 96 Schläge pro Minute und "snaps into the place" mit 192 Schlägen pro Minute für den Rest des Songs. Die Gitarre betont die kleine Sekunde der Tonleiter, ein klarer Bezug zum Heavy Metal. Der Selbstmitleid-Sadismus dieses Songs wird in den Klagen dieses Textes deutlich, während die Musik aggressiv vorantreibt.

Auf der einen Seite lebt und singt das Oi!-Subjekt am Rande der Gesellschaft auf der anderen Seite beschwört es explizit den deutschen Nationalismus (in der Frühphase des Oi! in den 80er Jahren) und mehr implizit (in der Spätphase der 90er Jahre). Zizek bietet eine Erklärung für das kuriose Wechselspiel zwischen dem Gesetz und dessen Übertretung, das an dem Gefühl der Entfremdung und der Treue zur deutschen Nation in der Oi!-Subjektivität erläutert werden kann. Zizek schreibt:

*«Wie verschiedene Analysen von Bakhtin weiter oben gezeigt haben, sind die periodischen Übertretungen der sozialen Ordnung immanent, denn sie funktionieren als eine Bedingung ihrer Stabilität...Die tiefste Identifikation mit dem, was 'eine Gemeinschaft zusammenhält' ist nicht sosehr die Identifikation mit dem Gesetz, was den 'normalen' täglichen Umgang reguliert sondern vielmehr die Identifikation mit der spezifischen Form des Übertretens des Gesetzes, seine Umgehung (Hervorgehoben von Zizek) (in psychoanalytische Begriffe mit der besonderen Form von Vergnügen).» [46]*

Oi!-Subjektivität greift nach außen hin das Gesetz an. Sie bedroht die soziale Ordnung durch den Ruf nach einer Wiedererrichtung des faschistischen Deutschlands, durch die Verfolgung der Ausländer und das Loben der Reinheit der deutschen Rasse. Nach innen *bestätigt* es das Gesetz im Prozeß seines Übertretens. Das Gesetz schützt die Gesellschaft vor der Oi! Bedrohung, während sie nicht vollständig zum Schweigen gebracht wird, verrät es auch eine Bindung, die die Oi!-Subjekte mit dem Gesetz zusammenhält. Zizek nennt das die «gemeinsamen Übertretung» [47].

Der Ekel des Oi! ist jedoch komplizierter, er ist eingepfropft durch den großen Anderen (immerhin ist dieser Ekel durch die «gemeinsame Übertretung» abgemildert) und durch sie selbst. Der Ekel wird auf die Ausländer und den großen Anderen projiziert [48]. In aller Kürze sei gesagt, daß die musikalische Bedeutung des Sadismus in der Oi!-Musik in der strukturellen Verneinung ihrer musikalischen schwarzen Wurzeln besteht. Außerdem kann man die Komplexität des Oi!-Ekels in Verbindung von Zizek's Beschreibung der Struktur des Sadismus verstehen. Das Oi!-Subjekt ist sadistisch durch die Identifikation mit den Darstellungen in Musik und Text, die die Grenzen des eigenen Traumas auf die Körper der Opfer projiziert, wodurch es sich selbst für einen Moment voll spürt. Die Projektion kann den Sadisten niemals vollständig befriedigen, denn wenn er etwas Äußeres für seine Subjektivität benötigt, dann muß *in ihm* ein nachhaltiger Mangel herrschen. Dieser Mangel erklärt teilweise wie und warum die zweite Struktur des Sadismus notwendig ist. Für Lacan liegt eine *latentere* Struktur des Sadismus noch unterhalb einer manifesten Struktur. In dieser zweiten latenten Struktur des Sadismus

*«handelt der Sadist nicht zu seinem Vergnügen. Seine Kriegslist besteht darin, die Spaltung, die seine Subjektivität bestimmt, zu vergessen durch die Anwendung der Rolle des Objekt-Instruments im Dienst des großen Anderen...» [49].*

Das Oi!-Subjekt ist mit dem großen Anderen verwandt und funktioniert als ein Instrument seines Vergnügens. Das Oi!-Subjekt verinnerlicht den Ekel auf den großen Anderen und dann projiziert es diesen Ekel nach außen auf die Körper und auf die Repräsentanten der Körper der kleinen Anderen wie Ausländer, Frauen, Juden, Punks usw. Indem der Ekel vom großen Anderen zum Oi!-Subjekt und dann wieder zurück zu den kleinen Anderen fließt, wird ein endloser Kreislauf hergestellt. Das ist die Struktur der Oi! Wünsche im Lacanschen Sinne: ein Kreis, der niemals geschlossen und ein Ekel, der nie völlig beseitigt werden kann.

Zizek charakterisiert, den *Trieb* als auch den *Wunsch* als Strukturen, die nie erfüllt werden können.

Der Trieb «*ist immer bereits schon befriedigt* (Hervorhebung von Zizek): gefangen in seinem geschlossenen Kreislauf umkreist er sein Objekt...und findet Befriedigung in seiner eigenen Schwingung, in seinem ständig wiederholten Fehlschlag, das Objekt zu erreichen. Genau in diesem Sinn gehört der Trieb zu dem Tatsächlich-Unmöglichen, definiert von Lacan als das, 'was immer wieder an seinen Platz zurückkehrt.' Und genau aus diesem Grund ist die Identifikation damit nicht möglich...» [50]

Oi!-Subjektivität und seine musikalische Darstellung hängt aber von einer Identifikation ab (zwischen dem Oi!-Subjekt und dem großen Anderen, zwischen dem Oi!-Subjekt und den Hörern) und sie ist unmöglich, da das Verlangen unmöglich realisiert werden kann:

«Das Verlangen ist eine metonymische Rutschbahn, angetrieben durch den Mangel, indem man danach strebt, einen ausweichenden Köder zu fangen: es ist immer 'unbefriedigend' und man ist empfänglich für jede mögliche Interpretation, wenn sie genau mit der eigenen Interpretation zusammenfällt: es ist nichts als (Herhebung von Zizek) die Bewegung der Interpretation, das Wandern von einer Bedeutung zu einer anderen...» [51]

Diese Musik singt sich ständig entlang des Weges des Verlangens, der blockiert ist. Diese Blockade ist sowohl das Objekt der Begierde des Oi!-Subjektes als auch der Gesellschaft. Und darin liegt die paradoxe Beziehung von Oi! zur Mainstream-Kultur. Oi!-Musik wird nicht deshalb unterdrückt, weil sie zu dunkel, zu brutal und unakzeptabel ist sondern weil sie die Gewalt offen zeigt, die latent in der westlichen Gesellschaft vorhanden ist [52]. Diese Musik existiert nicht nur in Deutschland sondern auch in Amerika, England, Frankreich, Italien und Schweden also im Herz des westlichen Wohlstandes. Die Musik ist das Symptom des Westens [53].

Nachdem ich ausgeführt habe, wie Oi! Texte und Musik funktionieren, möchte ich zum Schluß Oi!-Musik als Aufruf darstellen, wie Oi! Hörer gemacht werden und als solche dabei bleiben. Die Althusseriansche Annäherung wurde möglich durch eine empfindliche Balance zwischen bewußten Handlungen, die in der Gesellschaft entstehen und unbewußten Strukturen, in die das Subjekt hineingeboren und sozialisiert wurde. Diese Balance ist in dem Oi! Einspruch reorganisiert. In Oi! ist es weniger eine Balance zwischen bewußten und unbewußten Wissen sondern vielmehr die paradoxe Gleichzeitigkeit von *Bestätigung* und *Verneinung* der Geschichte. Oi!-Texte sind historisch wenn sie das Subjekt aufrufen, an dem gemeinschaftlichen Vorhaben teilzunehmen, das nationale und rassistische Umfeld nach einem Paradigma aus der germanischen Vergangenheit zu säubern. Oi!-Musik ist historisch in seiner Benutzung des bekannten musikalischen Materials aus der Geschichte des Rock'n'Roll. Oi!-Musik ist jedoch ahistorisch, wenn sie die Konturen spezifischer Stücke, das 'Schwarze' der Musik sowie deren progressiven und expressiven Wurzeln verwischt. Ich weise nach allem daraufhin, daß Oi!-Musik verdrängt werden muß, weil sie die Gewalt im Herzen der westlichen Ordnung offenbart. Dies bedeutet für die demokratische Politik der Nationen, daß Oi!-Musik an ihren Rändern entsteht. Aber warum ist die ahistorische Natur von Oi! notwendig, um die eigene Subjektivität der Hörer zu erhalten? Die Antwort ist psychoanalytisch und historisch, zwei Mechanismen müssen ihren Platz in der Oi!-Subjektivität haben und jede beinhaltet eine empfindliche Balance zwischen Wissen, das unterdrückt wird und Wissen, das man ausdrückt.

Psychoanalytisch muß das Oi!-Subjekt zulassen, davon überzeugt zu sein, daß sein Trauma vom Eingesperrtsein durch den Anderen verursacht wird - oft ausgedrückt als das Verächtliche außerhalb von ihm in der Gesellschaft: Linke, Frauen, Ausländer, usw.. Dieser Andere muß durch Gewaltakte vernichtet werden (Ausweisung, Brände, Schläge) und die Gemeinschaft kann durch eregerende Phänomene und symbolische Schutzschilder gegen die künftige Invasion rein gehalten werden. In den Bedingungen hinsichtlich des eigenen Körpers muß das Oi!-Subjekt das Wissen von der Verletzbarkeit der eigenen Haut und von seiner biologischen Verbindung zum Körper der Frau unterdrücken. Ebenso muß es die Tatsache verneinen, daß sein Körper in Wirklichkeit die Flut selbst herstellt, die es als das Ver-

ächtliche von *außen* identifiziert. Historisch muß das Oi!-Subjekt davon überzeugt sein, daß die schwarzen Sounds des Blues, Reggae, des Punk [54] und Metals als unvollendetes, anonymes Material gelten, die erst durch die Weißen, die Rechten und das Hier und Jetzt der Oi!-Musik benannt und zurückgetauft wurden. Es muß sich nicht erinnern, daß seine Musik das Schwarze benötigt und niemals so geworden wäre ohne die Geschichte der Schwarzen in Amerika, Jamaika und England, ohne die progressive politische Musik der 60er und 70er Jahre. Und schließlich darf es selbst nicht wissen, daß die Oi!-Ideologie auf essentielle schwarze Musik aufgepfropft wurde in einem kannibalistischen Akt musikalischer Gewalt.

---

## Endnoten

1. Mein Dank geht an Vito Avantario, Rolf Suhl und Matthias Weber für ihre Hilfe, die sie in den Artikel einbrachten, die Musik und persönlichen Kontakte ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.
2. Jon Savage lokalisierte als eine der frühesten Erscheinungsformen des Sounds "Oi" in dem Song "Career Opportunities" von der Punkband The Clash (Savage England's Dreaming, 330). Der Sound "Oi" umfaßt ein breites semantisches Umfeld. Er ist Britisch, ein Dialekt der weißen Arbeiterklasse für "hey!" "Oi" ist ebenso ein Ruf der Skins nach Action, wie man in einem Lied der Cockney Rejects hören kann: "I run down a side street, Oi! Oi! Oi!/ and I run and I am free Oi! Oi! Oi!" (Farin, Seidel-Pielen, 46). "Oi" wurde auch ein neutraleres Signal für den Beginn eines Liedes; Farin und Seidel-Pielen zeigten, daß die Cockney Rejects die charakteristischen "1, 2, 3" am Anfang eines Songs durch "Oi! Oi! Oi!" ersetzen. Das Publikum würde dann mit Oi! Oi! Oi! antworten und der Song konnte beginnen. (Farin, Seidel-Pielen, 47). "Oi" ist außerdem ein aggressiverer Angriffsruf, der sich von dem "zickezackezickezacke Oi! Oi! Oi!" ableitet - eine Kurzform der Phrase "einem Skin - Oikalyptus" (116). "Oi" erinnert mich auch an den yiddischen Ausruf "Oy!" wie in "Oy, weh ist mir!"
3. Für eine weitere Diskussion der Geschichte der Oi! Musik siehe Farin und Seidel-Pielen, Skinheads, 1993.
4. Frankfurter Rundschau 12/22/1992, 15.  
Diese Zahlen zeigen angeblich nur die Spitze des Eisberges, worauf in der Berichterstattung der deutschen Journalisten über die deutschen Skinheads hingewiesen wird. Diese Metapher wird vor allem seit der Zeit gebraucht als es in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik anscheinend eine enorme Zahl von jungen Leuten gibt, die ökonomisch und sozial an den Rand gedrängt wurden. Michael Fuchs vermutet in einem Artikel, daß es ungefähr 40 000 radikale Rechte in Deutschland gibt, davon rund 4000 aktive Skinheads, von denen rund 3000 aus der ehemaligen DDR kommen (Die Welt 12/3/1992, 8). Genauso wie ihre englischen Vorgänger werden die deutschen Skins möglich und geschaffen durch ökonomische und soziale Marginalisation. Nach der Öffnung der Berliner Mauer, stieg der Verkauf von Oi! durch die neuen Nutzer um 60% bis 80% (Die Tageszeitung 6/10/1992,5). Eine aktuelle Studie nimmt an, daß auf dieser metaphorischen Spitze des Eisbergs 87% der deutschen Jugend sich durch die deutsche Politik benachteiligt fühlt (Die Weltwoche 12/3/1992, 41). Das Bild von der Pyramide erlaubt auch die Feststellung, daß die Mitglieder der Oi! Bands und ihre Sympathisanten nicht notwendigerweise arbeitslose, an den Rand gedrängte Weiße sein müssen. Ein Bericht hat zum Beispiel festgestellt, daß die Mitglieder der Band Tonstörung sich in einem Gymnasium treffen (Stuttgarter Zeitung 12/4/1993, 7).
5. Die bekannteste Adresse eines Mail Order Versands ist die von Rock-O-Rama in Brühl bei Köln. Rock-O-Rama ist auch ein Record Label; bis 1988 veröffentlichten dort auch Die Böhsen Onkelz (Frankfurter Rundschau 12/22/1992, 15). Im April 1993 bot Rock-O-Rama insgesamt 28 Skinhead-Bands in seinem Katalog an (Frankfurter Rundschau 2/4/1993, 4).
6. Siehe Neue Zürcher Zeitung 12/16/1992, 29. Es ist auch eine dokumentierte Tatsache, daß bevor der Angriff auf die Ausländer in Hunxe durchgeführt wurde, die Angreifer sich selbst durch das Hören von Oi!-Musik aufputschten; trinken und hören von Oi!-Musik steht auch vor den Angriffen auf Ausländer in Eberswalde (Frankfurter Rundschau 11/27/1992, 3). Siehe ebenso Köllner Stadtanzeiger 10/23/1992. Eine grundsätzliche Studie über die Verbindung von trinken und Oi!-Musik hören bietet der Spiegel 5/11/1992, 238. Die Deutsche Internationale Presse bringt eine

- Verbindung von trinken und Skin-Gewalt heraus: besonders der "Skinhead-Mix" - eine Flasche Rum und eine Flasche Bier (dpa 6/2/1993). Ein Artikel der Deutschen Internationalen Presse von Jutta Lehmann dokumentiert ebenfalls die Verbindung von Oi!-Musik und Gewalt (dpa 10/23/1993, 12). Auch der Stern berichtet, daß kurz bevor der Angriff auf die türkische Familie in Solingen begann, sich Christian (einer der Verdächtigen) den anderen mutmaßlichen Angreifern mit Oi!-Musikkassetten anschloß, die er sich von einem Freund geborgt hatte. (Stern 6/9/1993, 28). Eine Verbindung von Musik und Gewalt wird auch durch den berichteten Fakt angenommen, daß ein Musiker von der Band Störkraft (Stefan Rasche) in dem gleichen Fitness Studio trainierte wie die mutmaßlichen Mörder von Solingen (Münchener Abendzeitung 11/8/1993, 3).
7. Ich werde mich auf deutsche Oi!-Musik in dieser Studie beziehen, um die Trennung zwischen Englischer und Deutscher Oi!-Musik klar herauszustellen. Es muß ebenfalls betont werden, daß sich (deutsche) Skins, (deutsche) Skin-Musik und Oi! überlappen. Die deutsche Oi!-Musik ist eine Form des Ausdrucks, eine untergeordnete Komponente der deutschen Skin-Szene. Es gibt progressive Skins, die sogenannten "Redskins" und ebenso die "Sharp Skins" (Skins Against Racial Prejudice). Es wird außerdem von "Gay Skins" berichtet (siehe Die Tageszeitung 5/7/1993, 12). Einige Wissenschaftler bevorzugen eine eingegrenzte Bedeutung des Begriffs "Oi!-Musik", indem sie argumentieren, daß zum Beispiel das neue Doppel Album Schwarz/Weiß von die Böhsen Onkelz keine Oi!-Musik mehr ist. Ich benutze den Begriff Oi!-Musik umfassender, denn ich argumentiere in diesem Artikel, daß Oi! eine Mischung aus musikalischen, sozialen und psychoanalytischen Merkmalen ist, die ineinander fließen. Es ist genauer die Geschwindigkeit und die Ungezwungenheit der Schwelle (?), die sich kreuzen und die Oi!-Musik so kraftvoll für das Unbewußte seiner Hörer macht.
  8. Manchmal wird das Ende des Namens mit "s" und manchmal mit "z" geschrieben.
  9. Hier die Liste ihrer Alben seit 1984: Der nette Mann 1984, Böse Menschen-böse Lieder 1985, Mexico 1986, Onkelz wie wir 1987, Kneipenterroristen 1988, Lügenmarsch 1989, Es ist soweit 1990, Wir ham noch lange nicht genug 1991, Live in Vienna 1992, Heilige Lieder 1992 ("Biografie" Bellaphon Records). Während ich das schreibe ist ihr neuestes Doppelalbum Schwarz/Weiß erschienen.
  10. Die Oi!-Texte schwanken zwischen der Notwendigkeit, den politisch definierten National-Staat Deutschland vor unsauberen Elementen (Ausländer, Linke, Juden/selten/) zu schützen und der Notwendigkeit die nordische Rasse vor Verunreinigung zu bewahren. Dies sollte nicht als Widerspruch zwischen zwei logischen Klassen gesehen werden-der nationalen und der rassischen. Die Leichtigkeit, mit der Oi!-Lyrik die Definition des Feindes betreibt, zeigt wie beweglich und deshalb künstlich konstruiert der Andere im Oi! ist.
  11. Emma 1/1/1993, 39 .
  12. Das Lied ist eine Fantasie über Folter, Ermordung, Verstümmelung und Kannibalismus von Kindern. In dem oben erwähnten Emma Interview argumentierte Stefan Weidner, daß der Song Begierden seiner Kindheit verarbeitete a)zu Hause alleine auf die Mutter wartend, bis sie von der Arbeit kommt und b)die Fernsehnachrichten über den Kindermassenmörder Helmut Kroll, der zu dieser Zeit sehr bekannt war (Emma 1/1/1993, 39). Obgleich das Lied unglaublich schnell, dämonisch und zerstörerisch ist, kann diese Erklärung nicht kategorisch verworfen werden.
  13. Die Welt 28/12/1992
  14. Süddeutsche Zeitung 23/10/1992, 12
  15. Ich lasse die Texte von diesem und den anderen Songs weg, da sie schon in deutschen Zeitschriften und Sachbüchern veröffentlicht wurden.
  16. In "Der destruktive Charakter" beschreibt Walter Benjamin oft die gleiche Art des männlichen Subjekts. Während Theweleit historisch in seiner Beschreibung des faschistischen Subjekts ist, beschreibt Benjamin eine trans-historische destruktive Persönlichkeit: "Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß." Und weiter in dem Essay: "Der destruktive Charakter steht in der Front der Traditionalisten." und "Der destruktive Charakter lebt nicht aus dem Gefühl, daß das Leben lebenswert sei, sondern daß der Selbstmord die Mühe nicht lohnt (289-90)".
  17. *Die Welt* 28/12/1992  
Der "Hitler Gruß" ist unter diesem Paragraphen 86a eingeschlossen; Die Böhsen Onkelz mußten eine Strafe von 5000 Mark für jeden "Hitler Gruß" während ihres Konzertes in Rottweil bezahlen

- (Stuttgarter Zeitung 28/11/1992). Legale Aktionen gegen Rock-O-Rama und gegen deutsche Oi!-Bands werden durchgeführt und es ist schwierig, sie in Kürze zusammenzufassen. Deshalb hier nur ein paar der wichtigsten Ereignisse, die die deutsche Regierung gegen die deutsche Oi!-Musik unternahm wie die Aktion vom 1. Mai 1993. 1. Die Band Radikahl wurde bestraft, zwischen 10 800 und 7 2000 Mark für die Verbreitung von Propagandamaterial zu zahlen. Sie spielten den berühmten "Hakenkreuz Song" (Tageszeitung 31/3/1993). 2. Die Aktivitäten der Oi!-Band Störkraft wurden eingeschränkt, nachdem Polizisten eine massive Razzia in den Wohnungen der Musiker und im Hauptquartier von Rock-O-Rama durchgeführt hatten. (Die Welt 26/3/1993). 3. Die Band Kraftschlag wurde zu Beginn des Jahres 1993 des Gewaltparagraphen 131 beschuldigt, im Sommer 1993 fand der Prozeß statt.
18. Zur Diskussion über die Eingriffs-Funktion , die die Subjekte mit dem Gesetz verbinden, siehe das Ende des Kapitels, wo ich die Oi!-Subjektivität mit Lacan's zwei Strukturen des Sadismus verbinde.
  19. Das kürzlich erschienene Buch Am rechten Rand von Rainer Fromm vermutet, daß in Deutschland eine neue Entwicklung geschehen kann, die wachsende Organisierung und Politisierung der rechten Skinheads.
  20. Aus dem Album «Skinhead Rock´n´Roll» der gleichnamige Song .
  21. Ich transkribierte die Musikbeispiele für diesen Artikel auf einem Klavier in Deutschland; nach meiner Rückkehr in die USA bemerkte ich, daß die Musik anders klang. Es war fast unmöglich die Musik zu transkribieren, abgesehen von den ideologischen Problemen, da einige Songs in der Stimmung zwischen den Tönen des Keyboards klangen. "Deutschland" zum Beispiel klang in Deutschland in B-Moll und in Amerika war es A-Moll.
  22. Köllner Stadtanzeiger 23/10/1992, 4 .
  23. In Jimmy Hendrix's "I don't believe today" kann man den herrlichen Gebrauch des Feedback hören, das in der musikalischen Struktur eines Rock-Songs enthalten ist. Künstlich produzierter Lärm wurde zu einem Grundmaterial im gegenwärtigen Rock; man betrachte den exquisiten Gebrauch von Lärm in "Downward Spiral" von Nine Inch Nails.
  24. Max Annas diskutierte (und verurteilte als frivol) eine ähnliche Ballade "Deutsches Mädchen" von der Gruppe Oi Dramz in seinem Artikel Diktatur und Alltag in Neue Soundtracks für den Volksempfänger.
  25. Siehe Emma 1/1/1993, 39, Frankfurter Allgemeine 12/31/1992, 26, Süddeutsche Zeitung 12/28/1992, 13, Frankfurter Rundschau 12/24/1992, 20, Frankfurter Rundschau 12/22/1992, 15, Frankfurter Rundschau 12/17/1992, 28.
  26. Frankfurter Allgemeine 12/31/1992, 26  
Das ist eine mächtige Plazierung durch sich selbst. Betrachtet man die Tatsache, daß deutsche Oi!-Musik ein Underground Phänomen ist, ist der Verkauf von 500 000 CDs unglaublich - CDs, die niemals im Radio gespielt und angekündigt wurden. Im Dezember 1992 sind 300 000 Exemplare verkauft worden. Bis zum 26. September 1992 waren es nur 190 000 - ein Beleg für die langsame Untergrundnatur der Verteilung von deutscher Oi!-Musik (Berliner Zeitung 9/26/1992, 3). Eine einschränkende Bemerkung: Diese Aufnahmen wurden von dem Mainstream Label Bellaphon produziert und es ist möglich, daß ihre Verteilung nicht unter dem Ladentisch geschah wie bei anderen Skinhead-Bands. Siehe auch Klaus Walter "Dicker Stephan, gutes Kind" in Neue Soundtracks für den Volksempfänger.
  27. Einen elektrifizierenden Initialschnapper kann am Beginn des ersten Songs von Diamanda Galá's The Sproting Life with John Paul Jones und Pete Thomas hören.
  28. Das Rock Repertoire ist voll von Beispielen des walking blues; einer meiner Favoriten ist "Come together" von den Beatles vom Album "Abbey Road". Dieser Song ist ein kluger und selbstbewußter Kommentar über die Schuld der Rockmusik gegenüber dem Blues.
  29. Beachte, daß Oi!-Musik selten volle Harmonien verwendet, ich beziehe mich hier und anderswo auf die impliziten Harmonien durch die monophonischen Linien der Einzeltöne.
  30. Skinheads: Fakten und Hintergründe, 15  
Viele deutsche Oi!-Bands haben Namen, die eine Assoziation von Gewalt hervorrufen, einige erinnern ausdrücklich an das Dritte Reich und den Endsieg, einige beziehen sich auf Teutonische Wurzeln. Dafür einige Beispiele: (von England: Brutal Attack, Skullhead, Celtic Dawn, von Frankreich: Legion 88, Evil Skins, von Italien: Verde Bianco, Rosso, von Schweden: Dirlwanger, aus



den USA: Bound for Glory, The Allegiance /Skinheads: Fakten und Hintergründe, 12/ von Deutschland: Radikahl, Endsieg, Noie Werte, Volkszorn, Kahlkopf, Werwolf. Die Band Radikahl hat eine ungewöhnliche Geschichte ihres Namens. Die Gruppe nannte sich zuerst Giftgas - ein direkter Bezug zum Gas, das Juden, Zigeuner und andere in Auschwitz tötete. Die Veränderung des Namens zu Radikahl ist typisch für die Oi!-Faszination in der sich die Gewalt schon durch die Wortwahl ausdrückt - wie sie vorschlugen durch die besessene Ersetzung von "oi" durch das "eu" im Deutschen. Der Name stand also hauptsächlich für die Art Oi!-Musik, die der "linken" oder alternativen Musik ihre Kraft raubte. "Radikal"-radikal drehte das Innen nach außen mit der Einfügung von einem "h" zwischen dem zweiten "a" und dem letzten "i".

31. Die Welt 3/26/1993  
Seit dem die Forschung zu diesem Thema für diesen Artikel abgeschlossen wurde, hat sich der Status der Gruppe verändert und einige Journalisten und Forscher behaupten, daß seit dem Frühling 1995 die Band ihren früheren Status als eine geschlossene Gruppe nicht erhalten hat.
32. Bick «The Experience of the Skin in Early Objekt Relations»
33. Anzieu, Die Haut-Ich, 207-217 .
34. Der Spiegel 12/28/1992, 40 .
35. Es würde interessant sein zum Beispiel die Texte und die Musik von progressiven Britischen Oi!-Gruppen zu vergleichen: The Cockney Rejects, The Angelic Upstarts, die Musik von Gary Bushell's Album Oi!the Album und Strength through Oi!. Für mich, obgleich die Trennung zwischen Punk und deutschem Oi! klar ist, ist die Punkaggression in zweifacher Weise direkter, sie richtet sich gegen die Gesellschaft und nach innen gegen sich selbst (der Mechanismus des Masochismus). Deutsche Oi!-Musik auf der anderen Seite trägt diese Dynamik noch eine Stufe weiter; sie führt die Aggression wieder nach außen zurück (der Mechanismus des Sadismus). Deshalb ist die Logik der Textzeilen von Endstufe "wir sind wieder da!": 1.eine primäre Aggression nach außen, 2. eine Rückführung der Aggression gegen sich selbst und 3. eine (Fantasie von) der Rückkehr der reinen ursprünglichen Aggression.
36. Siehe meinen Artikel "Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich" für eine Diskussion der Hörersubjektivität.
37. Enjoy your Symptom 117 .
38. Die Quintessenz der Darbietung von Petritsch kann man in dem Lied "Terror" hören, das als Schallplatte bei dem Label "Street Rock'n'Roll" produziert wurde. Die Platte ist eine 33er obwohl sie mehr wie eine 45er aussieht. Hier ist Petritsch's Stimme kaum zu verstehen; ich konnte die Phrase "Deutschland, Terror!" im Refrain hören. Es gibt massives Feedback und Verzerrung im Gitarrenpart, ein klares Schlagzeug und eine Vokalstimme, die klingt als wenn man das Innere nach Außen dreht.
39. Zwei andere Songs von Störkraft benutzen den Sound so, als ob der Hörer das Opfer wäre. Das Lied "Kampfhund" beginnt mit einem knurrenden Hund; "Der Imperator der Gewalt" mit Donner und dem Ruf "Wir sind wieder da!". Die modernen High-Tech Kinos benutzen dieses Phänomen um den Besucher möglichst eng in die Wirklichkeit des Films einzubinden und der akustische Raum wird voluminös ausgefüllt. Man denke an die Dolby Demonstration, die meistens am Anfang des Films erfolgt. Es wird ein weites Spektrum von Rundherum-Sounds verwendet, von ganz eng bis zu einer Vorwärtsbewegung und ganz tiefen Tönen bewegt sich alles auf der Leinwand.
40. Man könnte einwenden, daß ich die deutsche Oi!-Musik nur mit der rechten und politischen Musik gleichsetze und die progressive Oi!-Musik ignoriere. Aber in diesem Artikel bin ich an den zu hörenden Verbindungen zu rechten Oi!-Musik interessiert, zur Geschichte des Rock'n'Roll und den rechten Hörern. Auch wenn die progressive Oi!-Musik "genauso klingt" sollen hier ihre rhetorischen, psychoanalytischen und musikalischen Effekt auf den Hörer untersucht werden außerhalb der oben genannten Fragestellung.
41. Eine exzellente Diskussion zur Rolle des Fernsehens bei der Repräsentation von rechter Oi!-Musik ist in dem Artikel von Jens Hohmann, "Wilder Westen inklusive" in Neue Soundtracks für den Volksempfänger. Siehe besonders die Seiten 96-97, in denen Hohmann darstellt, daß die Berichterstattung des Fernsehens eine voyeristische Erotik der Fernsehzuschauer bedient, indem schmutzige Faschisten (die Mitglieder von Störkraft) in ästhetische Objekte durch die Wünsche des Fernsehens verwandelt werden.

42. Die Verzweiflung hat ihre Wurzeln im Punk; es war üblich, daß die Sex Pistols in ihren Konzerten das Publikum bespuckten und das Publikum spuckte zurück. Savage berichtet, daß diese Praxis, "gobbing" genannt, gelegentlich ausartete: "Der sehr englische Schleim hatte als kraftvolle physiologische Metapher für Verneinung und bedürfnislosen Stoizismus gedient, war dann buchstäblich ausgeartet als Sturzflut, als wenn das Punkpublikum die Objekte seiner Begierde mit Schichten von Schleim bedeckte." (Savage, England's Dreaming, 373). Punk dreht den Körper in die Verzweiflung und wie wir weiter unten sehen und hören werden, verwandelt die deutsche Oi!-Subjektivität diese Verzweiflung in eine heikle Synthese zwischen Selbstekel und Ekel vor den Anderen. Eine klassische Studie über Verzweiflung stellt Julia Kristeva, *The Power of Horrors* dar.
43. Siehe "Jetzt singen die Böhsen Onkelz gegen die 'braune Scheisse'an" in Frankfurter Rundschau 10/19/1993, 24 und "Blinde Wut" in Der Spiegel 11/15/1993, 278.
44. Ein seltener und exzellenter Artikel, der diese Interpretation unterstützt siehe "Wie Nazi-Rock zur Waffe wird" in Hamburger Abendblatt 11/18/1993, 5. Eine andere Meinung vertritt Klaus Farin in "Heute hier, morgen dort." In diesem Artikel argumentiert Farin das die Böhsen Onkelz schon in ihrer frühen Musik von der rechten Politik abgewendet haben. Farin ist schwer in die Binarität rechts links einzuordnen. Ich möchte gern vorschlagen, daß Oi!-Musik genau funktioniert mit einer komplizierten Struktur, die sich aus rechter und linker Geschichte zusammensetzt (Die Tageszeitung 6/24/1994, 15).
45. «Das Messer und die Wunde», CD Schwarz .
46. Zizek, Everything...225 .
47. Zizek, Everything...226 .
48. erinnert sei an die Phrase «die Fahne verhöhn» /*Böhse Onkelz*, Deutschland .
49. Lacan, Ecrits, 220 .
50. Zizek, Everything...228-229 .
51. Zizek, Everything...228 .
52. Siehe zur Diskussion des sozialen und intellektuellen Kontextes des westeuropäischen Lebens, das einen fruchtbaren Boden für das Auftauchen der Oi!-Subjektivität bildet den exzellenten Artikel von Oliver Günther "Utopie und Überlebenskampf" in Frankfurter Rundschau 12/10/1992, 12 .
53. In seinem Artikel "Diktatur und Alltag" argumentiert Max Annas, daß das Gefühl dieser Musik eine proletarische Klage ist über die sozialen Bedingungen auf dem Niveau eines lauten Zähnenkirschens. Er bemerkt zur Ideologie, die hinter dieser Musik steht, daß sie weniger faschistisch als vielmehr "musizierende Biederkeit" ist. Diese Charakterisierung der Musik ist zutreffend aber auch nicht zutreffend, sie klingt sehr wie eine Karrikatur von Hitler vor 1933 - wie verrückte pro, die niemand ernst nahm.
54. Es ist ein Fehler zu glauben, Punk wäre reine weiße Musik. Punk ist gekennzeichnet von zwei unmißverständlichen schwarzen Sounds: 1.der stetige Strom von Achtelnoten (vom Rhythm & Blues der 50er) und 2.die vollständige Quarte, die die plagalen Harmonien des Blues suggerieren.

---

## Literatur

*Anzieu, Didier*: Le moi - peau, (Bordas) Paris 1985. Trans. Meinhard Körte: Die Haut - Ich, (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1992.

*Benjamin, Walter*: „Der destruktive Charakter“, In: *Illuminationen*. (Suhrkamp) Frankfurt am Main 1980.

*Bick, Esther*: „The Experience of the Skin in Early Objekt Relations“, In: *The International Journal of Psych-analysis*. vol. 49, numbers 2-3, 1968.

*Farin, Klaus, Eberhart Seidel-Pielen*: *Skinheads*, (C. Beck) München 1993

*Fromm, Rainer*: Am rechten Rand. (Schüren) Marburg, Berlin 1993

*Kristeva, Julia*: The Powers of Horror, (Columbia University Press) New York 1982

*Lacan, Jacques*: Écrits: A Selection, (Tavistock) London 1977

Neue Soundtracks für den Volksempfänger; *Ed. Max Annas and Ralph Christoph*, (ID-Archiv) Berlin -Amsterdam 1993

*Savage, Jon*: England's Dreaming. (St. Martin's Press) New York 1992

*Schwarz, David*: Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich, in: Perspectives of New Music volumen 31 #2, Seattle, Washington 1993

*Theweleit, Klaus*: Male Fantasies. Trans. Stephen Conway, (University of Minnesota Press) Minneapolis 1989

*Zizek, Slavoj*: Enjoy your Symptom, (Routledge) London 1993

*Zizek, Slavoj*: Everything you always wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock, (Verso) London and New York 1992

---

## Medien

12/16/92: Abgrenzung gegen Ausgrenzung, In: Neue Zürcher Zeitung, S. 29

10/23/92: Aufputsch-Musk für rechtsradikale Hetze, in: Kölner Stadtanzeiger, S. 4

Biographie: Aus dem Bauch heraus: die Böhsen Onkelz: Bellaphon, Publikation ohne Datum

11/15/93: Blinde Wut, In: Der Spiegel, S. 278

01/01/93: Böhse Onkelz oder nette Jungs?, In: Emma. S. 39

12/22/92: Böhse Onkelz vielleicht doch 'guuhde, nehtte Jungz, In: Frankfurter Rundschau, S. 15

12/28/92: Dann sing' ich 'Blut und Ehre'. In: Der Spiegel, S. 40

09/24/92: Die neue deutsche Welle, In: Stern S. 30

12/28/92: Echter Gesinnungswandel?, In: Süddeutsche Zeitung, S. 13

12/4/93: Empfindliche Strafen für die Mitglieder von 'Tonstörung', In: Stuttgarter Zeitung, S. 7

Fakten und Hintergründe: Skinheads, In: Niedersächsisches Innenministerium. Publikation ohne Datum

03/31/93: Geldstrafe für Hakenkreuz-Song, In: Die Tageszeitung, S. 4

12/04/92: Der gesungene Haß. In: Die Zeit, S. 83

08/13/93: Glatzenpflege auf Staatskosten. In: Die Zeit, S. 83

06/24/94: Heute hier, morgen dort, In: die Tageszeitung.

12/03/92: Die neue Jugendrevolte, jetzt von rechts?, In: Die Weltwoche, S. 41

10/19/93: Jetzt singen die Böhsen Onkelz gegen die 'braune Scheisse' an, In: Frankfurter Rundschau, S. 24

- 11/28/92: Konzertagentur muß 5000 Mark für jeden Hitlergruss bezahlen, In: Stuttgarter Zeitung, S. 7
- 12/17/92: Liebe oder Böhse Onkelz?, In: Frankfurter Rundschau, S. 28
- 11/08/93: Mordbrenner - Ihr gehört nicht zu uns, In: Münchner Abendzeitung, S. 3
- 12/02/92: Music of Hate Raises the Volume in Germany, In: New York Times, S. 1
- 11/27/92: Bei Oi-Oi geht der Haß auf alles Fremde ab, In: Frankfurter Rundschau, S. 3
- 05/11/92: Proissens Gloria, In: Der Spiegel. S. 238
- 11/07/92: Rassistische Punk: einfach umgedreht, In: Hamburger Abendblatt, J6
- 03/29/93: Razzia bei rechter Rockband Störkraft, In: Die Welt, S. 2
- 02/04/93: Razzia bei rechtsradikalen Band, In: Frankfurter Rundschau, S. 4
- 10/23/92: Rechtsradikale CD soll auf Index. In: Süddeutsche Zeitung, S. 12
- 06/10/92: Rettet die Rasse, die man einst verkauft, In: Die Tageszeitung, S. 5
- 12/28/92: Die Rockbands der Skinheads: Eine Botschaft des Hasses, In: Die Welt, S. 8
- 12/12/93: Rockmusik für Neonazis, in Polen verkauft, In: Der Tagesspiegel, S. 9
- 09/26/92: Wer Schützt mich vor dir, wer schützt mich vor mir. In: Berliner Zeitung, S. 3
- 06/02/92: Stichwort: Skinheads dpa
- 10/04/92: Skinhead - Musik fordert zu Gewalt und Ausländerhass auf dpa 056
- 03/30/93: Skinhead Band vor Gericht, In: Frankfurter Rundschau, S. 4
- 12/31/92: Auf der Suche nach neuen Sympathisanten, In: Frankfurter Allgemeine. S. 26
- 10/01/92: Tarnung ist alles, In: Tempo, S. 118
- 12/28/92: Texte und Symbole: Probleme bei der Strafverfolgung, In: Die Welt, S. 4
- 12/10/92: Utopie an 'Überlebenskampf', In: Frankfurter Rundschau, S. 12
- 12/24/92: Wandel oder Schwindel, In: Frankfurter Rundschau, S. 20
- 11/10/93: Wie Nazi - Rock zur Waffe wird, In: Hamburger Abendblatt, S. 5