

Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für Europäische Ethnologie
Magisterarbeit
Berlin, 29.03.2006

Punk-Fanzines in der BRD 1977-80
Zur Entstehung eines Szene-Mediums und
seinen kulturellen Bedeutungen

Magistrant:

Christian Schmidt
Muskauer Str. 21
10997 Berlin
Telefon: 030-70071971
christian.schmidt@jugendkulturen.de
Matrikelnummer: 170928

Erstgutachter:

Prof. Dr. Rolf Lindner

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	4
1. Zum Schattendasein der Szene-Medien	4
2. Theoretische Prämissen und Methodisches Vorgehen	5
3. Die Beziehung zum Forschungsgegenstand	9
4. Literaturlage	11
II. Kontextualisierung	14
1. Definition und Geschichte von Fanzines	14
2. Krise als gesellschaftliche Erfahrung	19
3. Gegenkultur als Mainstream und der Rückzug der Rock-Rebellion	21
4. Punk	23
5. Umwertung aller Werte?	28
6. Zur Printmedienlandschaft der 1970er Jahre	32
7. Punk im Spiegel der etablierten Presse	37
III. Primäres und sekundäres Material	46
IV. Fanzines als kulturelle Artefakte	47
1. ProduzentInnen und RezipientInnen	47
2. Produktion und Distribution	54
3. Themenfelder und strukturelle Gliederung	60
4. Stilelemente	67
4.1. Die Collage und die Ästhetisierung der Krise	67
4.2. 'Wildern' in den 'Jagdreivieren' der etablierten Printmedien	68
4.3. Die Störung gewöhnlicher Lese- und Wahrnehmungsgewohnheiten	73
4.4. Radikal subjektive Notizen aus vorderster Front	75
5. Fanzines als undisziplinierte Zeitschriften	77
6. Inhaltliche Bezüge zu anderen Printmedien	80
7. Punk-Fanzines als nicht-etablierte Avantgarde	84

V. Punk-Fanzines als bedeutungsvolle Produkte kultureller Praxis	90
1. Kommunikation gegen soziale und kulturelle Isolation	90
2. Szene-Konstitution	92
3. Konstruktion einer kollektiven Identität 'Punk'	95
4. Werkzeug zur Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über Punk	98
5. Selbstinszenierung	100
6. Zum Kräftefeld der kulturellen Bedeutungen von Punk-Fanzines	102
VI. Zusammenfassung	104
VII. Literaturverzeichnis	108
VIII. Quellenverzeichnis	119
IX. Abbildungsverzeichnis	126
X. Erklärung	127

I. Einleitung

1. Zum Schattendasein der Szene-Medien

Punk ist seit seiner Entstehung immer wieder Thema kultur- und sozialwissenschaftlicher Arbeiten gewesen. Mit den daraus entstandenen Publikationen lassen sich mittlerweile sicherlich Regalwände füllen. Angesichts dessen verwundert es, dass sich bislang kaum mit den Medien dieser Subkultur auseinandergesetzt wurde.¹ Zwar wurden die 'Fanzines' genannten szeneeigenen Zeitschriften in vielen Forschungen als Quellen herangezogen, doch eine Kulturanalyse dieser Magazine blieb bislang aus.² Dass ist umso erstaunlicher, als sie von Anfang an fester Bestandteil der Subkultur waren und ihre Entwicklung entscheidend begleiteten und mitprägten. Selbst der Begriff 'Punk', der zwar bis dahin bereits für einige Spielarten der Rockmusik verwendet worden war, etablierte sich als feststehende Bezeichnung für eine Musik-Szene erst aufgrund des gleichnamigen Titels eines New Yorker Fanzines.³ Das deutet an, dass diese Printmedien eine nicht unbedeutende Rolle innerhalb dieser Subkultur einnahmen. In den USA und in Großbritannien ist man sich dessen offenbar schon vor einiger Zeit bewusst geworden. Dort erschienen in den letzten zehn Jahren Reprints der ersten wichtigen Fanzines mit zum Teil ausführlichen Ergänzungen über ihren Entstehungskontext (vgl. Holmstrom 1996; Perry 2000). In Deutschland steht solch eine Beschäftigung noch aus. Hier fristen die szeneeigenen Medien immer noch ein Schattendasein. Außer einer 1983 veröffentlichten Zusammenstellung von Einzelbeiträgen aus frühen Fanzines (vgl. Ott/ Skai 1983) widmete sich bis heute keine Publikation mehr den frühen Punk-Heften.

Die vorliegende Arbeit setzt hier an. Sie geht der Frage nach, wie und warum Punk-Fanzines als spezifische Medienform in der BRD entstanden und mit welchen kulturellen Bedeutungen sie belegt waren. Warum sich diese Arbeit auf die Zeit zwischen den Jahren 1977 und 1980 beschränkt, hat zwei Gründe. Der eine ist forschungspragmatischer Natur: In den letzten 30 Jahren ist eine ganze Reihe von Büchern und Aufsätzen zu Punk im allgemeinen und zum BRD-Punk der zweiten

¹ Unter dem Begriff 'Subkultur' wird in dieser Arbeit "eine Untereinheit der jeweils vorherrschenden Kultur einer Gesellschaft" verstanden, die von den kulturellen Normen der sozialen Mehrheit abweicht bzw. sich absetzt. Dabei kann sie sowohl von dieser Mehrheit als deviant stigmatisiert werden als auch sich selbst als deviant stigmatisieren (Lindner 1997: 9f.).

² Wenn im Folgenden von 'Szenen' gesprochen wird, sind damit gemeint: "Thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln" (Bucher/ Niederbacher/ Hitzler 2001: 20).

³ siehe Kapitel II.4.

Hälfte der 1970er Jahre im speziellen veröffentlicht worden. Die damalige Szene ist mittlerweile relativ gut dokumentiert, so dass diese Analyse auf viele bereits vorhandene Informationen zurückgreifen kann.

Die Beschränkung auf den oben genannten Zeitraum ist allerdings auch der allgemeinen Entwicklung von Punk in der BRD geschuldet. Wie noch detailliert ausgeführt werden wird, entstanden hierzulande ab 1977 zunächst ausschließlich in einigen Großstädten lokale Szenen.⁴ Ab 1979/80 vollzog sich eine qualitative Veränderung. Einerseits breitete sich Punk in der gesamten Bundesrepublik aus und es kam zur Herausbildung einer bundesweiten Szene. Andererseits setzte mit dieser translokalen Vernetzung auch eine stilistische Fraktionierung innerhalb der Subkultur ein, die ab 1980/81 zu ihrer Spaltung führte. Indem sich diese Arbeit auf die Jahre 1977 bis 1980 beschränkt, kann für die Fanzines, die sie analysiert, davon ausgegangen werden, dass 'Punk' für sie stets ein gemeinsamer Bezugspunkt war. Für die Zeit ab 1981 darf man dies nicht ohne weiteres annehmen.

2. Theoretische Prämissen und methodisches Vorgehen

Diese Arbeit versteht sich im Kontext Cultural Studies-naher Studien. Mit diesen teilt sie eine anthropologische Vorstellung von Kultur als 'whole way of life' (vgl. Lindner 2000: 20f.) einerseits und 'way of conflict' (vgl. Thompson 1999) andererseits. Kultur wird damit verstanden als "ein umkämpftes Terrain, auf dem verschiedene miteinander konkurrierende soziale Gruppen um die Durchsetzung ihrer Ansprüche, Interessen und Ideologien kämpfen" (Winter 2001: 14). Sie ist demnach eng mit Macht verbunden, mit Entmächtigungen und Ermächtigungen der Menschen innerhalb ihrer vorgefundenen gesellschaftlichen Strukturen, von denen sie einerseits geprägt werden und die sie andererseits prägen. Im Zentrum des Forschungsinteresses der Cultural Studies steht also die Wechselwirkung zwischen Strukturen und Handeln und damit "das dialektische Spiel von Widerstand und Einordnung" (Storey 2003: 179).

Dementsprechend werden Fanzines in dieser Arbeit nicht nur als isolierbare kulturelle Artefakte verstanden, sondern auch als bedeutungsvolle Produkte kultureller Praktiken, die sich innerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse vollziehen und auf diese einwirken. Damit ist die Frage, wie und warum Punk-Fanzines in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre in der BRD entstanden, eng mit der

⁴ siehe Ebd.

Frage verbunden, welche Rolle sie zu dieser Zeit in der Dialektik zwischen sozialen Strukturen und sozialem Handeln spielten. Dabei werden sie als Teil der Printmedienlandschaft zwischen 1977 und 80 verstanden, innerhalb derer sie um die Berichterstattung über Punk kämpften.

Für meine Frage zur Entstehung von Punk-Fanzines in der BRD und zu ihren kulturellen Bedeutungen schlage ich einen analytischen Bogen von ihrer Form zu ihren Funktionen. Den theoretischen Hintergrund für meine Untersuchung bildet dabei das Konzept der relationalen Kulturanalyse von Rolf Lindner. Mit Bezug auf Ernst Cassirer macht dieser klar:

"Niemals werden wir [...] die Dinge in dem kennen, was sie für sich allein sind, sondern nur in ihren wechselseitigen Verhältnissen. Nichts ist aus sich heraus erklärbar, was immer unser Thema sein mag[...]. Alles und jedes verweist auf ein Anderes, aus dem es sich speist und auf das es zurückweist.[...] Das heißt, dass die Kulturanalyse ein Denken in Relationen erfordert; sie geht von der Grundannahme aus, dass der Sinngehalt kultureller Phänomene erst durch die Untersuchung des Beziehungsgeflechts entschlüsselt wird, dem sie ihre spezifische Gestalt verdanken" (Lindner 2003: 179).

Das heißt, der entsprechende Untersuchungsgegenstand muss als eine Disposition in einem Feld verschiedener anderer Gegenstände verstanden werden. Rolf Lindner greift dafür auf die Theorie der sozialen Felder Pierre Bourdieus zurück:

"Für ihn bilden die je definierten Felder (künstlerisches, literarisches, wissenschaftliches etc.) in Analogie zum physikalischen Feld Magnetfelder, in denen es zu charakteristischen Anziehungs- und Abstoßungsprozessen kommt, die den 'Teilchen' [...] ihren 'Platz' zuweisen" (Ebd.: 181)

Nur indem die Konstellation der Gegenstände innerhalb eines Feldes berücksichtigt wird, können letztendlich Aussagen über einen einzelnen Gegenstand getroffen werden. So stellt das Feld im Sinne Bourdieus nicht einen Ort oder ein Ding im Sinne der klassischen Ethnologie dar, sondern vielmehr ein "räumliches Modell" von "Kraft- und Machtfeldern" (Jurt 2004: 211).

Entsprechend dazu werden in dieser Analyse Punk-Fanzines nicht als isolierte Phänomene, sondern als Teil des Printmedienfeldes angesehen, deren spezifische Medienform nur durch die Rekonstruktion ihrer Disposition innerhalb des Feldes verstanden werden kann.

Um ihre Entstehung und ihre kulturellen Bedeutungen nachvollziehen zu können verknüpfe ich Teile der volkskundlichen Sachkulturforschung von Hermann Heidrich, der Kulturanalyse populärer Medientexte von Christoph Köck und der Qualitativen Inhaltsanalyse von Philipp Mayring. Damit soll der Besonderheit meines Untersuchungsgegenstandes Rechnung getragen werden, denn Fanzines sind nicht nur Dinge, die produziert, distribuiert und genutzt werden wie gewöhnliche

Gebrauchsgegenstände. Wie andere Presseorgane sind sie zwar Medien zur Kommunikation zwischen HerausgeberInnen und LeserInnen, aber sie sind zugleich auch - und das macht ihre Besonderheit aus - Ausdruck des Punk-Stils selbst. Das heißt, sie kommunizieren nicht nur Inhalte in Bezug auf Punk, sondern sind auch Ergebnis kultureller Praxis von Punks und stellen damit selbst ein Stilelement dieser Subkultur dar. Um diesen verschiedenen Ebenen der Szene-Medien gerecht zu werden, erscheint mir deshalb eine Synthese aus den drei erwähnten methodischen Ansätzen sinnvoll.

In meiner Analyse wende ich mich den Fanzines zuerst als kulturelle Artefakte zu und orientiere mich dabei am Kriterienkatalog der volkskundlichen Sachkulturforschung, wie ihn Hermann Heidrich aufgestellt hat (vgl. Heidrich 2001: 42ff.). Dieser betont die Unterscheidung zwischen dem Ding und seiner Bedeutung. Die scheinbare Verschmelzung von beiden vollzieht sich im Akt der Zuschreibung, einer kulturellen Handlung, die vor dem Hintergrund des Entstehungszusammenhangs des untersuchten Dinges begriffen werden muss (vgl. Ebd.: 38f.).

Aus diesem Grund umfasst Heidrichs Kriterienkatalog nicht nur die Frage nach den unmittelbar mit dem Gegenstand verknüpften Materialien, seiner Herstellung und seiner Ästhetik, sondern auch den mit ihm verbundenen Kontext, der sozialen Zusammensetzung seiner ProduzentInnen und RezipientInnen, seiner Nutzung, etc. In Bezug auf meinen Untersuchungsgegenstand bedeutet dies zunächst die Herausarbeitung der Personengruppe der HerausgeberInnen und der LeserInnen von Punk-Fanzines sowie deren Herstellungsweise und Distribution.

Anschließend frage ich nach ihren inhaltlichen Themenschwerpunkten und wie diese in den Szene-Medien strukturiert vermittelt werden, also welche Inhalte sie in welchen Textsorten bzw. Rubriken präsentieren. Für die Erstellung eines dafür notwendigen Kategoriensystems greife ich auf Teile des Arbeitsmodells zur Kulturanalyse von populären Medientexten zurück, wie es Christoph Köck entwickelte. Für ihn stellt der "Ausgangspunkt" solcher Untersuchungen der "Textbefund" dar, "die Beschreibung der Charakteristika einer Botschaft". Zu ihr gehört auch die Beschreibung des Diskurses, die "Art und Weise wie über einen inhaltlichen Gegenstand getextet wird". Das umfasst den "Textmodus" bzw. die Textsorte (Köck 2001: 312).

Für die daran anschließende induktive Kategorienbildung bezieht sich Christoph Köck auf die Techniken, die Philipp Mayring in seinem Konzept der Qualitativen Inhaltsanalyse bereits entworfen hat. Diese Untersuchungsform bietet ein Grundgerüst zur Analyse fixierter Kommunikation in Bezug auf inhaltliche als auch formale Aspekte (vgl. Mayring 2003: 11). Mittels Makrooperatoren der Reduktion (Auslassen, Generalisation, Konstruktion, Integration, Selektion und Bündelung) werden entsprechende Sinneinheiten in Medientexten regel- und theoriegeleitet auf eine bestimmte Fragestellung abgeklopft und anschließend daraus ein Kategoriensystem entwickelt (vgl. Ebd.: 59).

Nachdem mit dieser Form der Kategorienbildung die inhaltlichen Themenfelder und ihre strukturelle Gliederung erfasst werden konnten und hier bereits klar wird, dass es Überschneidungen mit bereits bestehenden Printmedien der zweiten Hälfte der 1970er Jahre gab, stelle ich schließlich die Frage nach expliziten und impliziten Bezügen zu anderen Presseorganen, die die Punk-Fanzines in inhaltlicher, formaler und ästhetischer Hinsicht setzten. Auch hier orientiere ich mich am Analysemodell von Philipp Mayrings zusammenfassender Inhaltsanalyse, die es mir erlaubt, wiederum ein Kategoriensystem aus dem Material heraus zu generieren (Ebd.: 74f.). Erst durch die Herausarbeitung der Bezüge können schließlich einzelne Stilelemente der Szene-Medien erkannt, ihre Besonderheiten als Zeitschriften hervorgehoben und im Anschluss die Frage nach dem Relationengeflecht zwischen den Punk-Fanzines und anderen Printmedien zwischen 1977 und 80 gestellt werden.

Davon ausgehend ist es möglich auf die Differenzen und Gemeinsamkeiten der Szene-Medien zu anderen Presseerzeugnissen einzugehen und damit das Kraft- und Machtfeld im Feld der Presse ausgehend von den Punk-Zines zu rekonstruieren. So können letztendlich der analytische Bogen von der Form der Fanzines zu ihren Funktionen beendet und die kulturellen Bedeutungen dieser Hefte modellhaft veranschaulicht werden.

Entsprechend dieser theoretischen Prämissen und des analytischen Bogens ist diese Arbeit in sechs Bereiche gegliedert. Während in der Einleitung bisher die Forschungsfrage geklärt und die theoretischen und methodischen Grundlagen offen gelegt wurden, wird in diesem Abschnitt im Folgenden auf meine eigene Beziehung zum Forschungsgegenstand sowie die bestehende Literatur zu Fanzines eingegangen. Das zweite Kapitel unternimmt eine Kontextualisierung der von mir untersuchten Punk-Fanzines. Dabei wird zunächst eine Definition dieser Szene-

Medien unternommen und ihre historische Entwicklung nachgezeichnet, um anschließend den gesellschaftlichen, popkulturellen und medialen Kontext der 1970er Jahre sowie die Genese der Punk-Szene, deren zentrale Prinzipien und die Berichterstattung der Presse über Punk darzustellen.⁵ Der dritte Abschnitt widmet sich der Bestimmung des von mir verwendeten Datenmaterials. Hier lege ich die Quellen offen, die die Grundlage meiner Analyse stellen. Im vierten Kapitel betrachte ich zunächst Fanzines als kulturelle Artefakte und gehe auf die Zusammensetzung ihrer ProduzentInnen und RezipientInnen, ihre Produktion und Distribution, ihre inhaltlichen Themenfelder und strukturelle Gliederung sowie ihre stilistischen Elemente ein. Davon ausgehend werde ich ihre Verortung innerhalb des Printmedienfeldes der 1970er Jahre bestimmen und den spezifischen Charakter der Fanzines in Relation zu anderen Presseerzeugnissen herausarbeiten. Im fünften Abschnitt meiner Analyse richte ich auf Grundlage der bis dahin vorliegenden Ergebnisse meinen Fokus auf die Funktionen der Szene-Medien und ihre damit verbundenen kulturellen Bedeutungen. Ausgehend von diesen Funktionen erstelle ich am Ende ein theoretisches Modell innerhalb dessen sich die Punk-Fanzines dieser Zeit verorten lassen. Im letzten Kapitel fasse ich schließlich die Ergebnisse dieser Arbeit zusammen.

3. Die Beziehung zum Forschungsgegenstand

Jede kulturwissenschaftliche Analyse, will sie kritisch sein, erfordert die Reflektion der Beziehung des Forschenden zu seinem Gegenstand. Ein Phänomen kann nicht von einer 'objektiven' Position aus studiert werden, denn schließlich gibt es weder einen vordiskursiven Raum, den WissenschaftlerInnen einnehmen, noch einen nicht-präformierten Blick, den sie auf ihren Gegenstand richten könnten. Die Thematisierung der eigenen Erfahrungen, Vorannahmen und Wissensbestände in Bezug auf das Forschungsfeld ist gerade für eine Disziplin wie die Europäische Ethnologie von besonderer Bedeutung, will sie keine blinden Flecken auf ihren Gegenstand projizieren oder ihn mit 'kolonialem Blick' betrachten. Aus diesem Grund werde ich an dieser Stelle auch meine Beziehung zum Gegenstand dieser Arbeit offen legen.

⁵ Unter 'Popkultur' wird in dieser Arbeit in Abgrenzung zur 'populären Kultur' eine Kultur verstanden, in der sich semiologisch bewusst und geschult sowohl Kleidungsstile, Alltagsobjekte, Musikformen, etc. lustvoll angeeignet werden und damit eine Haltung ausgedrückt wird. Während 'Subkulturen' durch ihre (Selbst)Stigmatisierung immer auch mit politischen Attitüden konnotiert sind, trifft dies auf 'Popkulturen' nicht zwangsläufig zu. Im Zentrum ihres Interesses steht vielmehr das Vergnügen (vgl. Melly 1989: 1ff.).

Fanzines sind mir nicht fremd. In den letzten 14 Jahren war ich selbst an der Herausgabe einiger Hefte beteiligt. Seit Mitte der 1990er Jahre betreibe ich einen Non-Profit-Mailorder für solche Publikationen und seit vier Jahren kümmere ich mich im Berliner Archiv der Jugendkulturen als freier Mitarbeiter um den Fanzine-Bestand. Ich teile also in gewissem Sinne die Begeisterung für dieses und die Erfahrungen mit diesem Medium mit den HerausgeberInnen jener Publikationen, die ich untersuche. Damit befinde ich mich sowohl in der Rolle des Kulturproduzenten als auch des Kulturanalytikers und bin selbst an der "zunehmende[n] Verflechtung von universitärem Feld und dem Feld der Kulturproduktion" (Lindner 1995: 34) beteiligt. Das ist einerseits von Vorteil, da ich bei meiner Analyse auf Teile meiner eigenen Erfahrungen mit diesem Medium zurückgreifen kann. Gerade weil Fanzines Träger von Botschaften sind, die an ein spezifisches Wissen über Szenen und ihren Kontext gekoppelt sind, sind sie für Außenstehende oft nur schwer zu entschlüsseln. Meine eigenen Erfahrungen bieten im Vergleich zu anderen Forschenden deshalb für das Verstehen dieser Medien auch Chancen. Andererseits ist die Doppelrolle, in der ich mich befinde, auch problematisch. Zum einen kann sie dazu führen, "daß im Extremfall [...] sich der Forscher unwissentlich selber interpretiert" (Ebd.: 35) und zum anderen ist damit nicht die Befremdung gegenüber dem Forschungsgegenstand gewährleistet, die oft erst die Voraussetzung dafür ist, latente Sinnstrukturen erkennen und offen legen zu können.

Keine endgültige 'Lösung' dieses 'Problems', aber zumindest ein Versuch der Abschwächung stellte für mich ein 'Othering' des von mir untersuchten Phänomens durch seine zeitliche Distanzierung dar. Indem ich mich bewusst für das 'historische' Thema der frühen Punk-Fanzines entschieden habe, hoffe ich, den nötigen Abstand gewonnen zu haben, um blinde Flecken in der Analyse weitgehend zu vermeiden.

Im Erscheinungszeitraum der von mir untersuchten Hefte war ich zwischen ein und vier Jahre alt und hatte noch keine Ahnung von Punks, geschweige denn ihren Medien.

Bei der ersten Sichtung der Hefte wurde mir die Distanz, die sich durch diesen zeitlichen Abstand ergab, auch schnell bewusst. Obwohl mir die Fanzines auf der ästhetischen Ebene durchaus vertraut erschienen, verstand ich doch ihren Inhalt, ihre Anspielungen und Bezüge zunächst kaum, da mir das Wissen über den kulturellen und zeithistorischen Kontext fehlte, in dem sie entstanden waren. Die auf Clifford Geertz zurückgehende Frage "What the hell is going on here?", die am

Anfang jeder Ethnographie steht (Geertz, zit. nach Amann/ Hirschauer 1997: 20), drängte sich mir hier wie bei jedem anderen 'fremden' Forschungsgegenstand in ähnlicher Weise auf. Das verdeutlichte mir den Abstand dieser Hefte zu jenen Fanzines, die ich selbst heraus gegeben oder gelesen hatte.

Auf meine eigenen Wissensbestände und Erfahrungen konnte ich in dieser Arbeit deshalb nur bedingt zurückgreifen. Anstatt bereits 'in' meinem Forschungsgegenstand zu 'sein', musste ich mich erst, wie bei jeder anderen Kulturanalyse, in ihn 'hineinbegeben', mich, wie Rolf Lindner schreibt, an ihn "heranpirschen[...], ihn umkreisen, ihn durchdringen, ihm auf verquere Weise begegnen, ihm zuweilen auch die kalte Schulter zeigen, um aus seinem Gegenteil, dem Antipoden, neue Anregungen zu gewinnen" (Lindner 2003: 186).

4. Literaturlage

In der BRD fehlen bis heute wissenschaftliche Monographien zu frühen Punk-Fanzines. Einige wenige Studien, die sich mit den Anfängen von Punk und New Wave in der Bundesrepublik beschäftigen, erwähnen sie zwar und bieten allgemeine Informationen über sie, einer empirischen Analyse wurden sie allerdings nicht unterzogen (vgl. Lindner 1978; Skai 1981). Daneben finden sich einige (populär)wissenschaftliche Essays in Sammelbänden und Ausstellungskatalogen, die vorwiegend von früheren Szene-Protagonisten verfasst wurden (vgl. Reichensperger 2003; Hoffmann 2002; Mutfak 1982; Niknam 1980).

Aber nicht nur zu den Punk-Heften zwischen 1977 und 80 ist die Literaturlage in der BRD sehr dünn. Veröffentlichungen, die sich allgemein mit dem Thema 'Fanzines' beschäftigen, sind sehr rar. Erwähnenswert sind vor allem zwei Sammelbände mit Studienabschlussarbeiten (vgl. Neumann 1997; Neumann 1999) und die sog. 'Fanzine-Indexe' des Mainzer Ventil-Verlages (vgl. Bornowski/ Husslein 1996; Dies. 1997; Husslein 1998; Ders./ Surey 2001). Leider bleiben diese Beiträge meist oberflächlich, weisen methodisch und theoretisch oft grobe Mängel und Fehler auf oder verlieren sich bisweilen in Mikro-Analysen, deren Relevanz kaum noch erkennbar ist.

Daneben finden sich Ausführungen zu Fanzines nur noch am Rande anderer Studien. Der Germanist Ralf Hinz beschäftigt sich mit ihnen in einem Abschnitt seiner Forschung zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede, der Linguistik- und Medienwissenschaftler Jannis K. Androutsopoulos greift sie in seinen

Analysen zu Medientextsorten von Jugendkulturen und Fankulturen auf und der Soziologie und Psychologie Rainer Winter geht in seinen Arbeiten zur Produktivität von Fans auf sie ein (vgl. Hinz 1998; Androutsopoulos 1999; Ders. 2001; Winter 1995; Ders. 1997). Obwohl gerade letzterer mit seinen Studien auf diesem Feld in der BRD partiell Pionierarbeit geleistet hat, fehlt hierzulande bis heute ein grundlegendes Überblickswerk zu Fanzines, das einen befriedigenden theoretischen Überbau und eine solide empirische 'Erdung' aufweist.

In den USA ist die Forschung zu diesen Szene-Medien etwas fortgeschrittener. Dort erschien bereits Anfang der 1970er Jahre die erste wissenschaftliche Arbeit zu Science Fiction- und Comic-Fanzines (vgl. Wertham 1973).

Mit dem US-amerikanischen Fanzine-Boom in den späten 1980er und frühen 90er Jahren wurden zahlreiche Anthologien und How-to-make-a-zine-Bücher veröffentlicht, die allerdings in Bezug auf mein Thema nicht relevant sind.

Im Gegensatz zu diesen Arbeiten bietet die 2001 von Stephen Duncombe veröffentlichte Publikation 'Notes from underground' weitaus brauchbarere Ergebnisse, auf die ich mich stützen konnte (vgl. Duncombe 2001). Mit diesem Buch hat der Soziologe Duncombe das Standardwerk zur Zine-Kultur in den USA vorgelegt. Auch wenn seine Studie kaum auf die frühen Punk-Fanzines in der BRD zwischen 1977 und 80 übertragbar ist, so können aus ihr doch einige allgemeine Informationen zu den Szene-Medien gezogen werden, die auch für das von mir bearbeitete Thema relevant sind. Gerade in Bezug auf die historische Entwicklung von Fanzines legte Stephen Duncombe die bisher umfassendste Veröffentlichung vor.

Abseits davon beschäftigten sich nur noch wenige Studien mit den Szene-Medien. Der Medienwissenschaftler John Fiske streift sie in seiner Arbeit zur Rezeption populärer Texte, der Kommunikationswissenschaftler Henry Jenkins widmet ihnen größere Aufmerksamkeit in seiner Studie zu Fans von Fernsehsendungen und in einigen Aufsätzen aus einem von Alison Alexander und Cheryl Harris herausgegebenen Sammelband zu Fankulturen wird aus medienwissenschaftlicher Perspektive ebenfalls auf sie eingegangen (vgl. Fiske 2000; Jenkins 1992; Alexander/ Harris 1998). Ähnlich wie die Texte von Rainer Winter bieten die letztgenannten Studien allerdings nur wenige Anknüpfungspunkte für die vorliegende Arbeit. Klassische Fan-Szenen, die sich um TV-Serien, Fußball, Wrestling oder Stars

wie Elvis Presley oder Madonna gruppieren, lassen sich, wie noch gezeigt werden wird, nur bedingt mit der Punk-Szene vergleichen.

Diese äußerst dünne Literaturlage verdeutlicht, dass die Erforschung von Fanzines ein randständiges Gebiet in den Wissenschaften ist. Das muss insofern verwundern, als sich doch gerade durch die Erschließung dieser Medien von Fans für Fans entscheidende Aussagen über deren Szenen und Eigenbilder treffen lassen.

II. Kontextualisierung

Vertreter der Cultural Studies haben mit ihrem Ansatz des "radikalen Kontextualismus" immer wieder darauf hingewiesen, dass kulturelle Phänomene nicht als isolierte und abgeschlossene Entitäten betrachtet werden können, sondern immer als in gesellschaftliche Strukturen und Machtverhältnisse eingebettete, historisch herausgebildete Gegenstände und Probleme verstanden werden müssen (Hepp/ Winter 2003: 10). Wie Karl Marx bereits Mitte des 19. Jahrhunderts formulierte machen zwar

"[d]ie Menschen [...] ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen" (Marx 1971: 115).

Das heißt, ohne die materiellen und diskursiven Strukturen offen zu legen und ohne auf die geschichtliche Entwicklung eines kulturellen Phänomens einzugehen, kann es nicht befriedigend erklärt werden, zumindest insofern man kritische Kulturanalyse betreiben möchte.

Einer Auswertung früher Punk-Fanzines in der BRD muss deshalb ein historischer Abriss der Medienform 'Fanzine' ebenso vorangehen wie die Thematisierung des gesellschaftlichen, popkulturellen und medialen Kontextes der 1970er Jahre, der Genese der Szene, aus der sie stammen, der zentralen ideologischen Elemente, die mit dieser verknüpft sind, sowie die Darstellung dieser in der etablierten Presse.

1. Definition und Geschichte von Fanzines

Der Begriff 'Fanzine' setzt sich aus den englischen Wörtern 'fan' und 'magazine' zusammen und bezeichnet Publikationen, die von Fans für Fans einer bestimmten Szene herausgegeben werden.⁶ Sowohl Frederic Wertham als auch Stephen Duncombe definieren sie als unkommerzielle, nicht-professionelle Magazine mit kleiner Auflage und/oder geringer Verbreitung, die von ihren HerausgeberInnen selbst produziert, publiziert und vertrieben werden (vgl. Wertham 1973: 33; Duncombe 2001: 6).

Im Gegensatz zu etablierten Medien und ihrem Anspruch der objektiven Berichterstattung sind Fanzines bewusst subjektive Veröffentlichungen. Die persönliche Meinung und Perspektive der HerausgeberInnen bestimmt, was auf welche Weise publiziert wird. Damit sind sie "intensely personal" (Wertham 1973: 35)

⁶ Nicht selten wird dafür auch die Kurzformel 'Zine' verwendet.

und bewegen sich stilistisch zwischen einem persönlichen Brief und einem gewöhnlichen Magazin (vgl. Duncombe 2001: 10).

Heute existieren Fanzines in allen erdenklichen Medienformaten. Im Erscheinungszeitraum der von mir untersuchten Publikationen dominierten allerdings vor allem Print-Zines. Zwar wurden in der BRD zwischen 1977 und 80 auch Fanzines auf Audio-Kassette veröffentlicht, blieben allerdings eine Randerscheinung. Diese Arbeit beschränkt sich deshalb auf die Untersuchung von gedruckten bzw. kopierten Zines.

Da Fanzines eher kurzlebige Publikationen sind, die in kleiner Zahl hier und da auftauchen und wieder verschwinden, ist es unmöglich ihre Geschichte vollständig zu rekonstruieren. Vor allem darf man sie nicht als 'eine' einheitliche Entwicklungslinie verstehen, denn diese Medienformen spielten in verschiedenen Szenen und in verschiedenen Ländern eine je eigene Rolle. Ein historischer Abriss, wie ich ihn im Folgenden darlege, kann aus diesem Grund nur fragmentarisch bleiben.

Die Entstehung von Fanzines ist eng mit der Entwicklung der Kulturindustrie in den USA verknüpft. Anfang des 20. Jahrhunderts tauchten an den dortigen Kiosken erste konsumorientierte Special Interest-Magazine auf. Eines davon war die um 1909 entstandene Amateur-Funk-Zeitschrift *Modern Electronics*. Als eine der ersten kommerziellen Publikationen veröffentlichte sie Science Fiction-Geschichten. Weil sich diese unter der Leserschaft besonderer Beliebtheit erfreuten, gründete der Herausgeber Hugo Gernsback 1926 ein eigens darauf spezialisiertes Magazin namens *Amazing Stories*.

In dessen Leserbrief-Rubrik debattierten die Science Fiction-Fans enthusiastisch über den Realitätsgehalt und die wissenschaftliche Grundlage der dort publizierten Geschichten. Dabei wurden ihre Adressen mitabgedruckt. Bald umgingen die Fans in ihren Diskussionen *Amazing Stories* und schrieben sich gegenseitig. Diese Vernetzung über Briefkontakte führte Ende der 1920er Jahre zur Gründung des *Science Fiction Correspondence Clubs*, in dem sich die LiebhaberInnen der fantastischen Geschichten zu organisieren begannen. Dieser Club war es, der 1930 das erste von Fans für Fans konzipierte Heft namens *The Comet* heraus gab und das damit als eines der ersten Fanzines gilt (vgl. Duncombe 2001: 107f.; Wertham 1973: 38).

Nach der Gründung weiterer Gruppen und Zusammenschlüsse innerhalb der Science Fiction-Szene wurden andere Hefte nach dem Vorbild von *The Comet*

veröffentlicht. In diesen vertieften die LeserInnen ihre Diskussionen und publizierten ihre eigenen, selbstverfassten Geschichten, die auf ein breites und interessiertes Publikum stießen. Fantastische Geschichten boten zur Zeit der Großen Depression weiten Teilen der amerikanischen Gesellschaft die Möglichkeit dem problembeladenen Alltag zu entfliehen. Sie erfreuten sich dementsprechend großer Beliebtheit (vgl. Heck/ Husslein 1996: 7).

Das erste deutsche Heft dieser Art namens *Andromeda* wurde 1955 vom damals neu gegründeten *Science Fiction Club Deutschland* herausgegeben und erscheint bis heute in unregelmäßigen Abständen. Bis in die 1950er Jahre war die Bezeichnung 'Fanzine' eng mit der Science Fiction-Szene verbunden.

Mit dem weltweiten Siegeszug der Pop- und Rockmusik in den 1960er Jahren änderte sich dies allmählich. Fans dieser neuen musikalischen Stilrichtungen organisierten sich, wie schon zuvor die Mitglieder der Science Fiction-Szene, in Clubs und begannen eigene Newsletter und Hefte zum gegenseitigen Austausch zu veröffentlichen. Diese widmeten sich jedoch ausschließlich den jeweils bevorzugten Bands oder EinzelkünstlerInnen (vgl. Kleiber 1997: 52f.). Ein Beispiel für solch ein frühes deutsches Musik-Fanzine ist *Reflections*, ein Heft, das erstmals 1968 vom Essener *Cliff Richard & the Shadows Club Germany* veröffentlicht wurde (vgl. Heck/ Husslein 1996: 11).

Neben diesen, sich auf einen Star konzentrierenden Publikationen, traten in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in den USA und Großbritannien erste allgemeine Rockmusik-Fanzines auf. Noch bevor das erste moderne Rock Magazin *Rolling Stone* auf den Markt kam, veröffentlichte Paul Williams 1965 sein Zine *Crawdaddy!* in Boston und Greg Shaw im darauf folgenden Jahr *Mojo-Navigator-Rock'n'Roll-News*, aus dem kurze Zeit später *Who put the bomp* hervorging (vgl. Kleiber 1997: 53). Beide Herausgeber kannten sich mit der Veröffentlichung selbst verlegter Zeitschriften aus, denn sie hatten in den Jahren zuvor bereits Science Fiction-Fanzines produziert.⁷ In Großbritannien gehörte das 1969 von Pete Frame und John Tobler gegründete *Zig Zag* zu den ersten Publikationen dieser Art. All diese Fanzines beeinflussten die Rockpublizistik ihrer Länder nachhaltig (vgl. Heck/ Husslein 1996: 11).

⁷ vgl. Bemis, Alec Hanley: Is rock criticism dead? Paul Williams, subjective artist, in: *LA Weekly*, 14.6.2002, <URL: <http://www.laweekly.com/ink/02/30/is-bemis3.php>> [23.12.2005].; Cartwright, Garth: Greg Shaw. US music journalist and independent record label owner, in: *The Guardian*, 29.10.2004, <URL: <http://www.guardian.co.uk/obituaries/story/0%2C%2C1338482%2C00.html>> [23.12.2005].

Während sich zu dieser Zeit der Begriff 'Fanzine' für solche Veröffentlichungen im angelsächsischen Raum etablierte, wurde er für selbst verlegte und vertriebene Musik-Fan-Zeitschriften in Deutschland bis weit in die 1970er Jahre kaum benutzt. Zwar existierten auch hierzulande unabhängige Musik-Journale wie *Riebe's Fachblatt*, *Flash*, *Folk Magazin* oder *Padam*, in denen mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung durchaus aus der Fan-Perspektive über Chansons, Folk, Liedermacher, Psychedelic oder Progressive Rock berichtet wurde, aber diese bezogen sich nicht auf den Begriff 'Fanzine'.⁸

Eine Ausnahme stellte *Punkadelic* dar, ein Rockmusik-Fanzine, das Reinhard Kunert erstmals im März 1976 in Braunschweig veröffentlichte. Ein Exemplar seiner Debüt-Ausgabe schickte er an das von Josef Wintjes betriebene *Literarische Informationszentrum* in Bottrop. Brieflich teilte Reinhard Kunert diesem die Herausgabe von *Punkadelic*, "Deutschlands einzigem general interest Rockzine", mit.⁹ In seinem Heft widmete er sich in Form von Band-Portraits, Reviews, Diskografien und Playlists den verschiedensten Rockmusik-Stilen der damaligen Zeit.¹⁰ Beiträge finden sich u.a. zu *MC5*, *Eddie and the hot rods*, *Bob Marley and the Wailers*, *Joe Walsh* und *The Eagles*. Diese musikalisch sehr breite Ausrichtung unter der Selbstbezeichnung 'Zine' erinnert an US-amerikanische und britische Rock-Fanzines der Zeit, die Reinhard Kunert offenbar gelesen hatte und die ihm als Vorlage für sein Heft gedient hatten. Diese Vermutung legt vor allem ein ins Deutsche übersetzter Artikel zu *MC5* nahe, der im Original von Eddie Flowers verfasst wurde, einem Autor britischer und US-amerikanischer Musik-Zines. Auch wenn die Quelle, aus der der Artikel ursprünglich stammte, in *Punkadelic* nicht explizit benannt wird, ist anzunehmen, dass er der 1975 erschienenen Nullnummer des Rock-Zines *Gulcher* entnommen wurde, für das Eddie Flowers regelmäßig schrieb.¹¹

Reinhard Kunerts Bezeichnung für sein Fanzine als einziges deutsches Heft dieser Art verdeutlicht zudem, dass es im eigenen Lande offenbar keine Veröffentlichungen gab, an denen er sich hätte orientieren können oder wollen. Es ist anzunehmen, dass er erst durch die Lektüre angelsächsischer Zines überhaupt von dieser

⁸ Die genannten Hefte sind im Archiv für Alternativkultur (AFA) am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin einsehbar; vgl. *Riebe's Fachblatt* 3 (1974), 4 (1974); *Flash* 13 (1972), 23 (1974); *Folk Magazin* 15 (1976); *Padam* 11 (1977).

⁹ Beigelegter Brief von Reinhard Kunert an Josef Wintjes vom 30.3.1976 in *Punkadelic* 1 (AFA).

¹⁰ Der Begriff 'Reviews' wird in dieser Arbeit deckungsgleich zum Begriff 'Rezension' verwendet und unter 'Playlists' sind Listen persönlicher Lieblingslieder zu verstehen.

¹¹ vgl. The MC5 Press Releases, 14.11.2004, <URL: <http://makemyday.free.fr/press.htm>> [5.1.2005].

Bezeichnung erfahren hatte und sie für sein eigenes Magazin übernommen hatte. Der Begriff 'Fanzine' in Bezug auf unabhängige Musikzeitschriften in der BRD scheint sich erst mit Punk allmählich etabliert zu haben.

Das mag auch an der enormen Menge szenen-interner Zeitschriften liegen, die diese Subkultur in den ersten Jahren hervorgebracht hat. International wegweisend waren dabei vor allem zwei Fanzines: Das New Yorker *Punk*, das erstmals im Dezember 1975 von John Holmstrom und Legs McNeil veröffentlicht wurde und das im Juli 1976 in London erschienene *Sniffin' Glue* von Mark Perry (vgl. Savage 2003: 119f.; Kleiber 1997: 53). Während erstgenanntes vor allem durch seine bissige Direktheit und (Selbst)Ironie nachfolgende Punk-Hefte vorweg nahm, war es letzteres, das grafisch neue Orientierungspunkte setzte und zudem eine regelrechte Welle von Punk-Fanzines auslöste. Mark Perry, der unzufrieden mit der massenmedialen Deutung der neuen englischen Subkultur war, rief seine LeserInnen in der fünften Ausgabe von *Sniffin' Glue* auf, es ihm gleich zu tun, selbst aktiv zu werden und "to flood the market with punk writing" (Perry 2000: 30). Und in der Tat entstand kurze Zeit später eine Vielzahl von Punk-Fanzines in Großbritannien.¹²

In der BRD gilt als erstes Heft dieser Art das im März 1977 von Franz Bielmeier und Ramon Luis in Düsseldorf veröffentlichte *The Ostrich*.¹³ Wie viele der frühen HerausgeberInnen bundesrepublikanischer Punk-Fanzines hatten sie nur wenig Ahnung davon, was ihre 'KollegInnen' auf der 'Insel' machten. Im Interview erklärte mir beispielsweise Franz Bielmeier, dass Ramon Luis und er die ersten Informationen über Punk vor allem aus kommerziellen englischen und spanischen Musikzeitschriften erhielten und dass er sich sicher sei, bis zur Herausgabe der ersten Ausgabe von *The Ostrich* kein Fanzine zu Gesicht bekommen zu haben und diese deshalb nicht als Vorlage für ihr Heft gedient hätten.¹⁴ Hollow Skai, der ab 1978 *No Fun* in Hannover veröffentlicht hatte, betonte, dass es auch für ihn "keine Vorbilder" gab, an denen er sich mit seinem Fanzine hätte orientieren können. Der Name *Sniffin' Glue* wäre ihm damals zwar schon vom "Hören-Sagen" bekannt

¹² Dies verdeutlicht auch die Auflistung von Fanzines in zwei Ausgaben des englischen Musik-Magazins *Sounds* von 1977, die im Fanzine *Defiant Pose 4* abgedruckt wurde. Dort sind neben dem *Sniffin' Glue* 70 weitere Fanzines aus der englischen Punk-Szene aufgeführt; vgl. *Defiant Pose 4* (2001), S. 33-36.

¹³ Ab der dritten Ausgabe kam Peter Hein als zusätzlicher Herausgeber dazu.

¹⁴ Interview mit Franz Bielmeier (in Zukunft abgekürzt: Interview FB), 19.1.2005, Z. 38-56; unter 'kommerziellen Zeitschriften' werden im folgenden Publikationen verstanden, die vornehmlich aus Profitinteressen veröffentlicht werden.

gewesen, erstmals selbst gelesen hätte er es allerdings erst nachdem er bereits die erste Ausgabe von *No Fun* heraus gegeben gehabt hätte.¹⁵

Trotz der, im Vergleich zum angelsächsischen Raum, fehlenden Musik-Zine-Tradition in der Bundesrepublik entstand auch hierzulande etwas zeitversetzt zu den USA und Großbritannien ab 1977/78 eine unüberschaubare Menge an Fanzines. Paul Ott und Hollow Skai nennen allein 219 verschiedene Titel von Punk-Zines, die zwischen 1977 und 1981 in der BRD erschienen sind und stellen gleichzeitig klar, dass es sich dabei nur um einen Bruchteil derjenigen Hefte handelt, die in dieser Zeit tatsächlich veröffentlicht wurden (vgl. Ott/ Skai 1983: 239, 246ff.). Bedenkt man, dass in dieser Auflistung neun der insgesamt 28 verschiedenen Fanzine-Titel aus meinem Material bereits nicht aufgeführt sind, was knapp einem Drittel meiner untersuchten Hefte entspricht, so ist anzunehmen, dass die Zahl der Fanzine-Veröffentlichungen in dieser Zeit weitaus höher gewesen sein muss. Gerade viele kleine Punk-Hefte blieben nicht selten über die Grenzen ihrer lokalen Szenen hinaus unbekannt. Dazu kommt, dass diese frühen Fanzines dazu da waren, gelesen und weg geworfen zu werden und deshalb "nirgendwo in akzeptabler Form archiviert [wurden]" (Lau 1992: 102). Aus diesen Gründen kann das tatsächliche Ausmaß der Punk-Fanzine-Veröffentlichungen in der BRD zwischen 1977 und 1980 heute nicht mehr vollständig rekonstruiert werden. Einig scheinen sich allerdings die Szene-ProtagonistInnen von damals darüber zu sein, dass sie einen erheblichen "Aufschwung" in die unkommerzielle und unabhängige Rockmusik-Presse brachten (vgl. Niknam 1980: 198).

2. Krise als gesellschaftliche Erfahrung

Punk und die Fanzines, die er hervorgebracht hat, müssen vor dem sozialen, ökonomischen und politischen Hintergrund der 1970er Jahre verstanden werden. In den Sozialwissenschaften besteht weitgehend Konsens darüber, dass dieses Jahrzehnt in globaler Hinsicht eine transitorische Schwelle darstellt. Dennoch wird die Epoche, die in dieser Dekade anbricht, verschiedentlich benannt. Ash Amin führt allein acht Zeitalter an, deren Ausgang die Forschung in den 1970er Jahren festmacht (Amin 1994: 2).

Ob nun beispielsweise die Rede vom Beginn des Informationszeitalters, des Neoliberalismus, des Postfordismus, der Postmoderne, der Globalisierung oder der

¹⁵ E-Mail von Hollow Skai, 15.11.2005.

Postindustrialisierung ist, einig scheint man sich darüber zu sein, dass die 'Ordnung' der Nachkriegszeit brüchiger geworden war und das bisherige soziale, ökonomische und kulturelle Koordinatensystem in die Krise geraten war. Diese Entwicklung begann zunächst in den westlich-kapitalistischen Zentren und breitete sich schließlich mit Verzögerung auch auf die realsozialistischen Staaten des Ostblocks und mit Einschränkungen auf die Peripherie des Trikonts aus. In vielen Ländern dieser Zeit prägten Krisen die gesellschaftliche Erfahrung.

Das gilt auch für die BRD. Die gesellschaftliche Situation der Bundesrepublik in den 1970er Jahren muss in mehrfacher Hinsicht als krisenhaft beschrieben werden. 1969 war Willy Brandts Regierungserklärung für die SPD/FDP-Koalition noch von zwei innenpolitischen Leitgedanken geprägt gewesen: Ökonomische "Stabilisierung ohne Stagnation" für mehr wirtschaftliches Wachstum einerseits und sozialliberale Reformen für "mehr Demokratie", effektivere Verwaltung, Erweiterung der Bürgerrechte und Ausbau sozialer Leistungen andererseits (Tränhardt 1996: 198). Vor allem das Bildungswesen, die Wissenschaft und die Forschung standen auf den obersten Positionen der Reform-Agenda der Regierung Brandt/Scheel und auch gesellschaftlich wurden neue Formen der Pädagogik, insbesondere der anti-autoritären Erziehung diskutiert. "Repressionsarme Erziehung" und "wissenschaftsorientierte Bildung" waren Fixpunkte der öffentlichen Debatte (Uhle 2004: 51).

Doch das Ende der 1960er Jahre noch vorhandene gesellschaftliche Klima für eine solche Reformpolitik änderte sich ab 1973. Vor allem die Ölkrise und die damit zusammenhängende weltweite Rezession, die auch die BRD betraf, schufen zunehmend ein Klima der Verunsicherung (vgl. Tränhardt 1996: 207).

Mit dem Rücktritt Willy Brandts und dem Beginn der neuen sozialliberalen Regierung unter Helmut Schmidt setzte eine Abkehr von der Reform- hin zu einer Stabilisierungspolitik ein. Doch auch diese konnte nicht verhindern, dass sich die Quote der zivilen Erwerbslosen von 0,6 % (1970) auf 3,4 % (1979) fast versechsfachte und die Arbeitslosigkeit zu einem strukturellen Problem im 'Wirtschaftswunderland' wurde, das bis heute besteht (vgl. Faulstich 2004a: 11f.).

Auf die wirtschaftliche Krise der Bonner Republik folgte die politische mit dem Deutschen Herbst 1977. Ein Klima der Angst beherrschte das Land, der Ruf nach dem starken wehrhaften Staat wurde lauter und führte zu repressiven Interventionen. Massive Straßenkontrollen, patroulierende Polizei mit Maschinenpistolen und

Razzien waren Teil des damaligen Alltags in der BRD. Die Aufgaben des Verfassungsschutzes wurden erweitert, der sog. 'Radikalenerlass' eingeführt, der Polizeiapparat ausgebaut und das Strafverfahrensrecht und das Strafgesetzbuch verschärft (vgl. Tränhardt 1996: 233f.).

Obwohl der Deutsche Herbst 1977 mit der Befreiung der entführten Lufthansa-Maschine 'Landshut' in Mogadischu, der Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer und dem Tod dreier in Stammheim inhaftierter RAF-Mitglieder sein Ende genommen hatte, blieb der Linksextremismus und Terrorismus bis weit in die 1980er Jahre hinein ein Thema, das die Politik der BRD besonders stark beschäftigte.

Parallel zur medialen Auseinandersetzung mit der *Roten Armee Fraktion* und anderen Gruppen erreichte auch die Berichterstattung über Umweltkatastrophen und Artensterben einen noch nie gekannten Höhepunkt und rückte die ökologische Krise ins Bewusstsein der BürgerInnen. Vor allem der 1972 erschienene *Club of Rome*-Bericht 'Die Grenzen des Wachstums' und die vom damaligen US-Präsidenten Jimmy Carter in Auftrag gegebene Studie 'Global 2000' wurden gesellschaftlich breit diskutiert (vgl. Faulstich 2004a: 9).

Vor dem Hintergrund dieser ökonomischen, ökologischen und politischen Krisen verbreitete sich ein allgemeines Gefühl der Unsicherheit und Zukunftsangst aus. Die optimistische Aufbruchstimmung Ende der 1960er Jahre wurde von Ernüchterung und Pragmatismus abgelöst.

3. Gegenkultur als Mainstream und der Rückzug der Rock-Rebellion

Auch die Gegenkultur und die außerparlamentarischen Linken des vorherigen Jahrzehnts blieben von letzt genannten Entwicklungen in den 1970er Jahren nicht verschont.¹⁶ Einerseits führte beispielsweise die Herausbildung eines Umweltbewusstseins in der Bevölkerung zur Gründung zahlreicher Bürgerinitiativen und zur Verbreitung alternativer Lebensstile (Ebd.). Doch anders als zu Zeiten der APO und der Studentenbewegung war andererseits nicht mehr die Hoffnung auf eine umfassende Überwindung kapitalistischer Verhältnisse die gemeinsame Triebfeder des politischen Engagements, sondern die eigene Betroffenheit gegenüber ökologischen Untergangsszenarien und der atomaren Bedrohung in der

¹⁶ 'Gegenkultur' dient mir in dieser Arbeit als Sammelbegriff kulturrevolutionärer Bestrebungen ab Ende der 1960er Jahre, die sich gegen die bürgerliche Kultur und ihre Werte und Normen richteten und die Errichtung einer 'Gegengesellschaft' propagierten. Im Gegensatz zu 'Subkultur' ist 'Gegenkultur' stark politisch aufgeladen.

Konfrontation der geopolitischen Blöcke. Der Klassenkampf wurde verworfen und die Alternativkultur propagierte die "Suche nach einem 'Dritten Weg' jenseits von Kapitalismus und Sozialismus" (Türschmann 2004: 37). Politische Ziele differenzierten sich aus und begünstigten die Herausbildung der sog. 'Neuen Sozialen Bewegungen', wie der Frauen-, Schwulen-, Öko-, Anti-AKW- und Friedensbewegung. Revolutionsbestrebungen wurden unter den Bewegten vielfach aufgegeben und stattdessen Opposition durch institutionalisierten Protest betrieben. Dazu gehörte auch eine Veränderung der bisherigen Konsum- und Lebensgewohnheiten. Wohnungsgemeinschaften wurden gegründet, Kinderläden aufgebaut, Ernährungsweisen umgestellt und zunehmend Bio- und Öko-Produkte gekauft.

Gerade diese Haltung des 'the personal is the political' verbreitete sich zunehmend und beförderte die Ausdifferenzierung und Pluralisierung der Lebensstile innerhalb der Bevölkerung. Im Verlauf der 1970er Jahre verlor sie allerdings vielfach ihren politischen Impetus und stellte bald nur noch den ideologischen Background zu 'Selbstfindung' und 'Selbstverwirklichung' dar.

Auf dem Weg in die 1980er Jahre war die kulturelle Revolution der 1960er Jahre zwar so einerseits weitgehend in die Alltagskultur integriert worden, den Verhältnissen angepasst und dabei auf das Machbare verkürzt worden, andererseits war dadurch aber auch die Einheitlichkeit eines alternativen Wertesystems verschwunden.

"Am Ende des Jahrzehnts hatten sich die Ansätze der Gegenkultur aus den sechziger Jahren als Träume vielfach aufgelöst und allenfalls gebremst verwirklicht - waren selber real geworden: Mainstream-Kultur" (Faulstich 2004a: 16).

Die Ausdifferenzierung der Lebensstile und der Rückzug zur Innerlichkeit des Persönlichen hielten auch in der Popmusik Einzug. Besonders deutlich wurde dies in der Rockmusik der 1970er Jahre. Am Ende des vorherigen Jahrzehnts war Rock noch der Soundtrack der Gegenkultur, auf den sich die jugendlichen RebellInnen verständigen konnten. Mit Anbruch des darauf folgenden Jahrzehnts begannen dieser Konsens und die mit ihm verbundene Protesthaltung zu bröckeln. Eine Diversifikation der rockmusikalischen Spielarten setzte ein und zog die Herausbildung von Subgenres mit je eigenen Szenen nach sich (vgl. Ders. 2004b: 131).

Doch unabhängig von solchen Bezeichnungen wie 'Progressive Rock', 'Glam Rock', 'Electronic Rock' oder 'Psychedelic Rock', setzte sich - abgesehen von wenigen

Ausnahmen - die Ansicht unter damaligen MusikerInnen durch, Rock zu einer ernsthaften Kunstform zu erheben, die der klassischen Musik in nichts mehr nachstehen sollte (vgl. Büsser 2004: 68). So genannte 'Supergroups' wie *Yes*, *Emerson, Lake and Palmer*, *Pink Floyd* und *Led Zeppelin* dominierten die Rockbühnen der westlichen Welt bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre. Ihre ausgefeilten und komplexen Arrangements, ihr Virtuosen- und Expertentum, ihre aufwendigen Bühnenshows und ihre Massen an Equipment wurden zum Standard. Konzerte wandelten sich dadurch zu bombastischen Großereignissen, die vom Publikum auf ihren Stadion-Sitzreihen bestaunt werden sollten. Der Graben vor der Bühne, der die Bands von ihren Fans trennte, wurde nicht nur architektonisch, sondern auch symbolisch immer größer und unüberwindbarer. Das Verhältnis zwischen beiden war "nicht mehr durch irgendeine Art von sinnstiftender Selbstermächtigung geprägt, sondern glich [...] eher einer Geschäftsbeziehung" (Sonnenschein 2002: 179f.). Was sich die Fans dabei erkaufte, waren Auftritte, die zu spektakulären Events geworden waren, die ihren Alltag vergessen und sie in eine Fantasiewelt flüchten ließen (vgl. Büsser 2004: 68).

Rock wurde nun in Superlativen konzipiert. Von der Rebellion, Schlichtheit, Direktheit und Naivität des frühen Rock'n'Roll war bald kaum noch etwas zu spüren. Auch die Texte von Bands wie *Pink Floyd* und *Fleetwood Mac* verkündeten keinerlei Aufbruch mehr, sondern wühlten lediglich in den Tiefen der menschlichen Psyche. Die Platten zeugten von "einer [Krise], die nicht mehr gesellschaftlich, sondern privat gedacht wurde" (Ebd.: 73).

Trotz Virtuosität und Gigantomanie beherrschte Stagnation die Rockmusik. Die Aufforderungen zu 'Abenteuer' und 'Risiko' des vorherigen Jahrzehnts, so der Musikjournalist und Kulturkritiker Greil Marcus,

"waren Parolen, schließlich leere Phrasen der sechziger Jahre geworden[...] Jetzt schmiedete man aus den mit den Kämpfen und Experimenten jener Zeit verbundenen Toten, Zusammenbrüchen und Ausgebrannten die scheinheilige Parole der siebziger Jahre: 'Überleben'" (Marcus 1996: 48).

Was einst den Widerstand gegen die Disziplinargesellschaft des Fordismus verkörperte hatte (vgl. Holert/ Terkessidis 1996: 14), hatte sich Mitte des Jahrzehnts integriert. Die Rock-Rebellion befand sich auf dem Rückzug.

4. Punk

Die Bezeichnung 'Punk' kann in Bezug auf Rockmusik bis in die 1960er Jahre zurückverfolgt werden. KritikerInnen nutzten das Wort in dieser Zeit als abschätziges

Werturteil gegenüber ihrer Meinung nach schlechten Garagen-Bands, die Coverversionen von Bands wie *The Beatles*, *The Who* oder *The Kinks* spielten (vgl. Budde 1997: 17). Eine Resignifizierung erfuhr der Begriff Mitte der 1970er Jahre, als KünstlerInnen wie *Patti Smith*, *The Ramones* und *Dead Boys* aus dem Umfeld des New Yorker Underground-Clubs *CBGB's* 'Punk' positiv wendeten und als Beschreibung ihrer Musik gebrauchten. Eine besondere Rolle bei der Etablierung der Selbstbezeichnung innerhalb dieser Szene spielte das Fanzine *Punk* von John Holmstrom, Legs McNeil und Ged Dunn (vgl. Savage 2003: 119f.; McCain/ McNeil 2004: 249).

Internationale Bekanntheit erlangte der Begriff allerdings erst mit den frühen Punkrock-Bands aus London, allen voran *The Sex Pistols*. In der englischen Hauptstadt hatte sich mit etwas Verzögerung zur Ostküsten-Metropole ab 1975/76 eine eigene Szene entwickelt, die ähnlich wie ihre MitstreiterInnen auf der anderen Seite des Atlantiks wieder an die 'Einfachheit' und 'Bodenständigkeit' des frühen Rock'n'Rolls anknüpfen wollte. Mit letzterem teilten Bands wie *The Ramones* und *The Clash* insbesondere "die Produktion der Songs von unten, aus der Perspektive der Betroffenen und gemäß ihren Interessen" (Faulstich 1986: 158).

Doch dabei ging es nicht um eine bloße Wiederbelebung des 'guten alten Rock'n'Rolls', sondern gleichzeitig auch um seine Infragestellung, Dekonstruktion und in Teilen auch Überwindung. Im Gegensatz zum naiven Rock der Anfangstage, besaß Punk keine positive und schöne message mehr, sondern trug im Gegenteil Frustration, Verzweiflung, Selbstekel, Langeweile und Zorn mit einem bis dato nicht vorhandenen Absolutheitsanspruch nach Außen (vgl. Ebd.: 137). Mit ihrer Absage gegenüber jeglicher Utopie, ihren Inszenierungen von Untergang und Katastrophe und ihrer Zur-Schau-Stellung des kulturell konstruierten 'Hässlichen' und 'Perversen'

"vereinnahmten [die Punks] das Gerede von der Krise, das während dieser Periode alle Rundfunkkanäle und Zeitungskommentare überschwemmte, und übersetzten es in greifbare und sichtbare Begriffe. In der düsteren, apokalyptischen Stimmung der späten siebziger Jahre [...] war es nur adäquat, wenn die Punks sich als Degenerierte hinstellten - als sichtbare Zeichen des öffentlich beklagten Verfalls" (Hebdige 1983: 80).

Ihre Haltung und ihr Stil müssen als Antithese zum herrschenden Zustand der Rockmusik verstanden werden. Statt Flucht vor der Krise in die Innerlichkeit, wie sie Bands wie *Yes* und *Emerson, Lake and Palmer* anboten, inszenierten sie sich als das Produkt dieser Krise, als in sich zerrissene, fragmentierte und gebrochene Subjekte. Hatten vorherige jugendliche Subkulturen versucht mittels Stilisierung selbst erfahrene gesellschaftliche Widersprüche 'magisch' zu 'lösen', so stellten

Punks diese Widersprüche vielmehr an ihrem eigenen Leib, in ihrer Mode, ihrer Musik, ihrer Performanz, ihrer Sprache, ihren Texten und ihren Bildern zur Schau (vgl. Ebd.: 110f.). Sie begaben sich also auf symbolische Weise in die Spalten, Risse und Löcher der immer mehr als brüchiger wahrgenommenen sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Ordnung der Nachkriegszeit.

Dass solch eine deviante Subkultur, die skandalträchtige und damit verkauf- und verwertbare Bilder und Nachrichten bot, ein 'gefundenes Fressen' für die Medien darstellte, liegt auf der Hand. So half gerade die englische Presse von den Boulevard-Blättern bis zu den seriösen Magazinen mit, Punk ab 1976/77 zum popkulturellen Durchbruch zu verhelfen und die zunächst nur auf London begrenzte Szene zu einer landesweiten Bewegung zu machen:

"Zweifellos ist die Punk-Bewegung in England zu einem gewissen Grad und vor allem in einer bestimmten Richtung von der englischen Boulevard-Presse, aber auch von 'seriösen' Blättern wie Sunday Times gemacht worden" (Lindner 1978: 5).

Die mediale Deutung der Subkultur darf jedoch nicht nur als einseitige Enteignung durch die Nachrichtenunternehmen gedacht werden. Punks, vor allem die *Sex Pistols* und ihr Manager Malcolm McLaren, nutzten vielfach auch die etablierten Medien, um deren inhärente Mechanismen zu dekonstruieren, um eine "künstlerische Ausbeutung der den Medien eigenen symbolischen und visuellen Sprache" zu reflektieren (Frith 1978: 34). Durch medienwirksam inszenierte Skandale herrschte in Großbritannien nach dem Sozialwissenschaftler und Psychologen Peter Marsh zeitweilig eine regelrechte "nationale Hysterie" gegenüber Punk (Marsh 1978: 27). Radiosender weigerten sich, Songs der *Sex Pistols* zu spielen, Veranstaltungsorte sagten ihre Konzerte ab und die Plattenfirma *EMI* kündigte ihren Vertrag mit der Band. Während die mediale Vermittlung solcher Ereignisse eine Subkultur verbreitet, setzt, wie Dick Hebdige ausgeführt hat, zugleich aber auch eine "Entschärfung des subkulturellen Stils" ein (Hebdige 1983: 85). So war Punk im Laufe des Jahres 1977 in England bereits zu einer Kopie seiner selbst geworden, einem klischeehaften Zeichen-Ensemble aus Nietenarmbändern, Kurzhaarschnitten, zerfetzten Klamotten, geschminkten Gesichtern und Sicherheitsnadeln. Genau dieses Bild und die Skandale um die Londoner Punk-Bands waren es, die schließlich auch international durch die Medien gingen und zu einer Globalisierung der entschärften Version des frühen britischen Punks beitrugen.

Wie die Soziologin Gabriele Klein und der Journalist Malte Friedrich angemerkt haben, werden solche lokal entstandenen und transnational verbreiteten Popkulturen

in anderen Ländern nicht Eins zu Eins rezipiert und angeeignet wie in ihren Herkunftsländern, sondern erfahren eine jeweils spezifische Rekontextualisierung, die neue Stilformationen hervorbringt, welche ihrerseits wiederum globale Verbreitung finden. Genau in diesem Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung, das die beiden als "Glokalisierung" bezeichnen, entfalten Popkulturen ihre Praxisfelder. So sind "lokale Orte zwar Bestandteile der globalen Logik der Warenproduktion, die lokale Praxis des Pop geht aber nicht vollständig in der Logik der Ware auf" (Friedrich/ Klein 2003: 82f.).

In der BRD wurde die neue Subkultur aus England ab Ende des Jahres 1976 zwar fast ausschließlich über die Medien rezipiert (vgl. Budde 1997: 26), aber auf jeweils spezifische Art und Weise auf den bundesrepublikanischen Kontext übertragen und in ihn eingepasst wurde. Gerade der symbolische und soziale Bezug zu einer working class-Identität, die dem britischen Punk inhärent war, konnte so beispielsweise in der Bundesrepublik nicht funktionieren, weil, wie der Musikwissenschaftler Dirk Budde konstatiert, die kulturelle Traditionslinie der Arbeiterklasse - im Gegensatz zu England - durch den Nationalsozialismus beendet worden war. Dementsprechend setzten sich die ersten AnhängerInnen der neuen Subkultur hierzulande vielmehr von einem eher allgemeinen Begriff der bürgerlichen Gesellschaft ab (vgl. Ebd.: 27). Letztere war in den 1970er Jahren von der allgemeinen Erfahrung der Krise geprägt. Dementsprechend fand die Bezugnahme auf die Krisenrhetorik der englischen Punks auch hierzulande einen günstigen Nährboden.

Hinzu kommt für die BRD "jenes Gemisch von zunehmender Freizügigkeit und Einengung von Freiräumen, von Laissez-faire und Pädagogisierung" (Lindner 1985: 22), das in der ersten Hälfte der 1970er Jahre die Erfahrungen der ersten bundesdeutschen Punks prägte sowie der Einzug der Alternativ-Kultur in den Mainstream im Laufe des Jahrzehnts und der Deutsche Herbst 1977.¹⁷

Vor diesem Erfahrungshintergrund begann sich schließlich mit etwas Verzögerung auch in der BRD eine Punk-Szene heraus zu bilden. In der ersten Hälfte des Jahres 1977 entstanden erste Treffpunkte und Cliques in Hamburg, Hannover, Berlin und Düsseldorf. Weitere Städte folgten. Die Aktivitäten dieser ersten Generation von Punks beschränkten sich zunächst auf die eigenen Zusammenhänge vor Ort, wodurch sich spezifische lokale Szenen konstituierten.

¹⁷ In Jürgen Teipels Doku-Roman 'Verschwende deine Jugend' wird dies besonders deutlich (vgl. Teipel 2001: 13ff.).

In Düsseldorf wurde die neue Subkultur beispielsweise vor allem als ästhetisches Experiment begriffen und weiterentwickelt. In West-Berlin wurde sie dagegen wesentlich politischer verstanden. Diese spezifischen Ausprägungen von Punk hingen mit den lokalen Gegebenheiten der Städte zusammen. So hatte beispielsweise die Kunstakademie, und speziell die studentischen Kreise um Joseph Beuys, einen nicht unwichtigen Einfluss auf die Düsseldorfer Punks (vgl. Groetz 2002), während die Hausbesetzer-Bewegung die Entwicklung der Berliner Szene, vor allem in Kreuzberg, entscheidend mitprägte (vgl. Kurzawa/ Stark 1981: 67).

Diese beiden Ausrichtungen, die eher künstlerische mit ihrem tendenziellen Hang zum Experiment auf der einen und die eher politische mit ihrem tendenziell restriktiven Punk-Bezug auf der anderen Seite, bestimmten in den nachfolgenden Jahren die Entwicklung von Punk in der BRD (vgl. Budde 1997: 36). Damit gab es auch innerhalb der bundesdeutschen Subkultur eine ähnliche Flügelbildung wie sie bereits in England von Anfang an bestand. In Anlehnung an David Laing kann man die beiden Lager einerseits als "art-school"-Fraktion ("arties") und andererseits als "social realists" bezeichnen (Laing 1985: 129). Ihre Entsprechung fanden sie auch in den Eigenbeschreibungen als 'New Wave' und 'Punk'.¹⁸

War das gemeinsame Anliegen beider Fraktionen in den ersten Jahren, die englische Version von Punk auf die hiesigen Verhältnisse zu übertragen, so funktionierte diese gemeinsame Klammer bald nicht mehr. Schon im August 1978, als das erste bundesweite Punk-Festival im Club SO 36 in West-Berlin stattfand, wurden die Unterschiede zwischen den Bands aus den lokalen Szenen und ihren verschiedenen Auffassungen immer offensichtlicher. Im Dezember 1979 kam es auf einer ähnlichen Veranstaltung in Hamburg schließlich zu handfesten Auseinandersetzungen zwischen den zwei Fraktionen. Zwischen einigen Bands auf der Bühne und Punks im Publikum kam es zu Prügeleien (vgl. Teipel 2001: 213f.). Aus unterschiedlichen Strömungen waren Gegensätze geworden.

Während sich die Subkultur allmählich über die gesamte BRD bis in die Provinz verbreitete und sich eine translokale bundesweite Szene mit eigener Infrastruktur, bestehend aus unabhängigen Plattenlabels, Vertrieben und Konzertorten herausbildete, vollzog sich zeitgleich eine Spaltung. Einige Szene-GängerInnen der ersten Generation, vor allem aus dem eher künstlerisch orientierten Lager, sahen im

¹⁸ Diese Unterscheidung ist jedoch in gewissem Sinne arbiträr. Gerade anfangs gab es in der Szene keine klare Trennlinie zwischen diesen beiden Grundrichtungen und viele Punks vereinten Elemente beider Fraktionen (vgl. Grimm 1998: 62). Das bezeugt auch die deckungsgleiche Bedeutung von 'New Wave' und 'Punk' bis etwa 1979.

Punk kein Potenzial mehr für ihr ästhetisches Experiment und lösten sich davon. Gleichzeitig zog eine neue Generation von EnthusiastInnen nach und besetzte die Leerstellen, die die Alten hinterlassen hatten. In gegenseitiger Abgrenzung begann die eine Fraktion sich nun von Rockstrukturen zu lösen, während die andere den harten Sound von Punk auf die Spitze treiben wollte.

Hier entwickelte sich allmählich heraus, was später als 'Neue Deutsche Welle' auf der einen und als 'Hardcore-Punk' auf der anderen Seite bezeichnet wurde und im Laufe des Jahres 1980 zwei getrennt voneinander existierende Szenen darstellte. Während die Neue Deutsche Welle immer populärer wurde und bald erste kommerzielle Erfolge erzielte, vergruben sich die Hardcores immer tiefer in ihrer Szene und hielten an einer Glorifizierung der Zeit von 1977 fest. In der Rückschau wird von einigen damaligen Szene-Protagonisten das Jahr 1980 deshalb auch als Zäsur in der BRD-Punk-Geschichte wahrgenommen. "Der Begriff 'Punk'", so erinnert sich beispielsweise Ralf Dörper an diese Zeit, "war wertlos geworden" (Ebd.: 244).¹⁹

5. Umwertung aller Werte?

Mit Punk, so Martin Büsser, sei es "zur ersten entscheidenden Zäsur innerhalb der Popgeschichte [gekommen]: Die rauschhafte hedonistische Pop-Phase wurde lautstark zu Grabe getragen" (Büsser 2002: 42). Nicht mehr die Schaffung alternativer Gegenwelten oder die Flucht aus dem Alltag waren die Ziele, die Punk verfolgte, sondern der Realität hellwach ins Auge zu blicken. In der Folge wurde die Popwelt umgekrempelt und in ihr kam es zu einer regelrechten "Umwertung aller Werte", wie Diedrich Diederichsen diesen Paradigmenwechsel in der Retrospektive beschreibt (Diederichsen, Di. 2002: 84).

Am augenscheinlichsten vollzog sich diese Umwertung auf der stilistischen Ebene. Die Ästhetik des 'Minimalen' und 'Einfachen', die Punk propagierte, muss als symbolischer Angriff auf die Ästhetik des 'Bombastischen' und 'Komplexen' in der herrschenden Rockmusik Mitte der 1970er Jahre verstanden werden. Mit ihren rauen, einfachen und direkten Songs zeigten Punk-Bands, dass man kein Profi sein und teures Equipment besitzen musste, um sich künstlerisch ausdrücken zu können. Das Verhältnis zwischen Stars und Fans wurde dadurch erheblich erschüttert und die Grenze zwischen beiden immer brüchiger. Der Song-Titel 'No More Heroes' der britischen Punk-Band *The Stranglers* wurde innerhalb der Subkultur zur Parole für

¹⁹ Ralf Dörper war unter anderem Mitglied der Bands *S.Y.P.H.* und *Krupps*, schrieb unter dem Pseudonym 'Pretty Vacant' in *The Ostrich* und gab das Fanzine *Die Düsseldorfer Leere* heraus.

dieses neue Verständnis. Theoretisch war es nun jenen möglich, denen aufgrund fehlenden Wissens und Könnens innerhalb des Rockgeschehens nur die Rolle des Fans zugedacht gewesen war, selbst zu Stars zu werden.²⁰ In der Folge gründete sich eine Vielzahl neuer Bands.

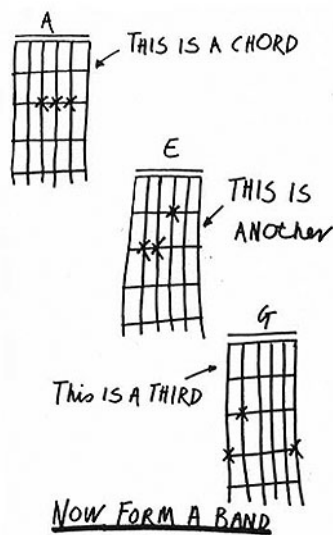


Abb. 1

eben jene Subkultur gewandt hatte (vgl. Coon 1977: 5). Davon zeugt auch der Abdruck der gewöhnlicher Weise dem Punk zugeordneten 'Drei-Akkorde'-Anleitung in Printmedien aus beiden Szenen. Erstmals belegt ist die Abbildung für das britische Fanzine *Sideburns* von 1976 (siehe Abb. 1).²² Eine ins Deutsche übersetzte Version findet sich in der im Jahr darauf veröffentlichten vierten Ausgabe der Alternativzeitschrift *Holy Flip* (siehe Abb. 2).²³

In Bezug auf den Praxis-Ansatz von DIY ist also keine klare Trennlinie zwischen Punks und Hippies zu erkennen. Allerdings können durchaus Unterschiede in

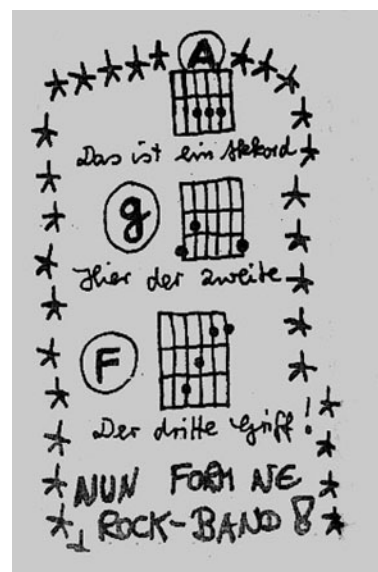


Abb. 2

der Motivation bezüglich der Do-It-Yourself-Idee festgestellt werden. Während es der Alternativkultur vor allem darum ging, der Öffentlichkeit außerhalb ihrer Szene quasi

²⁰ Praktisch blieb Punk allerdings vor allem eine auf weiße und größtenteils männliche Jugendliche beschränkte Subkultur.

²¹ Die absichtlich falsche Orthographie von 'Dilettant' spiegelt bereits den Ansatz dieses Kunst-Konzepts wieder: Das selbstbewusste Zulassen von Fehlern, von zufälligen Auslassungen und unabsichtlichen Verfälschungen, aus denen unvorhersehbare neue Formen und Inhalte entstehen können (vgl. Müller 1982: 10).

²² vgl. *Sideburns* [o.N.] (1976), abgedruckt in: Duncombe 2001: 119.

²³ vgl. *Holy Flip* 4 (1977), o.S.

exemplarisch vorzuspielen, dass eine Selbstorganisation im großen Stil möglich ist und damit DIY als einen gesellschaftsverändernden Weg verfolgten, nutzte Punk diesen Ansatz vornehmlich um zunächst dem Ausschluss aus dem etablierten Kulturbetrieb und anschließend der Vereinnahmung durch die Musikindustrie eine eigene, autonome Struktur entgegen zu stellen. Erstere zielten also mit dieser Idee auf ein Außen und letztere auf ein Innen ab.

Neben der Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Stars und Fans als Reaktion auf den Stadion- und Bombastrock Mitte der 1970er Jahre war vor allem ein weiteres Prinzip von Punk von besonderer Bedeutung: Die Infragestellung des "Authentizitätsmythos" und des mit ihm verbundenen 'männlichen' Rebellen, den die Rockmusik bis dahin beherrscht hatte (vgl. Grimm 1998: 62). Indem Punk sich selbst als künstlich inszenierte, jeglicher Utopie eine Absage erteilte und sich selbst als Produkt der Entfremdung darstellte, musste der männlich konnotierte Authentizitätsmythos im Rock zwangsläufig ins Wanken geraten, welcher seine Legitimation genau aus der Abgrenzung zu solchen Prinzipien und Vorstellungen gezogen hatte. Zwar operierte die neue Subkultur auch mit Begrifflichkeiten wie 'Glaubwürdigkeit', doch diese bezog sich mehr auf den sicheren Umgang mit den Stilformen als mit einem Konzept der Echtheit. Allerdings verabschiedete sich Punk, auch wenn er die Figur des authentischen Rock-Rebellen ins Wanken geraten ließ, nie vollkommen von ihr (vgl. Ebd.: 111).

Das hängt eng mit den beiden Strömungen innerhalb der Subkultur zusammen. Während sich gerade die art-school-Fraktion mit ihren Inszenierungen des Künstlichen gegen Formen der Authentizitätskonstruktion richtete, konnte sich die social-realists-Fraktion mit ihrem radikal artikulierten Realismus davon nie lösen. Hinzu kommt der innerhalb der Szene weit verbreitete antikommerzielle Standpunkt, der wiederum suggerierte, es gäbe eine freiere Welt abseits von Marktmechanismen. Genau dieses "interplay of authenticity and artifice" (Frith 1987: 147) ist charakteristisch für Punk und macht klar, dass es auch diesbezüglich keine klare und eindeutige Trennlinie zwischen dem Konzept der alten und der neuen Rebellion gab. Eng verknüpft mit diesem Verhältnis zu Authentizität und Artifizialität sind auch die Strategien der Subversion innerhalb von Punk. Mitte der 1970er Jahre - so beschreiben viele ehemalige Szene-Mitglieder in der Retrospektive - war Gesellschaftskritik zusammen mit den Werten der Alternativkultur zur akzeptierten und gewollten Haltung des kulturellen Mainstreams geworden. Diedrich Diederichsen

stellte fest, dass die alten Formen der subversiven Attacken, die die Bohème gegen die bürgerliche Gesellschaft bis dahin durchgeführt hatte, ab Anfang der 1970er Jahre verbraucht waren und nicht mehr funktionierten, denn der Staat hatte sie längst erlaubt bzw. sogar unterstützt. Die Situation sei geprägt gewesen von "Ultimativer Permissivität" und dennoch Restriktion und kapitalistischen Ausbeutungsverhältnissen (Diederichsen, Di. 2002: 18). Indem Devianz und sich verweigernde Praktiken rationalisiert und dadurch erklärbar gemacht wurden, konnten sie in die hegemoniale Sinnstruktur der BRD-Gesellschaft eingepasst und entschärft werden. Es herrschte der "Big Sinn", wie der damalige Szene-Protagonist Peter Glaser im Rückblick feststellte, in dem "alles bereits gesagt und zugeordnet" war (Glaser 2002: 122).

Auf diese Situation konnte nur mit Ironie reagiert werden, um überhaupt noch kulturell und politisch subversiv wirken zu können. Den integrierten Formen der Kritik wurde eine Strategie der Affirmation entgegen gesetzt. Statt vernünftige Argumente gegen die moderne Welt in Anschlag zu bringen, war man fortan auf scheinbare Weise mit ihr einverstanden. Dem 'Zurück zur Natur!'-Slogan der Alternativ-Bewegung stand nun die 'Zurück zum Beton!'-Parole der Punk-Band *S.Y.P.H.* gegenüber. Statt vom Gegner umarmt zu werden, wie es mit der Rock-Rebellion gemacht wurde, ermöglichte Affirmation die "Umarmung des Gegners" (Holert 2002: 29). Durch die Verwendung von kulturellen Zeichen der Etabliertheit aus einer Position des Nicht-etabliert-Seins ist es einerseits schwierig, eindeutig auf eine Position festgelegt zu werden und damit wiederum integriert zu werden, andererseits gelingt dadurch die Störung der 'kulturellen Grammatik', wodurch Verunsicherung gegenüber der alltäglichen Zeichenwelt und ihren Machtstrukturen provoziert werden kann (vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/ Blissett/ Brünzel 1997: 54f.).

Neben dem ästhetischen Verfahren der Affirmation griff Punk auch auf die Dekontextualisierung von Stilelementen als subversive Praktik zurück. Indem kulturelle Zeichen aus ihrem eigentlichen Zusammenhang gerissen und in einen neuen Zusammenhang gesetzt wurden, konnte ihre vorherige Bedeutung verkehrt, persifliert oder parodiert werden, ohne sich explizit dagegen auszusprechen. Damit griffen Punks - teils bewusst, teils unbewusst - auf eine Methode zurück, die bereits die Situationisten in den 1960er Jahren entwickelt hatten und von diesen als 'detournement' bezeichnet und als "handlungspraktisches Mittel zur Aneignung und Umgestaltung kultureller Gegenstände unter revolutionsstrategischer Zielsetzung"

verstanden wurde (Baumeister/ Negator 2005: 143). Doch nicht nur die Avantgarde-Bewegung um Guy Debord stellten Anknüpfungspunkte für die neue Subkultur dar. Auch Methoden des Dadaismus, der bereits in den 1910er Jahren vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs das Ende der Vernunft in der Kunst propagierte, wurden adaptiert. Greil Marcus hat die Beziehung zwischen diesen Avantgarden und der Subkultur beeindruckend dargelegt (vgl. Marcus 1989).

Diese Formen der Subversion waren allerdings vor allem an eine bestimmte Fraktion innerhalb von Punk gekoppelt, der art-school-Fraktion. Neben dieser artikulierten sich die social realists auch weiterhin in der klassischen Praxis der Kritik, wie sie die Alternativ-Kultur und die Hippies vertraten. Gerade Bands wie *The Clash* versuchten damit ein "konstruktives Bild des Punk" zu entwickeln, der an einen positiven Revolutionsbegriff anschließen sollte (Büsser 2004: 93). Damit betrieben sie Negation im modernen Sinne und keine strategische Affirmation, wie sie die art-school-Fraktion propagierte.

Der frühe Punk stellte also ein zwitterhaftes Wesen dar. Er lehnte die Werte der Hippies einerseits vehement ab, griff allerdings auf der anderen Seite auf sie zurück. Er stellte den Authentizitätsmythos der Rockrebellion in Frage, reproduzierte ihn aber wiederum in Teilen. Schließlich formulierte er seine Kritik zugleich als klassische Negation und als strategische Affirmation. Punk befand sich also zwischen zwei Welten und ihren Werten. Von einer 'Umwertung aller Werte' kann also nur bedingt gesprochen werden. Vielmehr vereinte Punk in sich moderne und postmoderne Ansätze der Pop-Subversion.²⁴ Damit war er die sprichwörtliche Sicherheitsnadel, die die alte Welt der Bohème mit der neuen zusammenhielt und die Manifestation dieses Widerspruchs.

6. Zur Printmedienlandschaft der 1970er Jahre

Um die Frage nach der Entstehung von Fanzines und ihren kulturellen Bedeutungen als spezifische Medienform beantworten zu können, ist es notwendig, sie als Teil der Printmedienlandschaft der 1970er Jahre zu betrachten. Diese war vor allem durch zwei Tendenzen gekennzeichnet: Eine Konzentration des Zeitungs- und

²⁴ Unter 'moderner Pop-Subversion' verstehe ich popkulturelle Strategien, die die herrschende Ordnung vor dem theoretischen Hintergrund eines 'authentischen Subjekts' kritisieren bzw. gegen sie agieren. Sie gründet auf der Vorstellung, es gäbe jenseits von 'Entfremdung' und 'falschem Leben' ein 'richtiges Dasein', ein 'authentisches Selbst' und letztlich eine 'Wahrheit'. Dem gegenüber umfasst 'postmoderne Pop-Subversion' die Reflektion und Dekonstruktion des 'authentischen Subjekts' und versucht weniger der herrschenden Ordnung eine 'wahre' Alternative entgegen zu setzen, als sie vielmehr mittels Irritation zu erschüttern.

Zeitschriftenmarktes auf wenige große Verlage einerseits und eine Diversifikation der Presseerzeugnisse andererseits. Beide Aspekte hingen eng miteinander zusammen. Die bereits Ende der 1950er Jahre einsetzende Konzentration der Tagespresse hatte sich in den 1960er Jahre verstärkt und setzte sich Anfang des darauf folgenden Jahrzehnts fort. Erst Mitte der 1970er Jahre kam sie allmählich zum Stillstand (vgl. Wilke 2004: 83). Zwischen 1954 und 1976 verminderten sich die 'Publizistischen Einheiten' um 55 Prozent, die als Herausgeber fungierenden Verlage um 35 Prozent und die 'redaktionellen Ausgaben' um 18 Prozent.²⁵ Gleichzeitig stieg die verkaufte Auflage aller Zeitungen in dieser Zeit von 13,4 auf 19,5 Millionen (vgl. Holzer 1980: 26). Walter Schütz prägte für diesen Prozess den Begriff "Publizistische Konzentration" (Schütz, zit. nach: Ebd.). Immer weniger Verlage und Redaktionen bestimmten demnach immer mehr den Markt der Tagespresse. An der Spitze dieser publizistischen Konzentrationsbewegung stand im vierten Quartal 1978 die Axel Springer Verlag AG mit fast 30 Prozent Marktanteilen. Weit dahinter folgten die Gruppe Stuttgarter Zeitungsverlag GmbH mit weniger als 7 Prozent und die Zeitungsverlagsgesellschaft E. Brost & J. Funke mit knapp 6 Prozent (vgl. Ebd.: 27f.). Im Bereich der Tagespresse stellte demnach der Springer Verlag, insbesondere durch die von ihm herausgegebene *Bild*-Zeitung 1977/78 mit einer Auflage von über 4,7 Millionen, den unangefochtenen Marktführer dar (vgl. Ebd.: 35).

Auch der Zeitschriftenmarkt war von einer ähnlichen, wenn auch geringeren, publizistischen Konzentration betroffen. Besonders die Marktsegmente der Publikumszeitschriften und der sog. 'Regenbogenpresse' wurden zu knapp zwei Dritteln von vier Verlagsgruppen beherrscht. Im vierten Quartal 1978 stand der Bauer-Verlag mit einem Marktanteil von über 32 Prozent an der Spitze des Marktes, gefolgt von der Axel Springer Verlag AG mit fast 13,5 Prozent, dem Burda-Konzern mit knapp 12,4 Prozent und Gruner & Jahr/Bertelsmann mit etwas mehr als 7,6 Prozent (vgl. Ebd.: 29).

Dieser Prozess der publizistischen Konzentration rief vor allem unter den bundesdeutschen Linken und Liberalen Ängste vor einer gleichgeschalteten Presse hervor. Bereits Ende der 1960er Jahre hatten sich im Zuge der Studentenbewegung und Außerparlamentarischen Opposition erste Publikationen gegründet, die sich als kritische Stimmen zu den offiziellen Medien verstanden (vgl. Brüseke/ Große-

²⁵ 'Publizistische Einheiten' stellen Tageszeitungen dar, die von selbstständigen Vollredaktionen erstellt werden und 'redaktionelle Ausgaben' sind diejenigen Ausgaben von Tageszeitungen, deren Zeitungsmantel von Publizistischen Einheiten, deren Lokalteil jedoch von Lokalredaktionen gemacht wird.

Oetringhaus 1981: 9). Mit dem Einzug der gegenkulturellen Werte in den Mainstream und dem rasanten Anwachsen der Bürgerinitiativen im darauf folgenden Jahrzehnt kam es Mitte der 1970er Jahre zu einer regelrechten Welle von Neugründungen solcher alternativen Druckerzeugnisse (vgl. Ebd.: 12).

Ihr Selbstverständnis gründete darauf, anderen Meinungen und Sichtweisen als den hegemonialen eine Öffentlichkeit zu geben bzw. eine 'Gegenöffentlichkeit' zu den existierenden kommerziellen Publikationen zu schaffen (vgl. Winter 2004: 459). Sie sahen sich selbst als 'Informations-Dienst zur Verbreitung unterbliebener Nachrichten', wie der Name eines in den 1970er Jahren besonders einflussreichen alternativen Druckerzeugnisses lautete. Richard Herding spricht sogar von einer "Medienreformbewegung", die diese Publikationen verkörpert hätten (Herding 1986: 25).²⁶

Was diese Alternativzeitschriften von den etablierten Printmedien unterschied, war die Prioritätensetzung ihrer Veröffentlichung. Während für letztere vornehmlich der Primat der Profitsteigerung galt, wurden erstgenannte vor allem aus kultur- und gesellschaftspolitischen Gründen herausgegeben. Wirtschaftlicher Gewinn war zweitrangig und wurde in den meisten Fällen nur dazu genutzt, das publizistische Projekt weiter zu finanzieren und damit am Leben zu halten. Gerade weil das Interesse an solchen Zeitschriften in den 1970er Jahren auf besonderes Interesse stieß, konnten Themen einer ausdifferenzierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, die sich in den etablierten Printmedien nicht oder vielfach verfälscht repräsentiert fühlten. So waren diese Publikationen einerseits Produkt dieser Pluralisierung von Lebensstilen und zugleich ihr Motor (vgl. Eckert/ Winter 1990: 40). Dadurch setzte gerade in dieser Zeit neben der ungeheuren publizistischen Konzentration auf dem Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt auch eine Diversifikation der Presselandschaft ein.

Parallel zur rasanten Entwicklung der Alternativzeitschriften vollzog sich eine Entwicklung auf dem Printmedienmarkt, die ebenfalls eng mit dem Einzug der gegenkulturellen Werte in den Mainstream zusammenhing. Anfang der 1970er Jahre war Popmusik gesellschaftsfähig, zum marktbestimmenden Faktor und dadurch auch

²⁶ Innerhalb der Alternativpresse kursierten mehrere Begriffe für solche Veröffentlichungen, die zum Teil deckungsgleich benutzt wurden: 'Stadtzeitungen', 'Volksblätter', 'Initiativzeitungen', 'Sceneblätter', 'Stadtmagazine', 'Alternativzeitungen', usw. Da die meisten von ihnen allerdings kaum in regelmäßigen Abständen und nur in den seltensten Fällen täglich erschienen, sind sie publizistisch nicht als 'Zeitung' sondern treffender als 'Zeitschrift' zu bezeichnen (vgl. Wilke 2004: 93).

zu einem relevanten Thema für die kommerziellen Medien geworden. In der Bundesrepublik etablierte sich erstmals so etwas wie eine Popkritik und damit der Berufszweig des Popjournalisten:

"Die überregionalen Tageszeitungen berücksichtigten Pop-Konzerte oder neue Platten, ab 1975 erhielten Popjournalisten ihr eigenes Forum im Kulturteil neben Buchrezension, Theaterkritik oder Themen der Kulturpolitik" (Rumpf 2004: 12).

Bis Ende der 1960er Jahre war die Berichterstattung über Popkulturen und ihre Musik noch geprägt gewesen vom Konservativismus der Wirtschaftswunder- und um Ordnung bemühten Aufbau-Ära. Mitunter schimmerten bereits die konsum- und massenkritischen Denkmodelle der Frankfurter Schule durch. Dementsprechend reagierten die Kulturredakteure mit Abwehr und Distanz auf Pop (vgl. Ebd.: 191).

In den 1970er Jahren rückte allerdings jene Generation in die Kulturredaktionen nach, die bereits mit Rock'n'Roll und Beat sozialisiert worden waren:

"Für sie war Popmusik mehr als Klang und Text: ein Synonym für Freiheit und Abenteuer, Jugendkultur und Mode, adoleszente Rebellion und politisch-kulturelle Aufbruchstimmung. Eine Herzensangelegenheit, die journalistische Distanz weder zuließ noch erforderlich machte" (Ebd.: 192).

Während sich in Großbritannien und den USA längst Pop-Fans zu etablierten Pop-KritikerInnen gewandelt hatten bzw. beide Rollen in sich vereinten, vollzog sich diese Entwicklung in der BRD erst im Windschatten des Einzugs von Pop in den Mainstream Mitte der 1970er Jahre.

Eng verknüpft mit diesem Phänomen sind auch Entwicklungen im Bereich der bundesdeutschen Jugendzeitschriften. Besonders die Jahre 1976 bis 1980 waren äußerst turbulent für dieses Segment des Pressemarktes. Zahlreiche neue Magazine wie *Rocky*, *Rocky - Das Freizeitmagazin*, *Pop/Popfoto*, *Superposter* und *Popcorn* wurden in diesen Zeit gegründet, die sich zwar als General Interest-Magazine verstanden, sich aber vornehmlich der gerade erst gesellschaftsfähig gewordenen und weithin akzeptierten Popmusik widmeten (vgl. Lammers 2005: 223).

Sie alle hatten es in ihrem Marktbereich mit einem besonders hartnäckigen Konkurrenten zu tun: *Bravo*. Die 1956 gegründete 'Zeitschrift für Film und Fernsehen' hatte sich in den 1960er Jahren verstärkt an einem jugendlichen Publikum ausgerichtet, besaß 1978 ca. 3,3 Millionen LeserInnen pro Ausgabe und schaffte es mit ihrem Format in diesem Jahr unter die zehn auflagenstärksten Zeitschriften der BRD (vgl. Holzer 1980: 36). Von den Turbulenzen auf dem Jugendpressemarkt in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre blieb *Bravo* unbeeindruckt. Ihr Marktanteil lag 1980 bei 50,5 % (vgl. Lammers 2005: 223).

Mit ihrer Mischung aus Lebenshilfe, Freizeittips und Berichten aus der Unterhaltungsindustrie gab sie nicht nur ein Format vor, an dem sich alle nachfolgenden Publikationen der Jugendpresse abarbeiteten bzw. orientierten, sondern sie stand auch seit Mitte der 1960er Jahre als Synonym für den Typ der unterhaltenden, profit- und konsumorientierten Jugendzeitschrift, der die pädagogisch ausgerichteten Jugendmagazine verdrängt hatte. "Keine andere Jugendzeitschrift seit dem Zweiten Weltkrieg ist [dementsprechend] von der Medien- und Literaturpädagogik so umfassend und gründlich kritisiert worden" (Rogge 1984: 152).

Neben den kommerziellen gab es auch eine unüberschaubare Vielzahl von nicht-kommerziellen Jugendmagazinen. Allerdings spielten sie bundesweit aufgrund ihrer geringen Auflagen, ihrer meist regional begrenzten Verbreitung, ihrer unterschiedlichen Erscheinungsweisen und Zielgruppen keine nennenswerte Rolle (Ebd.: 156).²⁷

Eine Publikation, die sich zwischen dem Profil der damals existierenden Jugendzeitschriften und der Pop-Berichterstattung in den Kulturreports der etablierten Printmedien wie *Stern* und *Der Spiegel* bewegte, war *Sounds*. Bereits 1966 von Rainer Blome gegründet und im Eigenverlag veröffentlicht, stellte es zunächst eine Publikation für Jazz-Musik dar. 1967/68 öffnete sich *Sounds* allerdings dem Progressive Rock und anderen 'ernsthaften' Formen der Popmusik. Mit der Zeit nahm der Jazz-Anteil im Heft immer weiter ab und mit der 14. Ausgabe 1969 nannte sich das Magazin im Untertitel bereits 'Zeitschrift für Popmusik'. 1973 übernahmen Jürgen Legath und Jörg Gülden die Redaktion und wandelten *Sounds* Mitte der 1970er Jahre zu einem politischen Musikmagazin für junge Intellektuelle um (vgl. Rumpf 2004: 36).

Diese Zeitschrift muss als Ausnahmeerscheinung innerhalb der bundesdeutschen Presselandschaft gesehen werden. Sie war die einzige monatlich erscheinende Publikation mit einer Auflage zwischen 40.000 und 70.000 Exemplaren, die sich intensiv und ernsthaft mit Pop-Musik beschäftigte und zugleich Rock- und Popmusik nicht ausschließlich als banales und kommerzielles Freizeitvergnügen ansah, sondern auch ihre politischen und ökonomischen Aspekte sowie den Lebensstil ihres Publikums mitreflektierte (vgl. Hinz 1998: 168).

²⁷ Lediglich *'ran*, das Jugendmagazin des Deutschen Gewerkschaftsbundes stellte eine Ausnahme dar. Professionell aufgemacht verzeichnete es Ende der 1970er Jahre mit 130.000 Exemplaren eine für solche nicht-kommerziellen Zeitschriften hohe Auflage (vgl. Knoll 1985: 59).

Dabei schrieben die *Sounds*-AutorInnen bereits seit Ende der 1960er Jahre aus der Position des Fans, der zugleich als Reporter vor Ort war und brachten damals als erste Subjektivität in den bundesdeutschen Popjournalismus ein, etablierten allerdings auch eine Trennlinie zwischen qualitativ 'minderwertigem' und 'hochwertigem' Pop, indem der Geschmack der Redaktion und ihrer MitarbeiterInnen für innovative und progressive Pop-Musik zum Maßstab der Berichterstattung wurde (vgl. Rumpf 2004: 108).

Obwohl die Texte in *Sounds* in den 1970er Jahren stark subjektiv geprägt waren, besaßen sie dennoch ein sehr hohes sprachliches Niveau. Die AutorInnen vollführten in ihren Beiträgen einen regelrechten Zickzack-Kurs in ihrem Schreibstil zwischen lockerer Umgangssprache und analytischem Wissenschaftsjargon. Für die Rezeption der Beiträge war deshalb ein gewisser Bildungsstand Voraussetzung. Entsprechend stellten vor allem Gymnasiasten und Hochschulüler zwischen 18 und 21 Jahre die Hauptzielgruppe von *Sounds* dar (vgl. Rogge 1984: 160).

Diese auf Distinktion zum gewöhnlichen und geschmacklosen 'Pop-Pöbel' (z.B. *Bravo*-LeserInnen) abzielende Ausrichtung der Zeitschrift, ging bis in die zweite Hälfte der 1970er Jahre mit einer Idee von Rock und Pop als potentiell rebellische, anti-kommerzielle und sexuell aufreizende Musik einher, die allerdings ihrem realen Zustand als mittlerweile integriertem Bestandteil der kulturindustriellen Verwertungsmaschinerie nicht mehr entsprach. Die Redakteure und AutorInnen von *Sounds* hingen damit vor allem ab Mitte des Jahrzehnts einer Vorstellung von Pop nach, die sich längst überholt hatte. Ralf Hinz betont, dass es dadurch zu einer "fast völligen Beziehungslosigkeit zwischen politischen Äußerungen und ästhetischen Vorlieben" in der Zeitschrift gekommen war (Hinz 1998: 169f.).

7. Punk im Spiegel der etablierten Presse

Bis heute scheint es keine wissenschaftlichen Auswertungen der medialen Berichterstattung über den Punk der 1970er Jahre in der BRD zu geben. In Rolf Lindners bereits sehr früh veröffentlichter Publikation 'Punk Rock oder der vermarktete Aufruhr' finden sich zwar einige Presse-Texte zur damals neuen Subkultur, allerdings wurden diese keiner empirischen Untersuchung unterzogen (vgl. Lindner 1978). Der Germanist und Politologe Wolfgang Rumpf hingegen analysiert in seiner Studie zur Entwicklung der bundesdeutschen Pop-Kritik einige Artikel aus *Sounds*, *Der Spiegel* und *Stern*, beschränkt sich allerdings auf diese

Beispiele und nimmt damit nur ein Segment der Berichterstattung in den Forschungsfokus (vgl. Rumpf 2004). Auch die Musikjournalisten Jürgen Stark und Michael Kurzawa setzen sich mit einigen frühen Berichten in bundesdeutschen Zeitungen und Zeitschriften auseinander, bleiben dabei aber oberflächlich und selektiv (vgl. Kurzawa/ Stark 1981: 127ff.). Diese Fragmente werden im Folgenden durch weitere Artikel ergänzt. Daraus kann zwar kein vollständiges Bild über den Mediendiskurs zu Punk erstellt werden, aber zumindest können Tendenzen sichtbar gemacht werden, die eine entscheidende Rolle bei der Entstehung von Fanzines spielten.

Im Vergleich zu Großbritannien reagierten die Printmedien in der BRD mit Verspätung auf Punk. Erst ab 1977 und vermehrt ab 1978 berichteten Zeitungen und Zeitschriften über die Szene-Aktivitäten in England und den USA.

Eine Ausnahme stellte *Bravo* dar. Bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1976 widmete sich die größte Jugendzeitschrift der BRD in Artikeln zu *The Ramones* und *The Sex Pistols* der neuen Subkultur.²⁸ 1977 folgten weitere Beiträge zu US-amerikanischen und englischen Gruppen. Im August schafften es *The Sex Pistols* sogar auf das Cover der Zeitschrift.²⁹ Bereits im darauf folgenden Jahr flaute die Berichterstattung aber wieder ab. Zwar tauchten immer noch vereinzelt Artikel zu Bands auf, der große Hype schien zu diesem Zeitpunkt für *Bravo* allerdings vorbei zu sein. 1980 kam es noch einmal zu einer etwas verstärkten Thematisierung, in der erstmals auch neben einzelnen Gruppen aus dem Ausland auf die Besonderheiten der einheimischen Szene, insbesondere die gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Punks und Teds bzw. Poppers, eingegangen wurde.³⁰ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte *Bravo* ausnahmslos über die Subkultur in Großbritannien und den USA geschrieben.

Von Anfang an versuchte *Bravo* seinen LeserInnen Punk Rock als einen neuen Mode-Trend zu präsentieren. Schon im ersten Artikel über *The Sex Pistols* von 1976 findet sich eine Auflistung all jener modischen Insignien, die Punk ausmachen würden: Nietenarmbänder, löchrige T-Shirts, Sicherheitsnadeln und "Klamotten aus

²⁸ vgl. Schoenberger, Frances: Ramones - Man muß sie lieben oder hassen, in: *Bravo* 37 (1976), 6f.; Büchelmaier, Gerald: Punk Rock. Sex Pistols, in: *Bravo* 41 (1976), S. 2-5; Ders.: Feuer frei für die Sex Pistols!, in: *Bravo* 48 (1976), S. 46.

²⁹ vgl. Titelblatt, *Bravo* 35 (1977).

³⁰ vgl. N.N.: Immer mehr Jugendliche schließen sich rivalisierenden Cliquen an: Teds & Punks, in: *Bravo* 8 (1980), S. 4f.; Flemming, J.: Abends wird Freddie zum Punk!, in: *Bravo* 9 (1980), S. 56f.; N.N.: Punker jagen Popper! Warum sie sich gegenseitig nicht riechen können, in: *Bravo* 47 (1980), S. 8-10.

der Mülltonne".³¹ Fast alle darauf folgenden Beiträge mit Punk-Bezug wiesen auf dieses Set kultureller Zeichen hin. So verwundert es kaum, dass *Bravo* im Januar 1978 schließlich mit einem "Modetip für irre Partys" aufwartete: "Punk zum Spass und Ausflippen". Darin zeigte die Jugendzeitschrift, wie man sich "mit einfachsten Mitteln in einen Punk-Boy oder eine Punk-Lady verwandeln" kann, gab Hinweise, wo man sich die entsprechenden Klamotten und Accessoires kaufen kann und wieviel das Ganze etwa kostet.³²

Zwei Monate später folgte der Abdruck der ersten kommerziellen Anzeige für Punk-T-Shirts der Firma Harms GmbH aus Neuenkirchen (siehe Abb. 3).³³ Parallel zur Transformation der neuen Subkultur in eine Modeerscheinung versuchte *Bravo* immer wieder einzelne Bands in ihr Star-Schema einzupassen.

"Übertragbarkeit ist [dabei] wichtig für die Bindung

zwischen Star und Leser", wie der Journalist Kai Kollwitz in Bezug auf die Jugendzeitschrift hervorgehoben hat (Kollwitz 2005: 105). Und so verkaufte *Bravo* Punk-Bands als die 'Jungs von nebenan', die einfach nur mal ein wenig über die Stränge schlugen und hinter deren aggressiver Musik und Show sich eigentlich ein weicher, sensibler Kern befände.

Besonders anschaulich wird dies bei *The Ramones*. So schrieb Frances Schoenberger beispielsweise, dass die Songs der Band zwar "aggressiv und kurz" seien und sich um "Schlägereien und Straßenkämpfe" drehten, aber eigentlich steckten "in den Lederjacken vier schüchterne Typen", die "die besten Freunde" wären und auf *Beatles*, *Rick Nelson*, *Bay City Rollers* und *Herman's Hermits* stehen würden. Zu guter Letzt wies sie noch explizit darauf hin, dass Dee Dee Ramone eine

TAUSHCEN EVTL WASCHEN DRAUFUMTRETEN? FAHRRADPUTZEN
 Versand gegen Nachnahme zzgl. Spesen, in's Ausland nur gegen Vorkasse. Sonderrabatt gibt es für Sammelbestellungen ab 20 Stück! Fordert auch gleich den Gratis-Katalog mit vielen weiteren Motiven an!
 Sonderanfertigungen für Schulen, Clubs, Vereine etc. ab 10 Stück.
 Alle T-Shirts gibt es in den Größen 2-7.
 Ihr wählt den Aufdruck und die Größe, wir die Farbe.
 DAS SHIRT ZUM ZERREISSEN ANZIEHEN?
 und das zum superpreis von 7,00 DM/stück
 T-SHIRT-DRUCK
 HARMS G.M.B.H.
 Textildruckerei und Versand
 4553 NEUENKIRCHEN / Bromsche Industriestr. 1-3 — Postfach B 11 / 41
 Telefon (0 54 65) 634
 Besuchen Sie auch unseren Top-Drugstore (gleiche Adresse)

Abb. 3

³¹ vgl. Büchelmaier, Gerald: Punk Rock. Sex Pistols, in: *Bravo* 41 (1976), S. 2-5.

³² N.N.: Bravo-Modetip für irre Partys. Punk zum Spaß und Ausflippen, in: *Bravo* 2 (1978), S. 66f.

³³ *Bravo* 11 (1978), S. 52.

deutsche Mutter hat und seine Kindheit in der BRD verlebt hat.³⁴ Diese Mischung aus unbekanntem abweichendem Verhalten (Bühnenshow, Kleidung, Musik und Texte) und für gewöhnliche Jugendliche bekannten Eigenschaften (Schüchternheit, konformer Musikgeschmack, deutsche Herkunft) prägte die Berichterstattung über Bands wie *The Ramones* in den folgenden Jahren. Sie stellte eine Mischung aus Exotismus einerseits und Konformität andererseits dar. Das ermöglichte zugleich die Übertragbarkeit der eigenen Situation als BRD-Jugendlicher auf die Situation der Stars und bot dennoch die Möglichkeit der Verehrung, da der Star nicht in der vollkommen selben Situation steckte wie der oder die Jugendliche, sondern aus ihr herausgehoben wurde. So vereinten sich in Bands wie *The Ramones* zugleich gewöhnlich scheinende Leute von nebenan, mit denen man sich identifizieren konnte und schillernde Personen, die begehrt werden konnten.

Allerdings durften die entsprechenden Prominenten nicht zu sehr über die Stränge schlagen, um dieses Gleichgewicht aus Devianz und Konformität zu bewahren. Wie unsicher *Bravo* die Einhaltung dieser Balance bei Punk wahrnahm, verdeutlicht der erste *The Sex Pistols*-Artikel in der Zeitschrift. Auch hier wurde einerseits auf das abweichende Verhalten der Gruppen-Mitglieder hingewiesen und andererseits betont, dass "alles halb so wild [ist] wie es aussieht". Dennoch wurde nach der Meinung der LeserInnen zur Band gefragt: "Und nun [...] seid ihr dran? Wie gefällt Euch diese Mülltonnenmusik?"³⁵

Diese Unsicherheit gegenüber Punk scheint sich bis 1980/81 fortgesetzt zu haben. Einerseits ergriff man Partei für Bands der neuen Subkultur, legte gar Empathie für *The Damned* an den Tag, die völlig mittellos in den USA gestrandet waren und nicht mehr in der Lage waren ihren Rückflug nach England zu bezahlen.³⁶ Andererseits übte man sich bei Gewaltausbrüchen auf beispielsweise *The Clash*-Konzerten jedoch auch in Kritik.³⁷ Noch im Januar 1981 changierte man in einem Bericht über ein *U.K.Subs*-Konzert im Berliner SO 36 zwischen Skandalisierung und Kritik der Gewaltausbrüche im Publikum einerseits und Faszination und Begeisterung für die 'wilden Songs' der Band andererseits.³⁸

³⁴ Schoenberger, Frances: Ramones - Man muß sie lieben oder hassen!, in: *Bravo* 37 (1976), S. 6f.

³⁵ Büchelmaier, Gerald: Punk Rock - Sex Pistols, in: *Bravo* 41 (1976), S. 5.

³⁶ vgl. Schoenberger, Frances: Verdammst: So fielen Englands Ober-Punker in Amerika auf die Schnauze. *Damned*, in: *Bravo* 29 (1977), S. 58f.

³⁷ vgl. Rietti, Margit: Skandal beim Clash-Konzert, in: *Bravo* 25 (1977), S. 28f.

³⁸ vgl. N.N.: Beim U.K.Subs-Konzert in Berlin gings rund: Punker stürmten die Bühne!, in: *Bravo* 1 (1981), S. 56f.

Punk sorgte nicht nur für Unsicherheit in der *Bravo*-Redaktion. Auch die Bewertungskriterien der Pop-Kritiker der zweiten Generation, die sich gerade mühevoll in den Feuilletons und Kultur-Redaktionen etabliert hatten, wurden mit der neuen Subkultur in Frage gestellt (vgl. Rumpf 2004: 13). Das zeigt vor allem auch die Entwicklung der Musik-Zeitschrift *Sounds*. 1976 war der Umgang mit Punk in diesem Magazin noch von Ignoranz und Ablehnung geprägt. Dass Ressentiments gegenüber der Subkultur bestanden, verdeutlicht die Kritik der ersten *The Ramones*-LP. Bevor der Rezensent 'Dr. Gonzo' auf die Musik der Gruppe einging, machte er klar, in welcher schwierigen Situation er mit seiner eher positiven Besprechung steckte: "Hach, wird das ein Gehasse geben; die Progressiven auf die Barrikaden und Dr. Gonzo an die Laterne!" Gegen Ende der Kritik meldet sich der Verleger, als ein Vertreter der 'Progressiven' mit einem Kommentar im laufenden Rezensionstext zu Wort: "Tja, und die Musik (Welche Musik denn? - der Verleger), die ist so unpräzise wie ein Sack Zement."³⁹

Erst als sich Punk vor allem aufgrund der medienträchtigen Skandale von *The Sex Pistols* nicht länger ignorieren ließ, berichteten die englischen Gast-Autoren Steve Strange und Mike Flood Page 1977 erstmals über die neue Subkultur in *Sounds*. Während erstgenannter pessimistisch auf Punk blickte und ihn als eine Art falsche Simulation der Rock-Revolution brandmarkte, die 'fade' und 'aufgesetzt' wirke, Gewalttätigkeit und Pessimismus verherrliche und mit der Ästhetik des Nationalsozialismus flirte, sah letztgenannter darin auch Chancen zur Erneuerung der Rockmusik und zog Parallelen zur Zeit der Ablösung des klassischen Rock'n'Roll durch den Beat.⁴⁰ Diese zwei Texte blieben die einzigen längeren Beiträge, die sich 1977 mit der neuen Subkultur in *Sounds* auseinandersetzten. Angesichts dessen, dass dieses Jahr die beginnende 'Globalisierung' von Punk markiert und auch andere Printmedien zunehmend darüber berichteten, muss dies erstaunen.

Viele der nachfolgenden Beiträge des Jahres 1977 in anderen Zeitungen und Zeitschriften bezogen sich immer wieder vor allem auf erstgenannten Artikel in *Sounds*. "Ob 'Konkret', 'Hör Zu' oder der 'Spiegel' - sie alle schlugen der gerade erst entstehenden 'Punk-Szene' und ihren Gruppen 'Sounds'-Zitate um die Ohren" (Kurzawa/ Stark 1981: 129).

³⁹ Dr. Gonzo: Ramones-LP-Kritik, in: *Sounds* 10 (1976), S. 81f.

⁴⁰ vgl. Strange, Steve: Punk-Rock. Die Rückkehr der Rotznase, in: *Sounds* 1 (1977), S. 34-37; Page, Mike Flood: London brennt! Szenen einer eventuellen musikalischen Revolution, in: *Sounds* 7 (1977), S. 32-35.

Vor allem die linke Presse bezog sich immer wieder auf den Flirt mit den NS-Insignien und den gewalttätigen Charakter von Punk und betonte seinen angeblich faschistischen Charakter (vgl. Ebd.). Die liberale Presse, allen voran *Der Spiegel*, gab sich hingegen wesentlich "aufgeschlossener und moderner" (Rumpf 2004: 131). Im Beitrag 'Ratten in Jeans' wurde beispielsweise die Entstehung von Punk vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krise Großbritanniens betrachtet. Es wurden die britischen Pop-Magazine kritisiert, die dazu beitragen würden, die Subkultur zu einer Modewelle zu machen, und das Potenzial der neuen Szene zur notwendigen Erneuerung der Rockmusik betont.⁴¹

Der Versuch der soziologischen Erklärung des Phänomens findet sich in sich selbst als liberal, seriös und kritisch verstehenden Presseorganen wie *Der Spiegel* immer wieder. Besonders deutlich wird dies in einer Januar-Ausgabe 1978 des 'Nachrichtenmagazins', die sich der Subkultur mit einer Titelgeschichte widmete und mit der reißerischen Schlagzeile "Punk: Kultur aus den Slums. Brutal und häßlich" auf dem Deckblatt aufmachte.⁴² Darin bemühte man sich förmlich um eine Erklärung und eine Einordnung in den 'Big Sinn'.⁴³ Auch hier wurde wieder die Entstehung der Subkultur im Kontext der ökonomischen und sozialen Krise in England gesehen, auf ihre Umwertung in eine Modewelle und ihr Potenzial zur Erneuerung der Rockmusik hingewiesen, gleichzeitig allerdings auch von Punks als "menschlichen Horrorfiguren" geschrieben und von Konzerten berichtet, die in Messerstechereien enden würden. Die dazu montierten Fotos vermittelten das bereits in *Bravo* zum Klischee verkommene Set von kulturellen Zeichen: Sicherheitsnadeln, Schminke, Sado-/Maso-Klamotten, Ketten und zerschlissene T-Shirts.⁴⁴ Der Beitrag schwankte also zwischen bemühter soziologischer Erklärung, spektakulärer Exotisierung und (Re)Produktion des medialen Images von Punk.

Die Wirkung dieses Artikels darf nicht unterschätzt werden. Er machte die Subkultur gerade in bundesdeutschen Mittelschichtskreisen berühmt-berüchtigt und führte dazu, dass sie auch hierzulande eine breitere Aufmerksamkeit erfuhr. Mit ihm legte *Der Spiegel* den Grundstein für die darauf folgende mediale Ausschlichtung des Punk-Phänomens und wurde damit zum "Trendsetter der 'Bewegung' in der Bundesrepublik" (Lindner 1978: 6). In weiten Teilen der Presse blieben die Szenen in

⁴¹ vgl. N.N. Ratten in Jeans, in: *Der Spiegel* 16 (1977), S. 212-215.

⁴² vgl. Titelblatt, *Der Spiegel* 4 (1978).

⁴³ siehe Kapitel II.5.

⁴⁴ vgl. Punk: Nadel im Ohr, Klinge am Hals, in: *Der Spiegel* 4 (1978), S. 140-147.

England und den USA im Fokus der Berichterstattung. Erst ab etwa 1980 tauchten erste Beiträge zu Punks in der BRD auf, die sich vornehmlich - wie schon bei *Bravo* - um die gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Popkulturen drehten.⁴⁵

Während der Großteil der etablierten Zeitungen und Zeitschriften das Image von Punk auf der Grundlage eines mittlerweile festgelegten Sets kultureller Zeichen immer wieder reproduzierte und über Punks im Kontext von Gewalt und Chaos schrieb, vollzog sich in *Sounds* ab 1978 allmählich ein Wandel in der Berichterstattung über die neue Subkultur.

Vor allem die Artikel von Alfred Hilsberg stellten eine Ausnahme zu den bisherigen Beiträgen der gewöhnlichen Presse dar. Als einer der ersten bundesdeutschen Musikjournalisten fuhr er nach London, machte sich selbst ein Bild über die dortigen Aktivitäten, sprach mit Szene-AktivistInnen vor Ort und berichtete darüber kurz nach Erscheinen der Titelstory in *Der Spiegel*.⁴⁶ In der darauf folgenden Ausgabe von *Sounds* schrieb Alfred Hilsberg sogar erstmals über die einheimischen lokalen Szenen, die sich allmählich im Rhein/Ruhr-Gebiet, West-Berlin und Hamburg entwickelt hatten.⁴⁷ Weitere Berichte, Plattenkritiken und Konzertberichte von ihm folgten.

Seine Berichterstattung weichte das alte Verständnis von Rock langsam auf, das die Redaktion der Zeitschrift bis dahin dominiert hatte. Vor dem Hintergrund einer sich gerade herausbildenden bundesweiten Punk- und New Wave-Szene wurde sich innerhalb des Magazins - nicht ohne erbitterte interne Kämpfe - sukzessive von den Werten der alten Rock-Rebellion verabschiedet. 1979 markierte der Einzug Diederich Diederichsens in die Redaktion die Durchsetzung eines neuen Verständnisses von Pop und eine Neuordnung des popkulturellen Koordinatensystems in *Sounds*.

Alfred Hilsberg verfasste am Ende des Jahres eine dreiteilige Reportage über die Aktivitäten der Punks in der Republik und trug in erheblichem Maße dazu bei, ein Bewusstsein für eine bundesdeutsche, translokale Szene zu schaffen. In dieser Trilogie fiel auch erstmals der Begriff der "Neuen Deutschen Welle".⁴⁸ Mit der Februar-Ausgabe 1980 wurde schließlich die feste Rubrik 'Neuestes Deutschland'

⁴⁵ beispielsweise N.N.: "Wir sind der letzte Dreck!", in: *Stern* 48 (1980), S. 68-74.

⁴⁶ vgl. Hilsberg, Alfred: Die Revolution ist vorbei - Wir haben gesiegt, in: *Sounds* 2 (1978), S. 32-36.

⁴⁷ vgl. Ders.: Krautpunk. Rodenkirchen is burning, in: *Sounds* 3 (1978), S. 20-24.

⁴⁸ vgl. Ders.: Neue Deutsche Welle - Aus grauer Städte Mauern, in: *Sounds* 10 (1979), S. 20-25; Ders.: Dicke Titten und Avantgarde - Aus grauer Städte Mauern (Teil 2), in: *Sounds* 11 (1979), S. 22-27; Ders.: Macher? Macht? Moneten? - Aus grauer Städte Mauern (Teil 3), in: *Sounds* 12 (1979), S. 44-48.

eingeführt, in der über Aktuelles aus der Punk/New Wave-Szene der BRD berichtet wurde.

In dem Maße, wie der neuen Subkultur ab 1979 immer mehr Platz im Magazin eingeräumt wurde, deutete sich auch das Umdenken der *Sounds*-Redaktion gegenüber der 'Neuen Welle' an. Zwar zeigte sich gerade in der mit der ersten Ausgabe 1980 etablierten Rubrik 'Sounds-Diskurs', dass die internen Kämpfe immer noch nicht vollständig ausgefochten waren, doch die Magazin-Fraktion, die im Kielwasser von Punk und New Wave agierte, nahm zu diesem Zeitpunkt bereits eine hegemoniale Position ein und prägte die inhaltliche Linie der Zeitschrift.⁴⁹

Damit lässt sich festhalten, dass die heimischen Printmedien erheblich zur Verbreitung von Informationen über die Szenen in England und den USA hierzulande beitrugen und damit einen Grundstein für die Entwicklung von Punk in der BRD legten. Doch wie Rolf Lindner betont, ist die Vermittlungs-Tätigkeit der Presse gegenüber Subkulturen immer auch eine Enteignungs-Tätigkeit (Ebd.). So wurden die mit ihr konnotierten kulturellen Zeichen und Codes aus ihrem sozialen Entstehungs- und Bedeutungszusammenhang gerissen und verselbstständigten sich zu bloßen Mode-Accessoires.

Diese Entwicklung und auch die standardisierte Verbindung von Punk und Gewalt, die immer wieder in den Beiträgen der etablierten Presse hergestellt wurde, taten ihr übriges dazu, dass sich die Szene-Protagonisten in der Berichterstattung der herkömmlichen Zeitungen und Zeitschriften über ihre Subkultur nicht oder falsch repräsentiert fühlten. Wie noch detailliert dargestellt werden wird, bestand unter den Zine-HerausgeberInnen weitgehend die Ansicht, nur Punks könnten richtig über Punk schreiben.⁵⁰ Man müsse aus der Szene kommen, um sie wirklich verstehen zu können. Die Berichterstattung in den etablierten Medien, mit Ausnahme von *Sounds* wurde daher in weiten Teilen abgelehnt und zum Teil sogar als hetzerisch gegenüber der Subkultur kritisiert.

In der medialen Produktion von Nachrichten über Punk und ihrer Rezeption durch die Punks bestätigt sich hier, was Stuart Hall in seinem Encoding/Decoding-Modell dargelegt hat: Es gibt keine zwangsläufige Korrespondenz zwischen dem Kodieren

⁴⁹ Zu den *Sounds*-internen Kämpfen siehe die Beiträge von Diedrich Diederichsen und Jörg Gülden in der Rubrik 'Sounds-Diskurs'. Erstgenannter versteht in seinem Beitrag die bisherigen Formen der Rock-Musik als Stillstand, während letztgenannter die Neuartigkeit von Punk und New Wave in Frage stellt und sie als reine Modeerscheinung abtut; vgl. Diederichsen, Diedrich: Ideologien, Identitäten, Irrwege?, in: *Sounds* 1 (1980), S. 18f.; Gülden, Jörg: Ein neues Jahr voll neu-modischer Neu-erscheinungen - und fast alle neu-wertig!, in: *Sounds* 5 (1980), S. 46f.

⁵⁰ siehe Kapitel IV.6.

einer Botschaft durch die Presseanstalten und dem Dekodieren durch ihre LeserInnen. Deshalb können erstere zwar "eine 'bevorzugte' Lesart anstreben, den Dekodierungsprozess jedoch nicht vorschreiben oder gewährleisten" (Hall 2004a: 77). Die Wirkmächtigkeit der Bedeutungen, die eine Nachricht vermittelt, hängt also auch von ihrer Rezeptionsseite ab.

Für viele der frühen Punks in der BRD stellten die Presstexte über die Subkultur aus England und den USA den Ausgangspunkt dar, um sich in die Szene zu begeben bzw. sie hierzulande erst mitzugestalten. Sie lasen damit die Nachrichten in den etablierten Zeitungen und Zeitschriften entgegen des "dominant-hegemonialen Ansatz[es]", den Stuart Hall als die komplette Übernahme der mit einem Medientext konnotierten Bedeutungen bezeichnet, die durch eine vollständige Symmetrie zwischen den Kodierungs- und Dekodierungsprozessen gekennzeichnet ist (Ebd.). Stattdessen übernahmen die Punks in Teilen die mit den Nachrichten belegten Bedeutungen und fügten sie in ihren eigenen Bedeutungsrahmen ein oder verwarfen sie.

In jedem Fall spielte die als fehlend oder falsch empfundene mediale Repräsentation von Punk unter den Szene-Angehörigen eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung der scene-eigenen Medien. Die Entstehung von Fanzines in der BRD basierte somit u.a. auf der Asymmetrie zwischen der Kodierung von Punk-Nachrichten durch die herkömmlichen Zeitungen und Zeitschriften und ihrer Dekodierung durch die bundesdeutschen Punks. Die Motivation, sich entgegen des herrschenden medial vermittelten Bildes von Punk zu repräsentieren, trug dazu bei, dass die frühen Punk-Hefte in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre schließlich wie Pilze aus dem Boden schossen.

III. Primäres und sekundäres Material

Nachdem ausführlich auf den Kontext des Forschungsgegenstandes eingegangen wurde, sollen nun die Fanzines selbst im Fokus der Analyse stehen und genauer bestimmt werden.

Alle von mir untersuchten Hefte stammen aus dem Bestand des Berliner Archivs der Jugendkulturen.⁵¹ In ihm ließen sich zur Zeit meiner Analyse 66 bundesdeutsche Hefte von 33 verschiedenen Fanzine-Titeln aus den Jahren 1977 bis 80 finden.⁵² Knapp drei Viertel davon lagen nur als Kopien der Original-Vorlage vor. Ein Teil dieser Hefte wurde aus meiner Untersuchung ausgeschlossen, da bei ihnen entweder festgestellt werden konnte, dass sie nicht vollständig oder von so schlechter Qualität waren, dass sie kaum entziffert werden konnten und damit für eine Auswertung unbrauchbar waren.

Für meine Analyse blieben noch 57 Hefte von 28 verschiedenen Titeln übrig. Da von einigen Fanzine-Titeln mehrere Ausgaben vorlagen und von anderen wiederum nur eine einzige, habe ich mich dazu entschlossen, von jedem Titel maximal drei Exemplare in mein Datenmaterial aufzunehmen. Diese wurden per Zufallsprinzip bestimmt. Dadurch verminderte sich mein Datenkorpus auf 45 Fanzines von 28 Titeln, wovon 15 im Original und der Rest in nachkopierter Form existierten.⁵³ Diese Hefte bildeten das Primärmaterial meiner Analyse.

Da sich aus den Fanzines selbst nur begrenzt ablesen lässt, wie sie produziert wurden, welche Motivationen hinter der Veröffentlichung standen und wer ihre LeserInnen waren, habe ich weitere Quellen heran gezogen: Erzählende Interviews und E-Mail-Korrespondenz mit ehemaligen Zine-HerausgeberInnen, Schallplatten sowie diverse Zeitschriften-Artikel. Sie lieferten mir ergänzende Hintergrundinformationen und stellten das sekundäre Material für meine Analyse dar.

⁵¹ Insgesamt umfasst der Fanzine-Bestand des Archivs ca. 12.000 Fanzines. Etwa 5.000 Exemplare können davon der Punk-Szene zugeordnet werden. Davon sind wiederum etwa 3.000 Hefte Fanzines, die seit 1977 in der BRD veröffentlicht wurden. Diese Zahlen beruhen auf Schätzungen der MitarbeiterInnen des Archivs der Jugendkulturen. Bislang wurde nur ein Bruchteil des Fanzine-Bestands erfasst und katalogisiert, so dass exakte Zahlen zum Zeitpunkt meiner Untersuchung nicht vorlagen.

⁵² Da das Archiv erst 1997 gegründet wurde, liegt sein Sammelschwerpunkt vornehmlich auf den 1990er Jahren. Deshalb befinden sich nur wenige Fanzines in seinem Bestand, die zwischen 1977 und 1980 herausgegeben wurden.

⁵³ Wie sich im Laufe der Analyse noch zeigen wird, ist ein Spezifikum der von mir untersuchten Hefte, dass ihre publizistischen Angaben vielfach nicht vollständig sind. Das Erscheinungsjahr, die HerausgeberInnen und selbst die entsprechende Ausgabe eines Fanzines sind bisweilen nicht angegeben. Diese konnten oft nur durch zusätzliche Quellen oder durch einen Vergleich mit früheren bzw. späteren Nummern ermittelt werden. Wo diese Angaben unsicher sind, wird dies kenntlich gemacht; siehe Kapitel IX.

IV. Fanzines als kulturelle Artefakte

1. ProduzentInnen und RezipientInnen

Als Medien sind Fanzines Übermittler von Botschaften zwischen Sendern und Empfängern. Auf der einen Seite stehen die HerausgeberInnen, die ihre Nachrichten in Form dieser Hefte produzieren, kodieren und distribuieren, auf der anderen Seite die LeserInnen, die sie erstehen, dekodieren und rezipieren. Während erstere weitgehend bekannt waren und als Personengruppe auch heute noch relativ gut erfasst werden können, bleiben letztere weitgehend unbekannt. Doch aus dem spezifischen Charakter der frühen Punk-Hefte und ihrer Szene kann theoretisch abgeleitet werden, dass die soziale Zusammensetzung der ProduzentInnen und RezipientInnen weitgehend deckungsgleich gewesen sein muss.

Wie bereits verdeutlicht wurde, verstehen sich diese Publikationen als Medien von Szene-Mitgliedern für andere Szene-Mitglieder.⁵⁴ Sie transportieren Botschaften, die an ein spezifisches Szene-Wissen gekoppelt sind, das enorme Kenntnisse über die Subkultur, ihren Stil und ihre Ideologie umfasst. Nur wer über diese Wissensbestände verfügt, kann die entsprechenden szenerelevanten Nachrichten richtig kodieren und dekodieren und damit eine weitgehend störungsfreie Kommunikation auf der Produktions- und Rezeptionsseite garantieren. Wie Stuart Hall betont, hängen die

"Grade der Symmetrie - d.h., die Grade des 'Verstehens' und 'Missverstehens' im kommunikativen Austausch - [...] von den Graden der Symmetrie/Asymmetrie (Äquivalenzverhältnisse) ab, die zwischen den Positionen der 'Personifizierungen' Kodierender-Produzent und Dekodierender-Empfänger etabliert werden." (Hall 2004a: 70)

Gerade bei den Fanzines, die spezifisches Fan-Wissen transportieren, ist deshalb von einer weitgehenden Symmetrie der 'Personifizierungen' der LeserInnen und MacherInnen auszugehen. Bei diesen konnte es sich nur um den engeren Kreis der Szene handeln, um Insider und aktive KonsumentInnen, denn nur diese verfügten über jene Wissensbestände zur Verschlüsselung und Entschlüsselung der Botschaften. Die JugendkulturforscherInnen Beate Großegger und Bernhard Heinzlmaier bezeichnen diesen Personenkreis als "Gemeinschaft von Gleichgesinnten", die den Kern der Szene repräsentieren (Großegger/ Heinzlmaier 2002: 23). Diese Gemeinschaft setzt sich gewöhnlicherweise von jenen am Rand der Szene ab, deren Teilnahme an einer sub- oder popkulturellen Gemeinschaft nur ein

⁵⁴ siehe Kapitel II.1.

temporäres "Eintauchen in eine vom kommerziellen Markt bediente, konsumierbare Freizeit- und Erlebniswelt" bedeutet (Ebd.: 21).

Während für letztgenannte die Informationen über eine Subkultur aus den etablierten Medien oft ausreichend sind, weil ihre kurzfristige Teilnahme an dieser nur ein oberflächliches Wissen voraussetzt, gibt sich die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' mit der Berichterstattung herkömmlicher Zeitungen und Zeitschriften nicht zufrieden, weil sie sich auf tieferes, scene-spezifisches Wissen stützt und angewiesen ist. Aus diesem Grund sind die Mitglieder des Kerns der Szene weniger an Medien interessiert, die über sie kommunizieren, als an Medien, die zwischen ihnen kommunizieren.

Was hier allgemein für Fanzines gilt, trifft im besonderen Maße auf die Hefte der frühen bundesdeutschen Punk-Szene zu. In dieser Gemeinschaft hatte das Do-It-Yourself-Prinzip nicht nur die Trennlinie zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen aufgebrochen, sondern das Selbermachen stellte auch das 'Eintrittsticket' in die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' dar. Nur über die aktive Mitgestaltung der Szene konnte tatsächlich an ihr partizipiert werden. Mit dem DIY-Prinzip war also zugleich eine Exklusivität gegenüber jenen verbunden, die lediglich konsumieren wollten. Während andere Popkulturen gewöhnlicherweise einen relativ großen Kreis von Personen zulassen oder zumindest tolerieren, die den subkulturellen 'Stil' lediglich aus Gründen des Modebewusstseins oder der Freizeitgestaltung 'anlegen', war dies unter den bundesdeutschen Punks verpönt. Die Grenzen zu den AußenseiterInnen wurden schärfstens kontrolliert und immer wieder neu verhandelt. 'TouristInnen-Visa' wurden nicht ausgestellt. Entweder man wurde authentisches Mitglied der Szene, indem man sich die mit ihr zusammenhängenden Wissensbestände aneignete und sich in ihr einbrachte oder man stand vor ihren 'Schlagbäumen' und durfte lediglich Blicke 'nach drüben' riskieren.⁵⁵ Die frühe bundesdeutsche Punk-Szene lässt sich damit im Wesentlichen auf die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' reduzieren. Für die Fanzines als Medien von Szene-Mitgliedern für andere Szene-Mitglieder bedeutet dies, dass sie vornehmlich von den Insidern und aktiven KonsumentInnen der Subkultur produziert und rezipiert wurden. Zwar mögen nicht alle Fanzine-LeserInnen auch Fanzine-HerausgeberInnen gewesen sein, sie spielten aber sicherlich entweder in Bands, organisierten Konzerte, vertrieben Platten, leiteten ein Label oder beteiligten sich anderweitig am Szene-

⁵⁵ Die zumindest theoretische Abschaffung der Grenze zwischen Star und Fan mittels DIY (siehe Kapitel II.5.) brachte damit zugleich eine elitäre Exklusivität von Szene-AktivistInnen hervor, die neue Grenzen konstruierten.

Netzwerk. Insofern kann man von tendenziell derselben Zusammensetzung beider an der Kommunikation mittels Fanzines beteiligten Gruppen sprechen. Das heißt: Aussagen über den sozio-kulturellen Hintergrund der HerausgeberInnen können theoretisch auch auf den der LeserInnen übertragen werden und sind weitgehend deckungsgleich mit Aussagen über die sozio-kulturelle Zusammensetzung der Szene im Allgemeinen.

Folgt man der Auffassung des Medienpädagogen Dieter Baacke, so kamen die bundesrepublikanischen Punks sowohl aus Unterschichts- als auch aus Mittelschichtskreisen. Je nach Ausprägung der lokalen Szenen wäre dabei ein Milieu oder eine Klasse besonders hervorgetreten. Für die Punks in Hamburg diagnostizierte Baacke beispielsweise eine ähnliche soziale Herkunft wie für die aus der Arbeiterklasse stammenden Punks in Großbritannien (vgl. Baacke 1999: 78).

Was sich hier allgemein für die Klassenzusammensetzung der Szene feststellen lässt, trifft auch auf die HerausgeberInnen der Fanzines aus meinem Material zu und korrespondiert mit den beiden Fraktionierungen innerhalb von Punk. Während die social realists eher der Unterschicht entstammten und in lokalen Szenen wie Hamburg dominierten, kam die art school-Fraktion eher aus Mittelschichtskreisen und prägte Zusammenhänge wie den der Düsseldorfer Punks. Eine klare Festlegung auf eine einzige Klasse lässt sich für die BRD nicht feststellen und ist selbst für die Szene in England umstritten.

So vertraten AutorInnen wie Peter Marsh die These, beim Punkrock handele es sich um "Arbeitslosenrock" (Marsh 1978: 31), also eine Ausdrucksform von Jugendlichen, die der Arbeiterklasse entstammten, sich aber aufgrund der wirtschaftlichen Rezession in Großbritannien, in den Warteschlangen vor den Arbeitsämtern wiederfänden.

Demgegenüber betrachteten ForscherInnen wie Simon Frith die Subkultur weniger im Kontext ihrer vermeintlichen Klassenzugehörigkeit, sondern als Teil der Geschichte radikaler britischer Kunst. Aus dieser Sicht konnte Punk als klassische, Mittelschichts-Kreisen entsprungene, Bohème-Kultur verstanden werden, die vornehmlich

"keine Stimme der arbeitslosen Jugend [war], sondern ein schriller Ausdruck der traditionellen Herausforderung der Bohème gegenüber den herkömmlichen Konsumweisen" (Frith 1978: 36).

Je nachdem, ob das Augenmerk eher auf die social realists- oder auf die art school-Fraktion von Punk gelegt wurde, desto stärker oder schwächer wurde die Szene als

authentischer Ausdruck der Lebenssituation arbeitsloser Proletarier-Jugendlicher angesehen.

Dieser kurze Exkurs zur Debatte um den englischen Punk verdeutlicht, wie schwierig es ist, die Szene-Mitglieder eindeutig einer bestimmten Klasse zuzuordnen. Sinnvoller erscheint es mir dagegen, Punk im Allgemeinen als eine ästhetische Gemeinschaft anzusehen, in der sich sowohl Teile proletarischer Unterschichten als auch bürgerlicher Mittelschichten bewegten. Für die HerausgeberInnen der von mir untersuchten Fanzines und ihre LeserInnen kann daher auch keine klare Zugehörigkeit zu lediglich einer Klasse festgestellt werden.

Wesentlich eindeutiger lässt sich hingegen die geschlechtliche Zusammensetzung der ProduzentInnen früher bundesdeutscher Punk-Hefte beschreiben. Von den von mir untersuchten 28 Fanzine-Titeln war bei dreien klar, dass sie von Frauen bzw. Mädchen (mit)herausgegeben wurden bzw. dass diese an der Entstehung des Heftes beteiligt waren.⁵⁶ Die ProduzentInnen-Seite wurde also klar von Männern bzw. Jungen dominiert.

Wie der weibliche Anteil bei den RezipientInnen ausfiel, kann aus meinem Material leider nicht erschlossen werden. Es ist aufgrund der theoretisch weitgehenden Deckungsgleichheit der ProduzentInnen- und KonsumentInnen allerdings davon auszugehen, dass dies in ähnlicher Weise auch auf sie zutraf. So mögen zwar etwas mehr oder auch etwas weniger Frauen bzw. Mädchen diese Hefte gekauft und genutzt haben, die männliche Dominanz wird dies allerdings mit Sicherheit auch auf dieser Seite nicht aufgehoben haben.

Allerdings muss das Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Szene-GängerInnen auch in Bezug zu anderen Rockmusik-Szenen gesetzt werden. Im Gegensatz zu diesen, so die Amerikanistik- und Publizistikwissenschaftlerin Stephanie Grimm,

"gibt es [in Punk von Anfang an] ein relativ kleines, [aber] nichtsdestotrotz starkes Segment von Frauen, die ihre Position zum Ausdruck bringen und so eine Diskussion [in Bezug auf Geschlechter] innerhalb der Subkultur bewirken" (vgl. Grimm 1998: 52).

Das trifft nicht nur auf die USA und Großbritannien zu. Auch in der BRD gab es beispielsweise mit Annette Benjamin von *Hans-A-Plast*, Margita Haberland von *Abwärts*, Carmen Knöbel vom *Pure Freude*-Label und Bettina Köster, Beate Bartel und Gudrun Gut von *Malaria* bzw. *Mania D* Frauen, die wichtige Knotenpunkte

⁵⁶ Dies waren vor allem die Hefte *T4*, *Magazin für Verliebte* und *Neon*.

innerhalb des bundesweiten Szene-Netzwerks besetzten und kontrollierten.⁵⁷ Dass weibliche Punks eine solch exponierte Stellung in der Szene einnehmen konnten, hängt mit der Dekonstruktion des männlich konnotierten Rock-Rebellen in Punk zusammen.⁵⁸ Diese zog alternative Repräsentationen von Gender nach sich und erleichterte Frauen und Mädchen damit den Zugang zur Bühne. Die in der Rockmusik oftmals einzige Rolle für weibliche Szene-Mitglieder, nämlich die des den männlichen Star anhimmelnden Fans, konnte mit Punk partiell überwunden werden. Frauen und Mädchen konnten nun selbst ProduzentInnen werden und damit die Subkultur entscheidend mitprägen.

Es kann also fest gehalten werden, dass Fanzines zum großen Teil von Männern bzw. Jungen produziert und sicherlich auch rezipiert wurden, dass ihr Anteil allerdings im Vergleich zu anderen Rock-Musik-Szenen weitaus geringer war.

Wie Dick Hebdige bereits für die Subkultur in Großbritannien ausgeführt hat, setzte sich Punk dort fast ausschließlich aus weißen Jugendlichen zusammen, obwohl sein Stil sowohl Parallelen als auch Überschneidungen zum schwarz kodierten Reggae aufwies. Während Rock das eine Ende des Spektrums von Punk bildete, so stellte Reggae sein anderes dar (vgl. Hebdige 1983: 29). Reggae war deshalb auch die einzige musikalische Alternative, die die Subkultur neben sich duldete.

Auch in der BRD wurde dieser Musikstil nicht selten auf Punk-Konzerten vor, nach und zwischen den Bands gespielt. Während es allerdings in Großbritannien zahlreiche Koproduktionen von Reggae- und Punk-MusikerInnen gab und sich die Szenen damit teilweise und temporär personell überschnitten, scheint dies in der BRD nicht der Fall gewesen zu sein. Zwar wurden zum Teil auch musikalische Stilelemente des Reggae von bundesdeutschen Punks in ihre Songs eingebaut und bisweilen sogar Artikel dazu in Fanzines veröffentlicht, aber die Solidarisierungseffekte, die zwischen den beiden Szenen in England bestanden, sind für die BRD nicht auszumachen. Der bundesdeutsche Punk stellte eine Subkultur dar, die eindeutig weiß kodiert war. Entsprechend setzten sich die ProduzentInnen und RezipientInnen der Fanzines zusammen.

Die HerausgeberInnen der von mir untersuchten Fanzines waren, insofern es sich rekonstruieren ließ, überwiegend zwischen 1955 und 60 geboren und waren zwischen 16 und 25 Jahre alt, als sie ihre Hefte veröffentlichten. Das Durchschnittsalter der HerausgeberInnen lag bei 19-20 Jahren.

⁵⁷ Gudrun Gut war auch maßgeblich an der Erstellung und Herausgabe des West-Berliner Fanzines *T4* beteiligt.

⁵⁸ siehe Kapitel II.5.

Vergleicht man dies mit den Jahrgängen der InterviewpartnerInnen aus Jürgen Teipels Buch 'Verschwende deine Jugend', so sind diese nahezu deckungsgleich (vgl. Teipel 2001: 365-369). Geht man davon aus, dass der Autor für seinen 'Doku-Roman' über die Anfänge von Punk/New Wave in der BRD vor allem mit Mitgliedern der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' gesprochen hat, also mit jenen, denen auch die LeserInnen von Fanzines zuzurechnen sind, so wird deutlich, dass es offenbar kaum Abweichungen in Bezug auf das Alter zwischen den ProduzentInnen und RezipientInnen der Szene-Medien gab.

Die Fanzine-MacherInnen und -KonsumentInnen zwischen 1977 und 80 setzten sich dementsprechend aus einer äußerst heterogenen Gruppe von Jugendlichen und jungen Erwachsenen zusammen, die sich entweder noch in der Schule bzw. der Ausbildung befanden oder gerade am Beginn ihrer beruflichen Laufbahn standen.

Heterogen war diese Gruppe vor allem auch in Bezug auf ihre Pop-Sozialisation. Während ein Teil der Fanzine-ProduzentInnen und -RezipientInnen bereits mit Rock- und Popmusik vor Punk aufgewachsen war, war für den anderen Teil der Einstieg in die neue Subkultur auch der erste Schritt in die Pop-Welt. Klaus Walter, Jahrgang 1955, heutiger Radio-DJ und Popjournalist, beschreibt das "Dilemma der Mittfünfziger-Jahrgänge" damit, "zu jung für 68" und gleichzeitig "zu alt für Punk" gewesen zu sein (Meinecke/ Walter/ Witzel 2004: 7). Auch Diedrich Diederichsen bestätigt diese Erfahrung, die jene Generation, die dem Teenager-Alter bereits entwachsen war, mit dem popkulturellen Einschnitt 1977/78 in der BRD machte. Mit etwas über Zwanzig, so Diederichsen, wäre man eigentlich zu alt gewesen, um noch an einer Jugendbewegung wie Punk partizipieren zu können. Dennoch hätte man sich ihr angeschlossen. Schließlich hätten er und seine AltersgenossInnen damit "doch noch die Chance [...bekommen], an einer richtigen Bewegung teilzunehmen" (Diederichsen, Di. 2002: 126).

Während die Älteren der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' also von den bereits verblassten Ausläufern der Rock-Revolution und Gegenkultur Ende der 1960er Jahre Pop-sozialisiert worden waren, aber nie die Revolte selbst erfahren hatten, vollzog sich gerade bei den Jahrgängen um 1960 diese Sozialisation auf dem Höhepunkt einer popkulturellen Umwälzung und einem damit einhergehenden Paradigmenwechsel, von dem sie stark geprägt wurden.

Um noch einmal Diedrich Diederichsen und seine Innensicht der Szene zu bemühen: Für viele der Mitte der 1950er Jahre Geborenen stellte Punk den Reflex auf die

"semiotische Katastrophe" der Pop-Kultur Mitte der 1970er Jahre dar, die sich in den vorherrschenden Vorstellungen der Authentizität, der eindeutigen, konsistenten Identitäten und der ewigen Sinnsuche äußerte (Ders. 1983: 167). Punk hätte das popkulturelle Terrain von derlei Konzepten befreit (Ebd.: 170f.).

Wie Diederichsen ausführt, schien sich in Punk

"auf glückliche Weise das, was wir an unseren älteren Brüdern haßten, mit dem zu vereinen, was wir von ihnen übernehmen wollten: Natürlichkeits-, Echtheits- und Originalitätsvorstellungen waren uns gemeinsam so verhaßt wie der heilige Ernst, die Unfähigkeit über Schatten zu springen, die Sucht nach alles verbindenden Einheiten, die Unfähigkeit, kognitive Dissonanzen auszuhalten" (Ders. 2002: 126f.).

Doch den Jüngeren, die diese Prä-Punk-Erfahrung vielfach nicht teilten, ging es vornehmlich um etwas anderes. Am Beispiel der Entwicklung der Sängerin der englischen Band *Siouxsie and the Banshees* zeigt Diederichsen, dass es noch eine andere Sichtweise gegenüber Punk gab, die - so denke ich - auf die Jahrgänge um 1960 sehr gut übertragen werden kann:

"Für sie war Punk nie der Reflex der semiotischen Katastrophe, sondern eine ganz normale ästhetische Innovationsbewegung wie Dada oder Surrealismus. Sie gehörte zu den Teilen von Punk, die aus dem Material von Punk die alte Ordnung der Bohemia-Geschichte als Simulation neu errichten wollten, statt draußen im freien Land, in den riesigen, verlassenem Sinnruinen zu streifen und Spaß zu haben." (Ders. 1983: 172)

Während also gerade die Älteren innerhalb des Kerns der Szene in der BRD die Auflösung der alten Ordnung durch das Chaos von Punk begrüßten, so begrüßten die Jüngeren das Chaos, um ihre eigene, neue Ordnung zu schaffen. Beide Vorstellungen innerhalb der Subkultur, die sich in Teilen auch mit den Ideen der beiden Szene-Flügel, der art-school- und der social realists-Fraktion, deckten, beherrschten die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' und damit die ProduzentInnen und RezipientInnen von Punk-Fanzines in der BRD.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Gruppe der HerausgeberInnen, wie die der LeserInnen der Szene-Medien war in ihrer Zusammensetzung im Wesentlichen deckungsgleich. Bundesdeutsche Punk-Fanzines wurden 1977 bis 80 vor allem von männlichen und weißen Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen zwischen 16 und 25 Jahren produziert und rezipiert. Eine eindeutige Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder Schicht kann bei ihnen genauso wenig festgestellt werden wie eine bestimmte Bedeutung in Bezug auf Punk als Abschnitt der Pop-Sozialisation.

2. Produktion und Distribution

Die Herstellung und die Verbreitung von Fanzines dürfen nicht als bloße 'technische' Verfahrensweisen oder Abläufe verstanden werden. Sie spiegelten als kulturelle Praktiken vielmehr Prinzipien von Punk wieder. Vor allem die Do-It-Yourself-Idee spielte dabei eine zentrale Rolle. Wie bereits geschrieben wurde, umfasste diese Herangehensweise weit mehr Bereiche als nur den des musikalischen Ausdrucks. Eigene Hefte abseits des bestehenden Printmedien-Marktes zu machen, war in einer Szene, die das Selbermachen propagierte fast schon logische Konsequenz.

Fanzines waren also nicht nur eine Reaktion auf die herrschende Berichterstattung über die Subkultur, sondern die DIY-Idee forderte sie als Aktion geradezu heraus.⁵⁹ So ergänzten sich das Do-It-Yourself-Prinzip und die als fehlende oder falsch empfundene Repräsentation in den Medien und bildeten die Motivationsgrundlage der HerausgeberInnen für die Veröffentlichung von Punk-Fanzines in der BRD.

Doch keine noch so große Motivation für die Publikation eigener Medien kann zur Tat-Sache werden, wenn die dafür notwendigen technischen Gerätschaften nicht vorhanden oder nicht zugänglich sind. Dieses Verhältnis zwischen Produktionsmitteln und materiellem Ausdruck hat bereits die Europäische Ethnologin Anja Schwanhäußer für die Underground-Zeitschriften der späten 1960er und frühen 1970er Jahre dargelegt:

"Dass die Undergroundzeitschriften wie die Pilze aus dem Boden schossen, hing [...] auch mit dem Aufkommen und der Verbreitung des fotomechanischen Offset-Druckverfahrens zusammen. Die relativ billige und einfache Verfahrenstechnik liberalisierte das Ressourcenmonopol der bürgerlichen Mainstreampresse und machte die Verbreitung alternativer Informationen, Wertvorstellungen und Ausdrucksformen überhaupt erst möglich." (Schwanhäußer 2002: 14).

Was für die Underground- und Alternativ-Zeitschriften der Offsetdruck war, war für die Punk-Fanzines die Fotokopiertechnologie. Ohne diese, so betont Justin Hoffmann, wäre die explosionsartige Verbreitung der Fanzines kaum vorstellbar gewesen (vgl. Hoffmann 2002: 168).

Die auch unter dem Namen 'Xerographie' bekannte Technik, wurde bereits 1939 von Charles F. Carlson zum Patent angemeldet, fand ihre Verbreitung allerdings erst allmählich in der Nachkriegszeit. Vor allem in den 1960er und 70er Jahren zog der Fotokopierer in die Büros ein und verdrängte nach und nach die bisherigen Vervielfältigungsverfahren wie Blaupapier und Matrizenabzug. Tatsächlich erschwinglich, einer breiten Bevölkerung zugänglich und zu einer ernst zu

⁵⁹ siehe Kapitel II.7.

nehmenden Konkurrenz für die bislang favorisierten Druckverfahren wurde die Fotokopie jedoch erst gegen Ende der 1970er Jahre (vgl. Urbons 1993: 31).

Ursprünglich zur Optimierung von Arbeitsabläufen gedacht, wurden die ersten Kopiergeräte allerdings schon bald entgegen ihres eigentlichen Zweckes genutzt. Indem die Angestellten nicht nur Kochrezepte oder Familienfotos, sondern auch ihre eigenen Hände, Köpfe und selbst Genitalien heimlich kopierten, entwickelte sich in den Büros der 1960er Jahre "eine neue Form der bildnerischen Folklore", die, nach Klaus Urbons, als "heimlicher Triumph über die Zwänge der Automatisierung" verstanden werden kann (Ebd.: 96).

Zeitgleich nutzten vor allem KünstlerInnen in den USA die Maschinen für ihre Arbeiten, die alsbald unter dem Label 'Copy Art' firmierten. In den 1970er Jahren gab es einen regelrechten Boom der Copy Art-Bewegung in den USA. Von dort aus gelangte die Kunstrichtung im Laufe dieses Jahrzehnts vor allem im Zusammenhang mit der Concept Art nach Europa (vgl. Ebd.: 97ff.). Zwar hatten bereits einzelne bundesdeutsche KünstlerInnen wie Joseph Beuys und Timm Ulrich in den 1960er Jahren für ihre Arbeiten auf Fotokopiergeräte zurück gegriffen, eine eigenständige Copy Art-Szene bildete sich hierzulande allerdings erst gegen Ende der 1970er Jahre heraus. Zu ihnen werden u.a. Martin Kippenberger, Walter Dahn und Markus Oehlen gezählt (vgl. Ebd.: 127). All diese Künstler waren mal mehr, mal weniger in die entstehende Punk-Szene der BRD verstrickt.⁶⁰ Man kann also sowohl in Bezug auf die daran beteiligten Personen als auch die Technik-Nutzung und sicherlich auch auf der stilistischen Ebene Überschneidungen zwischen der Copy Art-Szene und den Heften der frühen Punks ausmachen. Das verdeutlicht auch der Name einer Ausstellung, die Markus Oehlen und Walter Dahn 1979 gemeinsam bestritten: 'Immer wieder X9200' (vgl. Groetz 2003: 11).

'X-9200' war die Produktbezeichnung für eines der erfolgreichsten Fotokopiergeräte in den 1970er Jahren. *Rank Xerox*, eines der führenden Unternehmen in diesem Marktbereich, brachte es 1974 erstmals auf den Markt. Für sieben Jahre blieb der X-9200 die international schnellste und leistungsfähigste Fotokopiermaschine (vgl. Urbons 1993: 33). Um diese Rekontextualisierung einer Produktbezeichnung

⁶⁰ Martin Kippenberger ließ sich von der neuen Subkultur inspirieren und beteiligte sich für eine Weile an der Leitung des Berliner Punk-Clubs *SO 36* (vgl. Bannat 2003: 88). Der Beuys-Schüler Walter Dahn spielte neben seiner Tätigkeit als bildender Künstler in Punk/New Wave-Formationen und war regelmäßiger Besucher des *Ratinger Hofs*, des damals zentralen Düsseldorfer Szene-Treffpunkts (vgl. Groetz 2002: 180ff.). Dort arbeitete Markus Oehlen als Kellner und probte mit seiner Band *Mittagspause* (vgl. Bannat 2003: 87). Dieser Gruppe gehörten u.a. Franz Bielmeier und Peter Hein an, die zugleich Herausgeber von *The Ostrich* waren, dem Fanzine, das als erstes bundesdeutsches Punk-Heft gilt.

nachvollziehen zu können, muss etwas weiter ausgeholt werden. Markus Oehlers Band-Kollege Peter Hein war in den 1970er Jahren Angestellter der Firma *Rank Xerox*. Von seiner Arbeitsstelle entwendete er mehrere Klebebandrollen mit der Aufschrift 'X-9200', die er unter den Punks im *Ratinger Hof* verteilte, welche sie wiederum als Accessoires auf ihre Kleidung hefteten (vgl. Teipel 2001: 76). Allmählich verselbstständigte sich die Bezeichnung 'X-9200'. *Mittagspause* betitelte damit einen ihrer Songs und in der Düsseldorfer Szene wurde das Wort zu einer Art heimlichen "Parole", mit der sich die lokalen Punks identifizierten (Ebd.: 96).

Man könnte diese Umdeutung einer Produktbezeichnung als Rekontextualisierung eines beliebigen Warennamens deuten. Doch die symbolische Bezugnahme auf die Fotokopiertechnologie findet nicht nur in der Szene der Rheinmetropole statt. Ein Lied der Hannoveraner Punk-Band *Hans-A-Plast* nannte sich beispielsweise 'Rank Xerox' und auch die Londoner Gruppe *Adam and the Ants* veröffentlichte 1979 eine Single namens 'Zerox'.⁶¹ Der Text des gleichnamigen Liedes auf dieser Platte stellt den Mythos der Authentizität künstlerischen Ausdrucks in Frage und macht aus der Ich-Perspektive klar, dass MusikerInnen eigentlich keine Original-Songs produzieren, sondern nur noch plagiarisieren. Der Text endet mit der Zeile: "I may look happy, healthy and clean, a dark brown voice and suit pristine, but behind the smile there is a Zerox Machine. (I'm a) Zerox Machine." Das Wort 'Zerox' setzt sich aus den englischen Begriffen 'zero' (Null / Nullpunkt / Nullstelle) und 'xerox' (Kopieren) zusammen und deutet einen Aspekt des Doppelcharakters der Fotokopiertechnologie an, wie ihn Wolfgang Ernst beschrieben hat: "Der Xerographie", so dieser "ist die Auskreuzung des Originals chi(li)astisch [...] buchstäblich eingeschrieben" (Ernst 1988: 516). Damit ist gemeint, dass durch das Fotokopierverfahren zwar der Einmaligkeitsanspruch des Originals dementiert wird, die Differenz zwischen Original und Kopie aber nur scheinbar aufgehoben wird. Das Original löscht und löst sich zugleich mit jeder Kopie und verkommt zur Allegorie, die in ihrer Abwesenheit jedoch immer noch wirkmächtig bleibt: "Vampiristisch zehren die Kopien vom Authentizitätsvorschuß ihrer Vorlagen, um gleichzeitig an deren imaginärem Status mitzubauen" (Ebd.: 515). Der Begriff 'Zerox' kann aus dieser Perspektive als Eliminierung (engl. to zero out) des Originals durch die Kopie (engl. xerox) verstanden werden. Indem sich der Autor selbst jedoch mit dieser 'Zerox Machine' verknüpft, führt er die Authentizität der eigenen Persönlichkeit wieder ein.

⁶¹ vgl. *Hans-A-Plast*: s/t-LP (1980), No Fun Records 002; *Adam and the Ants*: Zerox-Single (1979), Do It Records.

Damit repräsentiert die Fotokopiertechnologie für Punk nicht nur eine einfache, schnelle und günstige Vervielfältigungstechnik, sie erweist sich auch als homolog zum Verhältnis von Authentizität und Artifizialität in der Subkultur.⁶²

Die Xerographie war also sowohl auf ideologischer als auch auf praktischer Ebene eine Technik, die von Punks begeistert aufgegriffen wurde. Das spiegelt sich auch in der Produktion der von mir untersuchten Fanzines wieder. Von den 45 Heften wurden 38 per Fotokopierer vervielfältigt. Lediglich sieben waren mit dem Offsetdruckverfahren hergestellt.

Ein weiterer Grund für die Wahl der Xerographie bei der Duplizierung von Fanzines liegt in ihrer geringen Auflage. Beim Offset müssen zunächst von den Papiervorlagen belichtete Folien erstellt werden, die anschließend in eine Druckmaschine übertragen werden. Diese vervielfältigt gewöhnlicherweise mehrere Seiten eines Hefts auf einem Bogen Papier, welcher wiederum erst trocknen muss, bevor aus ihm schließlich die entsprechenden Formatstücke des späteren Hefts zurechtgeschnitten werden können. Für Auflagen unter 500 Stück ist dieser Aufwand zu groß und zu kostspielig. Im Fotokopiergerät fällt hingegen Belichtung und Druck in eins, das Papier kommt getrocknet und in DIN-A4- bzw. DIN A3-Formaten aus der Maschine und kann sofort sortiert und zu einem Heft getackert werden. Durch die Verbreitung von Copyshops in den bundesdeutschen Großstädten und den Einzug des Kopierers in die Büros, war diese Technik zudem leicht zugänglich.

In den Fällen, in denen Fanzines per Offsetdruck hergestellt wurden, war entweder die Auflage zu hoch wie beim Hamburger *Pretty Vacant*, von dessen fünfter Ausgabe 1.000 Stück bzw. der siebten Nummer 2.500 Stück hergestellt wurden, oder eine Druckmaschine war eher zufällig im näheren Umfeld vorhanden und konnte kostenlos genutzt werden wie bei *The Ostrich*, das auf dem Offset-Gerät im Betrieb von Franz Bielmeiers Vater dupliziert wurde (vgl. Teipel 2001: 39).⁶³

Für beide Vervielfältigungsverfahren musste zunächst ein Original hergestellt werden. Die Texte wurden entweder per Schreibmaschine getippt oder per Hand geschrieben. Zeichnungen und Fotos wurden hinzugenommen, alles mit der Schere auf die entsprechenden Größen und die richtigen Layout-Blöcke zurechtgeschnitten und schließlich per Klebestift auf dem Original-Blatt fixiert. In der Punk-Szene hält sich für dieses collagenartige Verfahren bis heute die Bezeichnung 'Cut & Paste'. Computer-Satz und -Layout kam bei der damaligen Fanzine-Produktion noch nicht

⁶² siehe Kapitel II.5.

⁶³ vgl. *Pretty Vacant* 5 ([1979]), o.S.; *Pretty Vacant* 7 ([1980]), S. 3.

zum Einsatz. Diese zogen im Laufe der 1970er Jahre gerade erst in den großen Zeitungs- und Zeitschriften-Verlagen ein (vgl. Wilke 2004: 86f.). Für Privatpersonen waren die entsprechenden Computer zu dieser Zeit unerschwinglich.

Doch ähnlich wie die EDV das Bild der bundesdeutschen Zeitschriften und Zeitungen veränderte, so veränderte die Weiterentwicklung der Fotokopiertechnologie in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre das Erscheinungsbild der Fanzines. Bis 1978 bestehen alle xerographierten Hefte aus meinem Material aus einseitig kopierten DIN A 4-Blättern, die entweder in der linken oberen Ecke oder der linken Längsseite mit Heftklammern zusammengehalten wurden. Diese Fanzines wirken weniger wie Zeitschriften als schnell zusammen getackerte Newsletter oder Bulletins. Diese Produktionsweise ist bis 1980 immer wieder anzutreffen.

Mit der 18. Ausgabe von *No Fun* taucht Ende des Jahres 1978 erstmals in meinem Material ein doppelseitig kopiertes DIN A 5-Heft auf. DIN A 4-Bögen wurden dafür vorne und hinten bedruckt und in der Mitte entsprechend zurechtgefaltet. Einige wenige doppelseitig-kopierte DIN A 4-Fanzines sind in meinem Material zwar kurze Zeit später auszumachen, scheinen sich allerdings nicht durchgesetzt zu haben.

Für die Zeit bis 1980 kann dementsprechend aus den von mir untersuchten Heften abgeleitet werden, dass im Falle der DIN A 4-Publikationen die einseitige und im Falle der DIN A 5-Publikationen die doppelseitige Xerographie dominierte. Indem vor allem letzt genannte zunehmend in der Falzmitte getackert wurden, näherten sie sich immer mehr der Form klassischer Zeitschriften an. Dennoch behielten auch sie noch - im Gegensatz zu den professionellen Hochglanzmagazinen - die Spuren ihrer Entstehung an sich.

Das macht einen anderen Aspekt der Fanzines als DIY-Produktionen deutlich: Ihre Nachvollziehbarkeit für die LeserInnen. Den Heften sah man an, mit welch einfachen, aber effektiven Mitteln sie hergestellt worden waren. Damit transportierten sie neben ihrer tatsächlich kommunizierten Botschaft auch den Subtext 'Das kannst auch Du machen!' und damit die implizite Aufforderung, es den HerausgeberInnen gleich zu tun und selbst ein solches Heft zu veröffentlichen. Ein Punk-Fanzine transportierte somit nicht nur Nachrichten, sondern stellte an sich bereits einen Multiplikator für die Produktion weiterer Zines durch seine RezipientInnen dar. So schrieb Jürgen Krause, der Herausgeber von *White Riot*, im Vorwort zu seiner ersten Ausgabe: "Die Idee zu diesem Fanzine ist mir praktisch erst gekommen, als ich das erste mal den Ostrich in

die Hände bekam und mir sagte, daß kannst du auch mal probieren."⁶⁴ Ähnlich verhielt es sich mit Karin Dreier und Susanne Wiegand, die ab 1980 das *Neon* bzw. *Spät, aber doch!* herausbrachten. Bei den ersten Fanzines, die sie lasen, kam auch ihnen der Gedanke des "Das können wir auch!".⁶⁵ Die frühen Punk-Hefte dürfen also nicht nur als bloße Produkte einer auf der DIY-Idee basierenden Herstellungsweise betrachtet werden, sondern müssen zugleich auch als Materialisierung dieser Idee selbst verstanden werden.

Das Do-It-Yourself-Prinzip umfasste nicht nur den Herstellungsprozess der Hefte. Auch ihre Distribution war davon geprägt. Die Publikationen der frühen Punks waren weder an bestehende kommerzielle Zeitschriften-Vertriebe angebunden, noch besaßen sie eine ISSN-Nummer, die für den überregionalen Verkauf an Bahnhofskiosken und in Buchhandlungen meistens notwendig ist. Die Distribution der Hefte wurde selbst in die Hand genommen.

In der ersten Hälfte des Jahres 1977, als von einer zusammenhängenden und gefestigten Punk-Szene in der BRD noch keine Rede sein konnte, vollzog sich die "versuchte Kontaktaufnahme" mit AnhängerInnen der neuen Subkultur wie bei einer "Flaschenpost", erinnert sich Franz Bielmeier, einer der Herausgeber von *The Ostrich*, im Interview.⁶⁶ In der Musikzeitschrift *Sounds* wurden Kleinanzeigen geschaltet und man erhoffte sich dadurch auch überregional Interessierte zu erreichen (vgl. Teipel 2001: 40). Die Hefte wurden vereinzelt in lokalen Plattenläden ausgelegt, auf Konzerten per Handverkauf unter die Leute gebracht oder gegen andere Fanzines getauscht. So stieg die Auflage von *The Ostrich* von ursprünglich 30 Exemplaren sukzessive auf 300 an.

Mit dem Anwachsen der Szene und ihrer zunehmenden Organisierung, entwickelte sich aber schon sehr schnell ein von der Unterhaltungsindustrie unabhängiges Vertriebsnetzwerk in der BRD heraus. Zunächst begannen bereits bestehende Mailorder wie *Rock-O-Rama* aus Brühl neben ihrem üblichen Programm erste Punk-Platten zu vertreiben und Fanzines wie *The Ostrich* zum Verkauf anzubieten.⁶⁷ Szene-eigene Versände und Geschäfte entstanden schon bald. Ab 1978 begann Jürgen Krause aus Kamen mit seinem *1. Special Punk-Rock Versand*.⁶⁸ 1979

⁶⁴ *White Riot* 0 (1978), S. 2.

⁶⁵ vgl. Interview des Autors mit Karin Dreier und Susanne Wiegand vom 20.1.2005 (abgekürzt: Interview D & W), Z. 120, 184.

⁶⁶ vgl. Interview des Autors mit Franz Bielmeier vom 19.1.2005 (abgekürzt: Interview B), Z. 215-218.

⁶⁷ vgl. *The Ostrich* 4 (1977), o.S.

⁶⁸ vgl. *White Riot* 0 (1978), S. 7.

entstanden in Berlin die Plattenläden *Zensor* und *Eisengrau* (vgl. Ebd.: 153ff.). In Hamburg eröffnete im selben Jahr *Rip Off* und kurze Zeit später *Aus lauter Liebe* (vgl. Maeck 1998: 209). Plattenläden und Mailorder in weiteren Städten folgten, die neben Vinyl und Kassetten auch Fanzines anboten.

Viele derjenigen, die diese neuen Projekte begannen, hatten zuvor selbst Punk-Hefte gemacht oder machten sie zu diesem Zeitpunkt immer noch. Sie wussten über die Schwierigkeiten des Zine-Vertriebs und schufen nicht zuletzt auch deshalb ihre Läden und Mailorders. Parallel zu diesen neuen Absatzmöglichkeiten für Fanzines verkauften die HerausgeberInnen ihre Hefte allerdings auch weiterhin auf Konzerten und tauschten sie mit den Zines anderer Punks. Erst dadurch war der direkte Kontakt mit den LeserInnen möglich, was nicht selten zu weiteren Kooperationen und neuen Projekten führte.

In diesem Sinne kann auch der Vertrieb in mehrfacher Hinsicht als beeinflusst von der DIY-Idee erachtet werden. Wie die Do-It-Yourself-Herangehensweise die Kontrolle der HerausgeberInnen über den Produktionsprozess garantierte, so tat sie dies auch für den Vertrieb der Fanzines. Durch den direkten Verkauf an die LeserInnen bzw. über scene-eigene Vertriebe und Läden konnte der Verkaufspreis mitbestimmt und zugleich sichergestellt werden, dass die Hefte die potentiell 'richtigen' Personen erreichten. Darüber hinaus wurde damit das eigene DIY-Netzwerk unterstützt, der Mehrwert blieb - unabhängig von der vorrangig kommerziell orientierten Unterhaltungsindustrie - in der Szene selbst und machte wiederum die finanzielle Realisierung neuer Projekte möglich.

3. Themenfelder und strukturelle Gliederung

Nachdem die ProduzentInnen und RezipientInnen früher Punk-Fanzines sowie ihre Produktion und Distribution dargestellt wurden, beschäftigt sich der nun folgende Abschnitt mit ihrem Inhalt und dessen struktureller Gliederung.

Der überwiegende Teil der Hefte drehte sich um die Musik der neuen Subkultur. Solo-KünstlerInnen und Bands wurden interviewt, in Artikeln portraitiert, ihre Fotos und Songtexte abgedruckt. Die persönlichen Lieblingslieder wurden in Playlists aufgeführt, Platten wurden besprochen und über Konzerte geschrieben.

Einige Hefte gingen auf die jeweilige lokale Szene und ihre Entwicklung besonders ein. Der Stellenwert des lokalen Bezugs für die Fanzines zeigt sich auch an einigen ihrer Titel wie *Heimatblatt*, *Die Düsseldorfer Leere* oder *T4*⁶⁹.

Neben Artikeln zur Musik und zur lokalen Szene sind in fast einem Drittel der von mir untersuchten Hefte auch Zeichnungen, Collagen, Gedichte und Grafiken abgebildet, bei denen der explizite Bezug zu Punk auf der inhaltlichen Ebene auf den ersten Blick ungeklärt bleibt. Wie sich allerdings im nächsten Abschnitt zeigen wird, stehen diese nicht außerhalb des subkulturellen Kontextes, sondern spiegeln gerade durch ihre Technik der Collage den Stil von Punk wieder.

Ein Heft, in dem solche grafischen und lyrischen Beiträge überwiegen, ist beispielsweise das *Magazin für Verliebte* aus Düsseldorf. Wie der Titel dieses Fanzines bereits andeutet, drehen sich die dort abgedruckten Collagen, Zeichnungen und Gedichte rund um die romantische Liebesbeziehung, aber auch um Heterosexualität und Geschlechterverhältnisse. Ohne den Nachdruck eines Artikels aus dem englischen Heft *Sniffin' Glue* über den Umgang mit solchen Themen innerhalb der Punk-Szene und den Abdruck einiger Songtexte von Punk-Bands wäre der Bezug zur neuen Subkultur für Außenstehende kaum erkennbar.⁷⁰

Ein weiteres Beispiel für solche Hefte ist das 1977 veröffentlichte *E* von Jacky Eldorado. Dieses Berliner Fanzine, das als 10-seitiges "info-paper" des Herausgebers fungierte, beinhaltet u.a. entkontextualisierte Grafiken aus Comics und Werbungen, die scheinbar ohne jeden Bezug zu Jacky Eldorado oder Punk sind. Erst auf den letzten beiden Seiten wird klar, dass es sich beim Herausgeber um einen Punk handeln muss. Die eine Seite ist mit verschiedenen Accessoires wie Sicherheitsnadeln, einer Plastikbrille und einer Reihe von Band-Buttons (*Blondie*, *The Sex Pistols*, *The Vibrators*,...) und mehr arrangiert. Die andere Seite beinhaltet eine Selbstdarstellung in Textform, in der sich der Herausgeber Jacky Eldorado seinen LeserInnen u.a. als Sänger von *PVC*, "the first german punk band" vorstellt. Ohne diese letzten beiden Seiten wäre den RezipientInnen vollkommen unklar geblieben, dass es sich bei diesem Heft um ein von einem Punk veröffentlichtes handelt.⁷¹

⁶⁹ Der Titel des Berliner Fanzines *T4* verweist sowohl auf den sowjetischen T34-Panzer am West-Berliner Ehrenmal als auch auf die Adresse der ehemaligen Euthanasie-Behörde in der Tiergartenstr. 4 und deren entwickeltes Vernichtungsprogramm 'Aktion T4' gegen sog. 'unwertes Leben' (vgl. Reichensperger 2003: 25).

⁷⁰ vgl. *Magazin für Verliebte* 1 ([1979]), o.S.

⁷¹ vgl. *E* [o.N.] ([1977]), o.S.

Anhand von *E* lässt sich nicht nur der Abdruck scheinbar sinnentleerer und kontextloser Grafiken und Texte in Fanzines belegen. Jacky Eldorados Heft zeigt auch, dass die Selbstinszenierung und -darstellung ein wesentliches Merkmal der frühen Punk-Publikationen war. Wie der Herausgeber einen offensichtlich gefälschten Fan-Brief an ihn selbst veröffentlicht hat, so druckten auch andere in ihren Zines Überhöhungen ihrer eigenen Person oder ihrer Bands ab.⁷²

Vor allem in *The Ostrich* wurden solche Selbstinszenierungen exzessiv betrieben. Wie Franz Bielmeier im Interview erklärte, ging es ihnen mit ihrem Fanzine darum, "uns selbst [...] und unsere Neigungen zu featuren und zwar so [...] elitär [...], so von Oben herunter."⁷³ Dazu gehörte auch die Inszenierung der eigenen Band *Charley's Girls* als 'Rockstars', obwohl diese real noch nicht einmal existierte, sondern lediglich eine Fantasievorstellung der HerausgeberInnen war. So druckten sie in ihrer vierten Ausgabe die Anzeige für eine fiktive Platte ihrer Gruppe ab, die zu diesem Zeitpunkt weder Auftritte absolviert hatte, noch ein einziges komponiertes Stück aufweisen konnte. Nach Außen wurde den LeserInnen jedoch suggeriert, dass es die Band gäbe und diese immer wieder in deren Bewusstsein geschleust. So wurde



Abb. 4

beispielsweise auch ihr Name in eine *London*-Platten-Werbung montiert (siehe Abb. 4) und als Kontaktadresse *Europe's Only Charley's Girls Fanclub* in Anlehnung an *Europe's Only Iggy Pop Fanclub* angegeben.⁷⁴ Für die fünfte Nummer von *The Ostrich* schrieb der aus dem Umfeld der Gruppe stammende Ralf Dörper unter dem Pseudonym 'Pretty Vacant' eine fiktive Kurzgeschichte über ein Konzert der Gruppe. Dabei

⁷² Ebd.

⁷³ Interview B, Z. 82-84.

⁷⁴ vgl. *The Ostrich* 4 (1977), o.S.

stellte er *Charley's Girls* als harte, kompromisslose und gewalttätige Punk-Band dar.⁷⁵ Und in der siebten Ausgabe von *The Ostrich* veröffentlichte der ebenfalls zur Clique gehörende Gabi Delgado einen Text zu einem der ersten tatsächlichen Auftritte der Gruppe in einer Kölner Galerie. Auch hier wurden *Charley's Girls* und ihr Umfeld in höchsten Tönen gelobt und die anwesenden Künstler und "Hippies" mit verachtenden Worten bedacht.⁷⁶

Über die Musik, künstlerischen Collagen und Texte sowie die Selbstinszenierung und Selbstüberhöhung hinaus finden sich nur noch vereinzelt andere Themenfelder in den von mir untersuchten Fanzines. Subjektiv gefärbte politische Bild- und Text-Beiträge werden nur in zehn Heften aus meinem Material abgedruckt. Sie wenden sich u.a. gegen Militarismus, Neonazismus, die Politik Jimmy Carters oder Konsum und erscheinen vornehmlich ab 1980.

Zuvor herrschte unter einigen Fanzine-HerausgeberInnen offenbar eine regelrechte Abwehr gegenüber linkspolitischen, oppositionellen Standpunkten und Aktionen, da diese immer noch mit der verhassten Kultur der 'Hippies' und 'Alternativen' konnotiert waren, gegen die man sich vehement abgrenzte.

Aber nicht nur 'Langhaarige' und 'Ökos' waren die sub- und popkulturellen Feindbilder der Punks. Man richtete sich sowohl gegen Teds, 'Rollerfahrer', Popper und 'Discos', die ebenfalls mit vereinzelt Beiträgen bedacht wurden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Artikel zur Punk-Musik und -Szene die größten Themenschwerpunkte in Fanzines ausmachten. Zwar gab es auch einige Hefte, die fast vollständig aus Collagen, Gedichten, Zeichnungen und Grafiken bestanden, sie stellten aber eine Minderheit in meinem Material dar. Dies soll allerdings nicht heißen, dass solche künstlerischen Beiträge nicht auch in musik- und scene-orientierten Fanzines vorkamen. In zahlreichen Publikationen gab es eine Mischung aus beidem. Gerade der bereits angeführte fiktive Charley's Girls-Konzertbericht von Pretty Vacant in *The Ostrich*, der sich zwischen Kurzgeschichte und Artikel bewegt, macht dies deutlich. Am ehesten trifft wohl die Aussage zu, dass 'reine' Punk-Musik- und 'reine' Punk-Kunst-Fanzines nur die Enden des breiten Spektrums dieser Szene-Medien darstellten. Die von mir untersuchten Hefte lassen sich innerhalb dieser Spannweite verorten, obwohl die meisten zum erstgenannten Ende hin tendieren.

⁷⁵ vgl. *The Ostrich* 5 (1977), o.S.

⁷⁶ *The Ostrich* 7 (1978), o.S.

Auf den ersten Blick scheint der Großteil dieser Fanzines - trotz ihrer künstlerischen Beiträge - Musikzeitschriften zu ähneln. Das legt auch ihre strukturelle Gliederung nahe. Wie in beispielsweise *Sounds* gibt es auch in den Punk-Heften 'Rubriken' wie Nachrichten, Playlists/Charts, Plattenkritiken, Leserbriefe, Konzert- und Szene-Berichte, Interviews, Kleinanzeigen, etc. Sogar Preisausschreiben/Rätsel, Kontaktanzeigen, 'Starschnitte' und 'Fanposter' wie in musikorientierten Jugendzeitschriften à la *Bravo* lassen sich finden. Allerdings dürfen diese nur auf den ersten Blick als ernsthafte Übernahme von Strukturmerkmalen bereits bestehender Magazine verstanden werden. Sieht man genauer hin, so fällt auf, dass zum einen eine klare Einteilung in Rubriken oft nicht möglich ist und zum anderen solche Rubriken der etablierten Presse immer wieder ironisiert und persifliert werden.

So findet sich in der vierten Nummer von *The Ostrich* auf einer Seite mit der Überschrift "Nachrichten" unter gewöhnlichen News zu Bands und ihren Platten auch die Meldung "Janie J. Jones [einer der Herausgeber des Fanzines, Anm. C.S.] hat eine neue Lederjacke!"⁷⁷ In *Der Arsch* wurden unter der Schlagzeile "Letzte Neuigkeiten von der Szene" erfundene Witz-Nachrichten abgedruckt wie "Die neue Single von den "Big Balls" ist von Heino produziert".⁷⁸ In der fünften Ausgabe von *Pretty Vacant* wurden ebenfalls die neuesten Meldungen aus der Punk-Szene wiedergegeben, allerdings unter der Überschrift "Gerüchte".⁷⁹ Und in der vierten Nummer von *Y-KLRMPFNST* findet sich unter der Nachrichtenrubrik u.a. folgender Absatz: "Wo wir grad dabei sind: Wußtet ihr schon, daß Furze brennbar sind?"⁸⁰

Was auf den ersten Blick wie die Übernahme der News-Rubrik aus einer etablierten Zeitschrift erscheint, kann bei der Lektüre als gebrochene Übernahme gedeutet werden. Die Fanzines orientierten sich zwar offenbar an der strukturellen Gliederung bereits bestehender Presseerzeugnisse, brachen diese allerdings immer wieder ironisch. Entweder, indem sie Banalitäten wie eine neue Lederjacke als Nachrichten inszenierten, Witze als Meldungen abdruckten oder indem sie die Objektivität medialer Neuigkeiten als Gerüchte dekonstruierten und dies affirmativ zur Schau stellten.

Auch zahlreiche andere Rubriken aus etablierten Printerzeugnissen wurden auf diese Weise übernommen und ironisch gebrochen. So wurde eine Iggy Pop-

⁷⁷ *The Ostrich* 4 (1977), o.S.

⁷⁸ *Der Arsch* [o.N.] (1978), o.S.

⁷⁹ *Pretty Vacant* 5 ([1979]), o.S.

⁸⁰ *Y-KLRMPFNST* 4 (1980), S. 13.

Plattenkritik in *The Ostrich* in Form einer Todesanzeige geschrieben und gestaltet und damit zwei vollkommen unterschiedliche Textsorten vermischt. Die Rezension eines David Bowie-Albums in *No Fun* beinhaltet lediglich "Ich kotze..." und muss als ironisches Brechen der elaborierten und 'objektiven' Plattenbesprechungen in Zeitschriften wie *Sounds* verstanden werden.⁸¹ In der siebten Ausgabe von *Pretty Vacant* findet sich ein Fake-Interview, in dem Rudi Carell scheinbar sinnlose Fragen an die Punk-Band *Abwärts* stellt.⁸² Ein als "Interview mit den Herren Seffcheque & Padeluun zum Label-Treffen in der Markthalle" überschriebener Beitrag in *AG Rock Musik* enthält nur gekritzelte Statements, die vermutlich von den beiden 'interviewten' Personen stammen und die für die LeserInnen unverständlich bleiben. In der Debüt-Ausgabe von *Total Control*, einem der fünften Ausgabe von *The Ostrich* beiliegendem Fanzine, befindet sich ein sog. "Exklusiv-Interview



Abb. 5

Ostrich / Strummer", das lediglich aus einem kurzen Dialog über eine Widmung besteht, die der Autor von Joe Strummer haben wollte (siehe Abb. 5).⁸³

Dieses ironische Brechen von Rubriken bereits bestehender Zeitschriften setzt sich auch auf der formalen Ebene fort. Die Titel einiger Fanzines verweisen auf die Namen von bereits bestehenden Presseerzeugnissen, deuten diese aber um. Das Fanzine *Heimatblatt* griff die Eigenbezeichnung lokaler Zeitungen auf, wendete diese aber ironisch, indem sie nicht über die üblichen lokalpolitischen Themen oder kulturellen Veranstaltungen, sondern (fast) ausschließlich über die Düsseldorfer Punk-Szene schrieb. Die *KZ-Rundschau* griff auf Presstitel wie *Frankfurter Rundschau* zurück, dekontextualisierte diese allerdings durch ihren zynischen Zusatz

⁸¹ *No Fun* 18 ([1978]), o.S.

⁸² *Pretty Vacant* 7 ([1980]), S. 25.

⁸³ *Total Control* 1 (1977), S. 4.

der Abkürzung für den Begriff des Konzentrationslagers.⁸⁴ Mit seinem Fanzine-Namen *Gegendarstellung* bezog sich Klaus Abelmann auf die presserechtliche Zusicherung der Richtigstellung falsch getätigter Aussagen in einem Presseorgan und verwies auf die Funktion der Gegeninformation zu den bestehenden Printmedien, die sein Heft erfüllte. Das Düsseldorfer *Schmier* übernahm die Negativ-Zuschreibung sog. 'Schmierblätter' in affirmativer Weise und *Der Aktuelle Mülleimer* aus Böblingen wendete Pressetitel wie *Die Aktuelle Rundschau* ironisch, indem er diese in den Zusammenhang von Abfall brachte.

Darüber hinaus brachen die frühen Punk-Fanzines aus meinem Material nicht nur auf symbolischer, sondern auch auf juristischer Ebene mit den etablierten Printmedien. Entsprechend der einzelnen Landespressegesetze gehört die ordentliche und wahrheitsgemäße Angabe eines Impressum zu den Ordnungspflichten der Presse. Dadurch soll es

"den Behörden wie auch Dritten ermöglicht werden, die für den Inhalt des Druckwerks Verantwortlichen jederzeit straf-, zivil- und presserechtlich haftbar zu machen" (vgl. Schaffeld/Tillmanns [o.J.])

Aus diesem Grund müssen der Name und die Anschrift sowohl des Druckers als auch des Verlegers im Presseerzeugnis abgedruckt werden. In vielen Fanzines wurden diese entweder gar nicht aufgeführt oder die HerausgeberInnen, die zugleich VerlegerInnen waren, gaben lediglich ihre Pseudonyme preis.

Die formal-juristische Vorgabe eines Impressum wurde im *Ich und mein Spiegelbild* sogar lächerlich gemacht und als "Erpressung" gebrandmarkt. Dort ist zu lesen: "Im(Er)Pressum: Ich und mein Spiegelbild erscheint täglich / monatlich / jährlich / überhaupt nicht. Nichtzutreffendes bitte streichen." Zwar gab der Herausgeber eine Adresse, aber weder seinen realen Namen, noch sein Pseudonym an.⁸⁵

Auf ähnliche Weise machte sich auch Kid P in seinem Fanzine über die Impressumspflicht lächerlich. Für die Erstausgabe von *Preiserhöhung* gab dieser an:

"Eine Produktion des mega-vision-Medienverbundes in Zusammenarbeit mit der deutschen Industrie und der Blendamedforschung gegen Karies und Zahnfleischbluten; Herausgeber: Der Bundeskanzler; Auflage: Einige Millionen; Erscheint:[...] Immer wenn sich genug Stuss angesammelt hat".⁸⁶

Unzählige weitere ironische Brüche, Resignifizierungen und Persiflagen von Rubriken und formalen Essentials etablierter Printmedien lassen sich in den von mir

⁸⁴ Gleichzeitig muss der Fanzine-Titel *KZ-Rundschau* auch als Abschreckung gegenüber all jenen Personen verstanden werden, die diesen Zynismus nicht nachvollziehen können und wirkt dadurch wieder im Sinne einer elitären Exklusivität.

⁸⁵ *Ich und mein Spiegelbild* 1 (1980), o.S.

⁸⁶ *Preiserhöhung* 1 (1979), o.S.

untersuchten Heften ausmachen. Diese Form der subversiven Übernahme stellt ein zentrales Merkmal der frühen Punk-Fanzines dar.

4. Stilelemente

4.1. Die Collage und die Ästhetisierung der Krise

Die Übernahme von Rubriken und formalen Elementen bereits bestehender Zeitungen und Zeitschriften und ihr dabei durchgeführter ironischer Bruch ist nicht nur eine strukturelle Besonderheit der von mir untersuchten Hefte, sie muss auch als Teil des Punk-Stils betrachtet werden. Wie Dick Hebdige für diesen bereits ausgeführt hat, "sprach aus ihm in erster Linie die Gewalt seiner Cut-up-Collagen" (Hebdige 1983: 97).

Die Entwendung und Rekontextualisierung bereits bestehender stilistischer Elemente war nicht nur für die Kleidung, die Musik, den Tanz, die Bandnamen, die Konzerte oder das Design der Punks charakteristisch, sondern auch für ihre Fanzines. Indem sie Rubriken und formale Elemente der etablierten Printmedien rekombinierten und genau diese Technik zur Schau stellten, gelang ihnen "der Bruch zwischen [vermeintlich] 'natürlichem' und konstruiertem Zusammenhang" und damit nicht nur die Subversion des hegemonialen bürgerlichen Zeichen- und Machtregimes, sondern auch die Unterminierung jedes relevanten anderen Diskurses (Ebd.: 97f.).

Deshalb, so Hebdige, komme man bei Subkulturen wie Punk mit der traditionellen Semiotik, die in den fertigen Stil-Collagen eine bestimmte Anzahl fester Bedeutungen herauszulesen versuche, nicht weiter. Weil Collagen polysemisch, also vieldeutig, konzipiert seien, müsse das Augenmerk bei der Stilanalyse solcher Szenen vielmehr auf der "bedeutenden Praxis", also "dem Prozeß der Bedeutungsschaffung und weniger [...] dem Endprodukt" liegen (Ebd.: 109).

Gerade da Punk keine 'magischen Lösungen' erfahrener gesellschaftlicher Widersprüche anbot, sondern diese vielmehr darstellte, kann das Collage- und Bruchhafte des subkulturellen Stils als sein charakteristisches und einheitsstiftendes Merkmal ausgemacht werden (vgl. Ebd.: 110).⁸⁷ Die Collage kann damit auch als Spiegelbild der Krisenerfahrung in der BRD verstanden werden. In der Rekombination verschiedener Schnipsel konnten die gesellschaftlichen Widersprüche, die sich in der Krise manifestierten, visualisiert werden.

⁸⁷ siehe Kapitel II.4.

4.2. 'Wildern' in den 'Jagdreviere' der etablierten Printmedien

Die von mir untersuchten Fanzines griffen in vielerlei Hinsicht die Technik der Collage auf und beschränkten sich dabei nicht nur auf die ironisch gebrochene Übernahme von Rubriken, Textsorten und formalen Essentials etablierter Printmedien. So wurden bisweilen sogar ganze Bild- und Text-Beiträge aus bestehenden Zeitschriften und Zeitungen entwendet und auf vielfältige Weise in das eigene Heft eingepasst. Für die HerausgeberInnen von Fanzines stellten die etablierten Printmedien regelrechte 'Jagdreviere' dar, in denen sie im Sinne Michel de Certeaus "wilderten" (De Certeau 1988: 27).

'Wildern' umfasst für den französischen Historiker und Kulturtheoretiker verschiedene Formen der Bedeutungsproduktion durch VerbraucherInnen. Michel de Certeau verwirft die Vorstellung von Konsum als passivem Gebrauch von Gütern durch ihre BenutzerInnen. Stattdessen sieht er darin eine tätige Handlung, eine aktive Rezeption. Für ihn beschreibt das Wort 'Wildern' die Taktiken, die gewöhnliche KonsumentInnen in ihrem Konsum einsetzen.

So besitzt ein Medientext an sich noch keine Bedeutung, sondern bekommt diese erst durch die Lesenden zugeschrieben, indem sie ihn in ihre eigene Sinnstruktur einpassen (vgl. Ebd.: 301f.). RezipientInnen werden dadurch selbst zu ProduzentInnen und die Grenze zwischen Text und Lektüre verschwimmt. LeserInnen sind für Michel de Certeau also zugleich MitautorInnen eines Artikels oder Bildes.

Die Art und Weise wie sie sich selbst in die Bedeutung des Textes einschreiben, vollzieht sich mittels vielfältiger Taktiken, also verschiedenen Formen des Wilderns. Er nennt dafür beispielhaft

"das Überfliegen einer Seite, die Metamorphose des Textes durch das wandernde Auge, Improvisation und Erwartung von Bedeutung, die von einigen Wörtern ausgelöst werden, das Überspringen von Schrifträumen wie in einem flüchtigen Tanz" (Ebd.: 26).

Aufgrund solcher Taktiken kann ein Artikel in einer Tageszeitung vollkommen unterschiedlich rezipiert werden. Der entsprechende Journalist mag zwar eine bestimmte Deutung seines Beitrags nahe gelegt haben, wie die LeserInnen ihn allerdings in ihre eigene Sinnstruktur einbauen, hängt vom eigenen Erfahrungshintergrund ihrer gesellschaftlichen Verortung ab.

Fankulturen, so Rainer Winter, realisieren in der Rezeption von Presse-Texten genau das:

"[Sie] wildern [...] in den Sinnwelten der medialen Texte, deuten diese um und stehlen die für sie relevanten Elemente, weil sie auf spaß- und lustbetonten Gebrauch aus sind und nach Anschlußmöglichkeiten für eigene Aktivitäten suchen" (Winter 1997: 43).

Für Fans liefert die Medienwelt das Rohmaterial für ihre eigenen kulturellen Produktionen.

Was Winter hier vor allem für die LiebhaberInnen von TV-Serien festgestellt hat, trifft auch und im Besonderen auf die HerausgeberInnen von Punk-Fanzines zu. Ihr Wildern wird durch die Dekontextualisierung medialer (Teil)Texte und (Teil)Bilder in Form der Collage geradezu öffentlich zur Schau gestellt. Was den gewöhnlichen KonsumentInnen zum großen Teil nicht und klassischen Fankulturen nur bedingt klar ist, propagieren die Punks in ihren Heften ganz bewusst: Die aktive Produktion kultureller Bedeutung von medial vermittelten Texten.



Abb. 6

Das mittels Wildern 'erbeutete'

Material wird auf verschiedene Weisen genutzt. Eine Funktion besteht in der Übernahme von Bild- und Textfragmenten als Elemente für völlig neue, eigens verfasste Texte und Bilder der HerausgeberInnen. Die 'Erpresserbrief'-Schriftzüge, die aus verschiedenen entwendeten Buchstaben mit unterschiedlicher Typographie montiert wurden, sind beispielsweise typisch für diese Form des Umgangs mit gewildertem Material (vgl. Hebdige 1983: 103).

In den von mir untersuchten Heften propagierte diesen Stil vor allem Andreas Banaski (siehe Abb. 6).⁸⁸ In seinem Fanzine *Preiserhöhung* kann auf den ersten

⁸⁸ *Preiserhöhung* 2 ([1979]), o.S.

Blick oft nur schwer zwischen selbst verfasstem Text und gewildertem Material unterschieden werden. Andreas Banaski schrieb sich regelrecht in die Textfragmente der etablierten Printmedien ein. Dort wo er sich als Punk nicht oder verfälscht repräsentiert sah, machte er sich nun selbst buchstäblich 'zwischen den Zeilen' sichtbar.

Auch Theo Terror verwendete Schnipsel aus bestehenden Zeitungen und Zeitschriften für seine eigens verfassten Botschaften. In der ersten Ausgabe seines Fanzines *Ich und mein Spiegelbild* arrangierte er verschiedene Text- und Bildfragmente aus Presserzeugnissen und gestaltete damit einen eigenen Text, der sich gegen die identitäre Uniformität einiger Hamburger Punks richtete (siehe Abb. 7).⁸⁹



Abb. 7

Neben diesem Gebrauch gewilderten Materials als Elemente für eigene Beiträge, wurden die entwendeten Passagen aus bestehenden Druckerzeugnissen auch zu Kommentar- bzw. Illustrationszwecken verwendet. Ausgangspunkt des Kommentars oder der Illustration konnten dabei sowohl die dekontextualisierten als auch die selbst geschriebenen Texte sein.

Ein Beispiel für ersteres findet sich im Fanzine *KZ-Rundschau*. Dort wurde ein Artikel über Punk aus einer Zeitung der DDR entnommen und mit folgenden Worten des Herausgebers kommentiert: "Vorsicht! Für eventuelle Schäden an den Lach-Organen übernehmen wir keine Haftung!"⁹⁰

Auch in *Preiserhöhung* wurde ähnlich vorgegangen: Der Herausgeber druckte dort einen *Bravo*-Artikel zum *The Adverts*-Konzert in der Hamburger *Markthalle* ab und

⁸⁹ *Ich und mein Spiegelbild* 1 (1980), o.S.

⁹⁰ vgl. *KZ-Rundschau* 2 (1980), o.S.

ergänzte den Beitrag mit den selbst verfassten Worten: "Auch Deutschlands zweitbeste Teenyzeitung (nach Preiserhöhung) [...] war dabei."⁹¹

In der dritten Ausgabe von *Ungewollt* findet sich die gleiche Art der Kommentierung wieder. Diesmal grenzte man sich allerdings nicht ironisch gegenüber dem entwendeten *UZ*-Artikel über die Feindschaft zwischen Punks und Teds ab. Der Herausgeber Willi Wucher zollte dem von Gerd Schumann geschriebenen Beitrag vielmehr höchsten Respekt: Es sei das Beste, was er je über dieses Thema gelesen habe.⁹²

Solche positiven Bezüge zu etablierten Printmedien stellen allerdings eine Ausnahme in den von mir untersuchten Heften dar. Stattdessen dominiert die eher bissig-ironische Abgrenzung gegenüber den bestehenden Presseorganen wie sie in *KZ-Rundschau* und *Preiserhöhung* vollzogen wurde. Anstatt die bestehenden Zeitungen und Zeitschriften direkt an einzelnen Punkten auf Grundlage von Argumenten zu kritisieren, werden sie viel eher der Lächerlichkeit preisgegeben.

Diese Verhöhnung der etablierten Printmedien ist auch anzutreffen, wenn der selbstverfasste Text der HerausgeberInnen den Ausgangspunkt für Kommentare und Illustrationen aus gewildertem Material stellt.

So findet sich in *Der Arsch* der Artikel zu einem *Charley's Girls*-Konzert, zu dem offenbar ein Auszug aus der Jugendzeitschrift *Joker* hinzugefügt wurde: "Joker-Redakteurin Ingrid Blum war nicht nur bei den Aufnahmen der LP dabei - sie sang sogar mit."⁹³

Bei einem Artikel zur britischen Punk-Band *Crass* in *The Anschlag* verwiesen die Herausgeber auf einen Anti-Religions-Text der Gruppe und kommentierten dies mit folgender gewilderter Headline aus einer Zeitung oder Zeitschrift: "Den Bischöfen würden die Haare zu Berge stehen". Auf der darauf folgenden Seite wurden einige Platten besprochen und verrissen und mit einem weiteren Fragment aus einem Presseergebnis bedacht: "Verdammt, wir müssen raus aus dem Dreck!"⁹⁴

Diese Form von Kommentaren mittels gewilderten Materials kann ebenfalls als eine Form von Aneignung des herrschenden Medientextes zu völlig anderen Zwecken als ihren ursprünglichen verstanden werden. Letztlich schreibt man sich auch hier symbolisch 'zwischen die Zeilen' der etablierten Presse ein.

⁹¹ *Preiserhöhung* 2 ([1979]), o.S.

⁹² *Ungewollt* 3 (1980), S. 14.

⁹³ *Der Arsch* [o.N.] (1978), o.S.

⁹⁴ *The Anschlag* 1 ([1979]), S. 5f.

Zweckentfremdetes Material erfüllte allerdings nicht nur die Funktion der Illustration oder des Kommentars. Gewilderte Fragmente aus Zeitungen und Zeitschriften wurden in den von mir untersuchten Fanzines bisweilen auch für sich alleine abgedruckt.

So findet sich im *Magazin für Verliebte* eine dekontextualisierte Anzeige für eine Wrangler-Jeans mit dem Werbeslogan: "Das trägt der Herr zum Punk-Rock".⁹⁵ Völlig ohne Zusammenhang zum eigentlichen Fanzine-Text wurde im *Ich und mein Spiegelbild*-Fanzine ein Leserbrief aus *Bravo* abgedruckt: "Macht nicht soviel von Nina Hagen her. Bravo-Leser mögen Ausgeflipte nicht. Und Nina ist doch ausgeflipt, oder?"⁹⁶ Auch auf einer Seite mit einer *The Ramones*-Plattenkritik in *The Ostrich* wurden solche scheinbar kontextlosen Fragmente aus anderen Printmedien hinzumontiert. Unter der Rezension befinden sich kommerzielle Anzeigen für 'Glitter Socks' und New Wave-Klamotten, die offenbar aus einer englischen Zeitung oder Zeitschrift entwendet wurden.⁹⁷

Obwohl solch gewildertes Material für sich alleine steht und auf den ersten Blick keinen Bezug zum Fanzine-Text der HerausgeberInnen darstellt, wurde es nicht völlig willkürlich und bedeutungslos in das entsprechende Heft aufgenommen. Was Szene-Fremde vermutlich nur schwer deuten konnten, wussten die Mitglieder aus der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' aufgrund ihrer Wissensbestände sehr wohl 'richtig' zu lesen. Die scheinbar kontextlos gewilderte 'Beute' besaß also durchaus einen Kontext, in dem sie Sinn ergab: Punk. Diese Form dekontextualisierten Materials kann dementsprechend als eine Art von 'Trophäe' verstanden werden. Wie diese gewöhnlich vom Mut und der Ehre eines/einer JägerIn zeugt, so zeugten diese für sich stehenden Pressefragmente von der Unermüdlichkeit der wildernden Punks auf ihren Streifzügen durch die Sinnwelten der etablierten Printmedien.

Aber darüber hinaus dienten sie auch der Belustigung der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten', indem die so 'erlegten' Fragmente in den Fanzines der Szene geradezu zur Schau gestellt und vorgeführt wurden. Auch hier wurde nicht auf herkömmliche Weise Kritik an der Presse geäußert, sondern diese vielmehr affirmiert wiedergespiegelt.

Letztlich kann solch eine kulturelle Praktik des Wilderns auch als eine Art 'Rache' gegenüber den etablierten Medien verstanden werden. Wie diese durch ihre Beiträge

⁹⁵ *Magazin für Verliebte* 1 ([1979]), o.S.

⁹⁶ *Ich und mein Spiegelbild* 1 (1980), o.S.

⁹⁷ *The Ostrich* 5 (1977), o.S.

über Punk das öffentliche Bild der Subkultur prägten und entscheidend dazu beitrugen, sie in die allgemeine Form der Ware zu pressen, indem diese der Szene bestimmte Stil-Elemente entriessen und zu Mode-Accessoires oder Faschingskostümen konstruierten, so dekontextualisierten und deuteten die HerausgeberInnen in ihren Fanzines die Texte und Bilder der Presse um. Das Wildern kann damit als eine Taktik im Sinne des Kampfes um die mediale Deutungsmacht von Punk verstanden werden, als Angriffe einer semiologischen Guerilla, wie sie Umberto Eco bereits 1967 als Utopie vorweggenommen hatte (vgl. Eco 1986).

Auch wenn sowohl auf Seiten der Subkultur als auch der etablierten Presse ähnliche Techniken der Dekontextualisierung und Umdeutung zum Einsatz kamen, so waren doch zum einen die Ausgangspunkte und Motivationen für diese Angriffe und zum anderen auch ihre Ergebnisse völlig unterschiedlich. Während die etablierten Medien dabei mithalfen, Punk als weiteres Produkt auf dem Markt der jugendlichen Lebensstile zu etablieren und in die bürgerlich-kapitalistische Sinnordnung einzupassen, d.h. sie im Sinne der herrschenden kulturellen Grammatik und Warenform von jeglicher Widersprüchlichkeit zu befreien, so visualisierten die HerausgeberInnen von Fanzines mit ihren Collagen aus gewildertem und eigenem Material eben jene Widersprüchlichkeit.

4.3. Die Störung gewöhnlicher Lese- und Wahrnehmungsgewohnheiten

Statt Ordnung durch übersichtliches Layout, einheitlichen Zeichensatz und durchgängige Typographie, wie in etablierten Printmedien, dominierte in den Fanzines mit ihrer 'Cut & Paste'-Gestaltung das Chaos. Die Collagen störten herkömmliche Lese- und Wahrnehmungsgewohnheiten. Der Lesefluss und die Bilderfassung der RezipientInnen wurden ständig unterbrochen bzw. fragmentiert. Indem einzelne Text- und Bildbeiträge von ihren HerausgeberInnen schräg oder um 180 Grad gedreht in die Hefte montiert wurden, mussten die LeserInnen auf den einzelnen Seiten immer wieder nach den neuen Textblöcken suchen, die an die alten, bereits gelesenen, anschlossen. Die Struktur einzelner Beiträge musste vielfach erst erschlossen werden, da sie nicht, wie in etablierten Zeitungen und Zeitschriften klar erkennbar war.

Wie weit dieser Bruch herkömmlicher Rezeptionsweisen gehen konnte, verdeutlicht die Anzeige für den *Rip Off*-Plattenladen in der fünften Ausgabe von *Pretty Vacant*,

bei der der einzige Textblock spiegelverkehrt abgedruckt wurde.⁹⁸ Auch in *The Ostrich* findet sich ein Beitrag, der mit üblichen Lesegewohnheiten bricht. Dort wurde der Text einer Plattenkritik spiralenförmig 'gesetzt' (siehe Abb. 8).⁹⁹ Um ihn zu lesen, mussten die RezipientInnen das Heft immer wieder gegen den Uhrzeigersinn drehen.

Nicht nur solche ungewöhnlichen Satz-Formen, sondern auch die Schrift selbst unterbrach den üblichen Lesefluss. Hand- und Schreibmaschinentypographie, die sich gegenseitig abwechseln, fehlende oder falsche Interpunktion, durchgehende klein- oder großgeschriebene Sätze und mit dem Filzstift hastig hinzugeschmierte Zusätze und Durchstreichungen unterstützten



Abb. 8

den Eindruck von Chaos und ließen die Lektüre zur anstrengenden Dechiffrier-Arbeit werden.

Diese Formen des schriftlichen 'Stotterns' spiegelten sich zum Teil auch im Schreibstil wieder. Ein extremes Beispiel dafür findet sich in einer Ausgabe von *T4*. Der Artikel zu einem *Wire*-Konzert wurde ohne jegliche Satzzeichen und den Cut Up-Texten William S. Burroughs ähnelnd abgedruckt. Die ersten Zeilen verdeutlichen bereits den kryptischen Charakter dieses Schreibstils:

"auf wenige impulse reduziert akkustische signale eines illuminierten fließbands verwirrt gelangweilt sperrt das publikum zahlreich erschienen die puderquaste daheim gelassen ohren augen und lippen auf gefühle".¹⁰⁰

Indem die LeserInnen immer wieder die Interpunktion selbst mitdenken mussten, strengte die Lektüre dieses Artikels schon nach wenigen Zeilen enorm an. Statt entspannender Unterhaltung wie in Illustrierten oder Publikumszeitschriften stieß man hier auf einen Text, der sich gegen seine LeserInnen sperrte und durch den man sich regelrecht kämpfen musste.

⁹⁸ vgl. *Pretty Vacant* 5 ([1979]), o.S.

⁹⁹ *The Ostrich* 7 (1978), o.S.

¹⁰⁰ *T4* [3] ([1978]), o.S.

4.4. Radikal subjektive Notizen aus vorderster Front

Solche Cut Up-ähnlichen Beiträge wie in *T4* stellten allerdings eher eine Ausnahme in den von mir untersuchten Fanzines dar. Zwar 'stotterten' alle Hefte aus meinem Material durch ihre Cut & Paste-Gestaltung, ihren Satz, ihre Schrift und teilweise ihren Schreibstil, doch all dies deutete auch, wie bereits Dick Hebdige für die frühen englischen Fanzines feststellte, von Dringlichkeit und Direktheit. Gerade weil sie letztlich wie chaotisches 'Geschmiere' aussahen, wirkten die Hefte oft wie "Notizen aus vorderster Front", die hastig und so schnell wie möglich weiter gereicht werden sollten (Hebdige 1983: 103).

Und in der Tat wurden nicht wenige Hefte extrem schnell produziert und verteilt. Ausgaben von *T4* wurden zum Teil in einer Nacht erstellt, am nächsten Morgen kopiert und tagsüber unter die Leute gebracht (vgl. Reichensperger 2003: 25).

Auch im Schreibstil konnte man diese Dringlichkeit und Direktheit erkennen. Zahlreiche Buchstaben-, Ausrufe- und Fragezeichendoppelungen verdeutlichen dies ebenso sehr wie die Lautmalereien (Onomatopoesien), die immer wieder in den von mir untersuchten Fanzines zu finden sind.

In einem *Heimatblatt*-Beitrag über eine London-Fahrt widmet sich eine kurze Passage einem jungen Mann aus Düsseldorf, dem die Reisegruppe immer wieder auf Konzerten begegnete. Ein Satz wurde dabei in einen lautmalersischen Tusch eingebaut, der vermutlich die Überraschung über das ständige Wiedersehen verstärken sollte: "In der Schlange übrigens - zum dritten Mal - badadamm - der - Tusch - Langhaarige Typ - boing - aus tatam - tatam - Düsseldorf - tsching."¹⁰¹

Auch im Artikel zu einem *The Lurkers*-Konzert, der im *Pretty Vacant* erschien, dienen solche Onomatopoesien dazu, die Eindrücklichkeit einer Situation zu verstärken:

"Pogo, die ersten fallen um. Durchhalten. Meine Pumpe, oh ich schaff's nicht und breche auch zusammen. Krüm, ächz, uh Ende, die meisten liegen flach und können nicht mehr."¹⁰²

In letztem Beispiel fallen auch die kurzen Sätze auf. Statt elaboriertem Rock-Journalismus mit zahlreichen Schachtelsätzen wie in *Sounds* finden sich eher solche knappen und direkten Aussagen in den Heften. Dies zeugt von einer gewissen Geradlinigkeit, die vor allem auch durch eine kompromisslose Ich-Perspektive in den Fanzines zum Ausdruck kommt. Der eigene Geschmack und die eigene Erfahrung wurden zum obersten Maßstab erklärt und ein radikal subjektiver Schreibstil gepflegt.

¹⁰¹ *Heimatblatt* 5 ([1979]), o.S.

¹⁰² *Pretty Vacant* 5 ([1979]), o.S.

Zum Teil machte man sich nicht einmal mehr die Mühe, die Koordinaten der persönlichen Geschmackspräferenzen offen zu legen. Wenn etwas als schlecht empfunden wurde, dann war es schlecht und wer dies nicht verstand, der hatte sozusagen gar nichts verstanden. Der radikal subjektive Schreibstil kommt dabei ohne Rücksicht auf Nachvollziehbarkeit durch die LeserInnen konsequent zum Einsatz.

Überhaupt scheint man auf diese kaum Rücksicht genommen zu haben. Teilweise werden sie - wie bei *The Ostrich* - regelrecht beschimpft und als "die dümmsten Bauern" oder "passive Arschlöcher" bezeichnet.¹⁰³ Franz Bielmeier erklärte dazu im Interview, dass sich solche Äußerungen aus der elitären Haltung abgeleitet hätten, die sie als Herausgeber mit ihrem Geschmack und ihrem Stil gegenüber allen anderen eingenommen hätten. So hätten sie sich die "Leser [...] als Idioten vorgestellt, als [...] Dummköpfe, die jetzt Watschen kriegen".¹⁰⁴ Erst durch diese Form der Herabsetzung der RezipientInnen gelang ihnen in und mit ihrem Fanzine die eigene Selbstüberhöhung und die Inszenierung einer elitären Exklusivität.

Was bei *The Ostrich* exzessiv durchgeführt wurde, ist in verschiedenen Intensitäten und Ausprägungen in allen von mir untersuchten Heften zu finden. In dieser radikalen Subjektivität liegt ein charakteristisches Merkmal früher Punk-Fanzines, die sie von der herkömmlichen Presse unterscheidet. In den etablierten Printmedien wird die journalistische Objektivität als normativer Anspruch verstanden. Diese untersteht gewissen Regeln bzw. Postulaten. Die Fakten müssen stimmen, Nachrichten müssen in Bezug auf den beschriebenen Sachverhalt vollständig sein und sie müssen von Kommentaren getrennt werden. Eigenbewertungen der JournalistInnen müssen kenntlich gemacht werden, Quellen sollen angegeben werden und eine widersprüchliche Quellenlage soll für die LeserInnen transparent gemacht werden. Nachrichten sollen sachlich und ohne Emotionen vorgetragen werden und zu keiner Meinungsverzerrung führen. Dies sind nur einige Postulate, die sich aus journalistischen Lehrbüchern zusammentragen lassen (vgl. Bentele 1994: 307).

Die HerausgeberInnen von Fanzines interessierten sich für solche normativen Vorgaben nicht. Sie verfolgten nicht den Anspruch objektiver Berichterstattung oder öffentlicher Meinungsbildung, wie es die Landespressegesetze von den etablierten Medien erwarten (vgl. Schaffeld/ Tillmanns [o.J.]). Selbst wenn in Fanzines nicht über die vermeintlichen Abenteuer und Großtaten der eigenen Person geschrieben wurde,

¹⁰³ *The Ostrich* 4 (1977), o.S.; *The Ostrich* 5 (1977), o.S.

¹⁰⁴ Interview B, Z. 82-86.

so schien doch die Figur der entsprechenden HerausgeberInnen immer durch die Texte hindurch. Dies verdeutlicht auch ein Zitat aus Klaus Abelmanns *Gegendarstellung*, in dem er über sich und seine MitautorInnen schreibt:

"Unser Leben ist der Inhalt. Auch wenn es sich hinter irgendwelchen Berichten zu verbergen scheint, wir schreiben ja doch nur über uns, wenn wir über andere herziehen. Und das ist der Unterschied zu irgendwelchen Zeitschriften/Zeitungen".¹⁰⁵

5. Fanzines als undisziplinierte Zeitschriften

Die bisherige Analyse der frühen Punk-Fanzines zeigte, dass diese auf vielen Ebenen von den etablierten Printmedien abwichen und sich symbolisch gegen diese abgrenzten. Heißt das allerdings, dass diese Hefte aus allen Formen von Presseerzeugnissen herausfallen? Die Bezeichnung 'Fanzine' beinhaltet den Begriff 'magazine' und macht dadurch bereits eine gewisse Nähe zur Printmediengattung 'Zeitschrift' deutlich.

Bis heute gibt es in der Kommunikations- und Medienwissenschaft für diese Presseform keine allgemeinverbindliche Definition, die diese vor allem gegenüber der Zeitung abgrenzt. Beide Printmedienarten sind durch Disponibilität (Verfügbarkeit für ihre LeserInnen) und Periodizität (regelmäßige Erscheinungsweise) geprägt. Auch Publizität (meinungsbildender Charakter) ist ein Prinzip, das sowohl der Zeitung als auch in Teilen Zeitschriften zugeschrieben wird.

In einem Punkt unterscheiden sich die beiden Presseformen allerdings: "Anders als bei der Zeitung, in der prinzipiell alle Themen Behandlung finden, ist Universalität kein Merkmal der einzelnen Zeitschrift" (Winter 2004: 454). Letztere charakterisiert sich durch einen relativ klar umgrenzten Themen- oder Aufgabenbereich, der bewusst nur bestimmte Personengruppen mit jeweils spezifischen Erwartungen anspricht. Damit, so Carsten Winter, "liegt die Zeitschrift nahe am Buch, von dem sie sich durch kürzere und aktuellere Beiträge unterscheidet - und auch am Brief" (Ebd.: 455).

Dementsprechend können die frühen Hefte der bundesdeutschen Punks sicherlich auch unter dieser Presseart subsumiert werden. Betrachtet man jedoch gewöhnliche Systematisierungen von Zeitschriftenarten, muss diese Subsumption allerdings als problematisch erachtet werden. In Anlehnung an die Typologie des Kommunikations- und Medienwissenschaftlers Heinz Pürer, unterscheidet beispielsweise Carsten Winter zwischen sieben verschiedenen Formen von Zeitschriften:

¹⁰⁵ *Gegendarstellung* 8 ([1980]), o.S.

1. Publikumszeitschriften, zu denen die klassische Illustrierte und die monothematische Programmpresse (Fernsehzeitschriften) gehören. Ihre Funktion ist die Information und Unterhaltung über alle Lebensbereiche.
 2. Fachzeitschriften, die sich an LeserInnen mit einem spezifisch-fachlichen Interesse richten.
 3. Special-Interest-Zeitschriften, deren Publikum sich aus interessierten Laien eines spezifischen Fachgebiets oder Hobbys zusammensetzt und die sich zwischen Publikums- und Fachzeitschriften verorten lassen. Ihre Funktion ist die allgemeinverständliche Information und Orientierung über einen bestimmten Bereich oder ein bestimmtes Thema.
 4. Kunden- und Betriebszeitschriften
 5. Verbands- und Vereinszeitschriften
 6. Amtszeitschriften
 7. Alternative Zeitschriften, deren Funktion in der öffentlichen Verbreitung alternativer Meinungen und Sichtweisen zu den hegemonialen liegt.
- (vgl. Ebd.: 459)

Die frühen Punk-Fanzines lassen sich keinem dieser Zeitschriftentypen klar zuordnen. Weder richten sie sich an Experten wie die Fachzeitschrift, noch wollen sie allgemeinverständlich über ein bestimmtes Thema informieren wie die Special Interest-Zeitschriften oder ihre Meinungen und Sichtweisen als Alternativen einer möglichst breiten Öffentlichkeit darlegen, wie die Alternativzeitschriften. Sie fallen also aus üblichen Typologien dieser Pressegattung heraus.

Hält man sich dazu noch die kulturhistorische Entwicklung der Zeitschrift vor Augen, so wird klar, dass eine Kategorisierung von Fanzines als Medienart nur bedingt möglich ist. Die Entstehung dieser Pressegattung ist eng mit der Epoche der Aufklärung und der Herausbildung der modernen Wissenschaften verknüpft. "Die Zeitschrift hat ihre Vorläufer in Kalendern, Flugschriften, Meßrelationen, ersten Zeitungen und - vor allem - wissenschaftlichen brieflichen Korrespondenzen" (Ebd.: 461).

Als erstes Presseerzeugnis dieser Art gilt das 1665 herausgegebene *Journal des Scavantes* in Frankreich. Diese Zeitschrift diente vor allem zur universalwissenschaftlichen Debatte, die vorher ausschließlich mittels brieflicher

Korrespondenz zwischen einzelnen Gelehrten geführt wurde. Die Einführung des damals neuen Printmediums erleichterte die Diskussion innerhalb der wissenschaftlichen Öffentlichkeit erheblich (vgl. Ebd.: 462). Zwar bildeten sich bald auch parallel zu diesen Gelehrten-Magazinen historisch-politische Zeitschriften heraus, bis ans Ende des 17. Jahrhunderts ist die Geschichte dieses Presseerzeugnisses aber vor allem durch ihre Funktion als Plattform für wissenschaftliche und wissenschaftspolitische Diskussionen geprägt.

Mit dem anbrechenden 18. Jahrhundert entsteht schließlich ein völlig neuer Typus von Zeitschrift: Die moralische Wochenschrift. Bis in die zweite Hälfte dieses Dezenniums behielt dieser Zeitschriftentyp großen Einfluss auf die weitere Entwicklung dieser Presseform. Mit und in den moralischen Wochenschriften artikulierten sich erstmalig LeserInnen als BürgerInnen und vollzogen eine öffentliche Selbstthematization ihrer Lebensbedingungen, die es in dieser Form bis dato noch nicht gegeben hatte.

Ab etwa 1770 setzte schließlich eine zunehmende Kommerzialisierung und Ausdifferenzierung des Zeitschriftensystems ein, in denen die Unterhaltungsmagazine allmählich zu den dominanten Presseerzeugnissen wurden und sich der Zeitschriftenmarkt allmählich konstituierte und ausbaute (vgl. Ebd.: 463f.).

Bis zu diesem Zeitpunkt stellten die Zeitschriften vor allem eine mit den Prinzipien der Aufklärung und des Bürgertums konnotierte Presseform dar. Als

"Schlüsselmedium des 18. Jahrhunderts [...] waren [sie] fast ausschließlich Instrumente und Ausdruck der Emanzipation des Bürgertums, ihrer Abgrenzung von der herrschenden Adelsklasse nach oben und vom gemeinen Volk nach unten" (Faulstich 2004c: 27f.).

Damit besaßen sie für die Bourgeoisie ein identitätsstiftendes Element. Zugleich aber ging mit der absoluten Dominanz der Printmedien eine Entsinnlichung der Kommunikation einher. Zur identifikatorischen Funktion gesellte sich so die "abstraktifikatorische Funktion": "Konkret-Anschauliches, Visuelles, Sinnliches wurden aufs Äußerste zurückgenommen" (Ders. 2002: 256). Stattdessen setzten sich die Prinzipien des Linearen, Diskursiven und Abstrakten durch und der Körper, über den und mit dem vorher vornehmlich kommuniziert worden war, erfuhr seine "Eliminierung" (Ders. 2004c: 28).

Was Werner Faulstich hier allgemein für die Druckmedien des bürgerlichen Zeitalters betont, trifft auf die Punk-Fanzines nur noch bedingt zu. Wie gezeigt wurde, brachen die von mir untersuchten Hefte durch ihr 'Stottern' diese Linearität. Sie simulierten

durch ihre Direktheit und Unmittelbarkeit geradezu den Sprechakt mit seinen Unterbrechungen und Auslassungen und führten die 'Körperlichkeit' symbolisch wieder in den Kommunikationsprozess ein.

Auch inhaltlich sahen sie sich keineswegs den Werten der Aufklärung verpflichtet. Anstatt eine möglichst breite Öffentlichkeit für ihre Belange zu konstituieren, propagierten sie die Selbstinszenierung, eine elitäre Exklusivität und vertraten radikal subjektive Standpunkte. Das Prinzip der Objektivität, das für die Medien der aufgeklärt-bürgerliche Gesellschaft grundlegend ist, wird hier zugunsten einer kompromisslosen Subjektivität verworfen.¹⁰⁶

Zwar blieben Punk-Fanzines auch weiterhin Medien für eine Szene und stellten damit Öffentlichkeit her, diese beschränkte sich allerdings weitgehend auf die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten'. Vielfach waren sie sogar nicht einmal daran interessiert, ob ihre Inhalte überhaupt von diesen LeserInnen verstanden wurden. Insofern können Fanzines nur eingeschränkt als Zeitschriften erachtet werden. Sie bauen zwar ebenfalls auf den Prinzipien dieser Presseform auf, brechen diese jedoch immer wieder symbolisch in ihrer Form, ihrem Stil und sogar auf der juristischen Ebene. Sie entziehen sich damit einer Disziplinierung durch das Gesetz und die kulturelle Grammatik, die den Printmedien im Allgemeinen eingeschrieben ist. Man kann sie daher vielleicht am ehesten als 'undisziplinierte Zeitschriften' bezeichnen.

6. Inhaltliche Bezüge zu anderen Printmedien

Der undisziplinierte Charakter der Fanzines als Zeitschriften wird noch deutlicher, wenn man sich die inhaltlichen Bezüge in diesen Heften zu anderen Printmedien vor Augen führt. Nicht nur auf der Ebene der Form oder des Stils wurden Relationen zu bestehenden Zeitungen und Zeitschriften hergestellt und diese symbolisch gebrochen. Auch wenn im Medientext der Fanzines andere Presseerzeugnisse genannt wurden, grenzte man sich fast ausschließlich von diesen ab.

Die qualitative Inhaltsanalyse ergab, dass die HerausgeberInnen zu mindestens vier Sorten anderer Printmedien Bezüge herstellten und diese weitgehend negativ

¹⁰⁶ Damit soll nicht behauptet werden, dass die Vorstellung von 'Individualität' und 'Subjektivität' keine Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft spielt. Im Gegenteil sind sie zentrale ideologische Kategorien der Bourgeoisie und als komplementäre Elemente zur gesellschaftlichen Öffentlichkeit zu verstehen. Doch während die bürgerliche Ideologie eine klare Trennung zwischen Objektivität und Subjektivität vollzieht, verschwimmen diese Kategorien in den Fanzines. Man denke nur an das Beispiel des bereits angeführten 'Konzertberichts' von Pretty Vacant in der fünften Ausgabe von *The Ostrich*, der eine vermeintlich objektive Textsorte (journalistischer Bericht) nutzt, um eine fiktive Geschichte zu erzählen; vgl. Fußnote 75.

bewerteten: Zeitungen/Nachrichten-Magazine, Jugendzeitschriften, Publikumszeitschriften und Musikmagazine wurden immer wieder zu Antipoden erklärt oder für zu unwichtig empfunden, um sich ernsthaft mit ihnen auseinander zu setzen.

Das Argument der Ablehnung, das gegen all diese Publikationsformen moniert wird, lautet, diese Medien hätten keine Ahnung von Punk und könnten deshalb nicht angemessen über diese Subkultur berichten. Zeitungen bzw. Nachrichten-Magazinen wurde vorgeworfen, sie würden verfälscht über Punk schreiben und bisweilen sogar dagegen hetzen.

Vor allem der *Bild*-Zeitung wurde unterstellt, sie hätte Interviews mit Punks erfunden und würde diese, wie der Herausgeber von *Der Aktuelle Mülleimer* schrieb, als "gewalttätig und geistig unterbemannt" darstellen.¹⁰⁷ Auch in *Neon* findet sich implizit ein solcher Vorwurf gegen die bereits zu dieser Zeit auflagenstärkste Tageszeitung der BRD. Im Zusammenhang eines Artikels über Robert Görl von der Band *DAF* verlautbart eine der Herausgeberinnen: "Ich hoffe, der Bericht kommt der Wahrheit noch 100 km näher als einer der Bild-Zeitung."¹⁰⁸

Mit ihrer Kritik an der Tageszeitung des Axel Springer-Verlags waren die Punks in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nicht alleine. U.a. durch zwei Bücher Günter Wallraffs, die 1977 und 1979 erschienen waren und sich mit den unlauteren Recherchemethoden, Verfälschungen und politischen Manipulationen der Tageszeitung beschäftigten, stand diese bereits im Kreuzfeuer gesellschaftlicher Kritik. Anfang der 1980er Jahre wandten sich nicht zuletzt aufgrund von Wallraffs Publikationen linke Intellektuelle wie Heinrich Böll, Günter Grass, Jürgen Habermas u.a. gegen *Bild*.

Die Punks gingen also in dieser Zeit in Bezug auf *Bild* weitgehend konform mit der linksliberalen Öffentlichkeit. Doch ihre generelle Ablehnung und Abgrenzung gegenüber der etablierten Presse blieb bei solchen Boulevard-Blättern nicht stehen. Sie traf auch die eher liberalen Nachrichtenmagazine wie *Der Spiegel* oder *Stern*. Ihnen wurde vorgeworfen, sie würden nur Klischees über Punk verbreiten und der Abdruck von Artikeln über die Subkultur diene lediglich der "Spießberbelustigung".¹⁰⁹

In eine ähnliche Richtung wurde auch gegen Jugendzeitschriften gewettert. Vor allem *Bravo* wurde Ziel zahlreicher polemischer Bemerkungen. Schon in *The Ostrich*, dem ersten bundesdeutschen Punk-Zine, grenzte man sich massiv gegen das

¹⁰⁷ *Der aktuelle Mülleimer* 1 (1980), o.S.

¹⁰⁸ *Neon* 2 ([1980]), o.S.

¹⁰⁹ *Y-KLRMNPFNST* 4 (1980), S. 2.

Magazin ab, das als "Vorschulbilderheftchen" mit "Ich-bin-14-und-habe-Potenzstörungen-Rubriken" bezeichnet wurde.¹¹⁰ Die Herausgeber von *Der Arsch* träumten sogar davon, dem "germanischen Seelenporno Nr. 1" wegen ihrer Berichterstattung über Punk eine Bombe unter die Redaktionsstühle legen zu dürfen.¹¹¹

Für das Verhältnis zu Publikumszeitschriften muss die Abgrenzung gegenüber dem Magazin *Neue Revue*, wie sie in *Der aktuelle Mülleimer* vollzogen wurde, als exemplarisch angesehen werden. Die Publikation aus dem Heinrich Bauer Verlag hatte offenbar 1980 einen Artikel zu Auseinandersetzungen zwischen Punks und Poppers im Hamburger Stadtteil Pöseldorf veröffentlicht. Diesen Beitrag griff der Herausgeber des Böblinger Fanzines auf, kritisierte seine einseitige Berichterstattung, deren "Aufhetzung der Bevölkerung gegen die Punks" und ihre schlecht recherchierten Informationen.¹¹²

Neben den Zeitungen/Nachrichtenmagazinen, Jugend- und Publikumszeitschriften waren es vor allem Musikzeitschriften gegen die man sich massiv abgrenzte. Zu ihnen finden sich mit Abstand die meisten inhaltlichen Bezüge. Hier schien der Drang nach Differenz offenbar am größten gewesen zu sein. So wurde sich scharf gegenüber Zeitschriften wie *Melody Maker* oder *Musik Express* positioniert. Erstere wurde vom Herausgeber der *Preiserhöhung* als "Schmierblatt" bezeichnet, deren Informationen man nicht allzu ernst nehmen sollte und einzelne Artikel in diesem englischen Musikmagazin wurden in *Heimatblatt* als "saudumm" benannt.¹¹³ Dem *Musik Express* wurde in *Der Arsch* vorgeworfen, dass ihm, wenn er über Punk berichten würde, die Fan-Perspektive fehlen und er nur aus der Position von "Musikkritiker[n] mit Uni-Hintergrund" schreiben würde.¹¹⁴ Im Berliner Fanzine *Reine Willkür* wird dieses Argument aufgegriffen und dem Magazin unterstellt, es interpretiere in manche Bands mehr hinein, als sie tatsächlich verkörpern würden.¹¹⁵ Die einzigen Ausnahmen in der ansonsten durch und durch negativen inhaltlichen Bezugnahme früher Punk-Hefte auf etablierte Musikzeitschriften stellen das englische *New Musical Express* (NME) und *Sounds* dar. Zu beiden Magazinen gab es in den von mir untersuchten Fanzines ganz unterschiedliche Meinungen.

¹¹⁰ *The Ostrich* 4 (1977), o.S.

¹¹¹ *Der Arsch* [o.N.] (1978), o.S.

¹¹² vgl. *Der aktuelle Mülleimer* 1 (1980), o.S.

¹¹³ *Preiserhöhung* 1 ([1979]), o.S.; *Heimatblatt* 5 ([1979]), o.S.

¹¹⁴ *Der Arsch* [o.N.] (1978), o.S.

¹¹⁵ *Reine Willkür* 1 ([1978]), S. 2.

Dem *NME* wurde in einigen Nebensätzen immer wieder verhalten 'Respekt' gezollt, andererseits bezog man sich aber auch nie positiv darauf. Gerade für die erste Generation von Punks stellte die englische Publikation eine der wichtigsten Quellen für als brauchbar empfundene Nachrichten über die neue Subkultur in Großbritannien dar (vgl. Hein 2002: 132). Alleine deshalb wurde sie immer wieder gern gelesen. Nicht selten wurden sogar einzelne Artikel oder Textfragmente aus der Zeitschrift ins Deutsche übersetzt und im eigenen Fanzine abgedruckt. So entwendete Andreas Banaski ein *PIL*-Interview aus der *New Musical Express*-Ausgabe vom 28.12.1978 für seine *Preiserhöhung*, übertrug es in seine Muttersprache, versah es mit weiteren Kommentaren und integrierte es in sein eigenes Heft.¹¹⁶

Auch wenn solche Entwendungen durchaus als respektvolle 'Zitate' verstanden werden können, so kam das *NME* nie über mehr als respektvolle Anerkennung hinaus. Als kommerzielle Zeitschrift, in der Punk nur einen Rock-Stil unter vielen darstellte, wurde sie nicht in die eigenen Reihen mitaufgenommen.

Sounds stellte das Musikmagazin dar, zu dem die meisten inhaltlichen Bezüge in den von mir untersuchten Heften hergestellt wurden. Diese reichten von Abgrenzungen bis hin zu positiven Respektsbekundungen. So wird die Zeitschrift in *Reine Willkür* als "großindustrieller Scheiß" bezeichnet.¹¹⁷ Im Hannoveraner *No Fun*-Fanzine wurden *Sounds* unlautere Recherchemethoden bei der Erstellung ihrer Alternativ-Charts unterstellt und in *The Ostrich* wurde das Magazin mit einem in Klammer hinzugefügten "fuck 'em" belegt, ohne das klar gemacht wurde, welche Gründe für diese Beleidigung vorlagen.¹¹⁸ Offenbar gehörte es zum guten Ton einiger Punks, gegen die Zeitschrift Stellung zu beziehen, die sich erst allmählich von der zweiten Generation des Pop-Journalismus verabschiedete und deren AutorInnen immer noch stark mit der Alternativ-Szene und Gegenkultur der 1960er Jahre assoziiert wurden. Auf einzelne Artikel und Autoren in *Sounds* wurde sich jedoch auch immer wieder positiv bezogen, wodurch der Eindruck eines sehr ambivalenten Verhältnisses entsteht, das die Szene offenbar gegenüber dem Hamburger Musikmagazin besaß. Das verdeutlicht auch ein Zitat aus *Preiserhöhung*:

¹¹⁶ *Preiserhöhung* 1 ([1979]), o.S.

¹¹⁷ vgl. *Reine Willkür* 1 ([1978]), o.S.

¹¹⁸ vgl. *No Fun* 40 (1980), o.S.; *The Ostrich* 5 (1977), o.S.

"Der einzige (wichtige) Grund, sich die Sounds zu kaufen ist, wenn Tony Parsons eine Geschichte erzählt (Clash, Blondie!) oder Alfred Hilfszweig [gemeint ist Alfred Hilsberg, Anm. C.S.] ne Platte bespricht".¹¹⁹

Das heißt, *Sounds* war an und für sich eigentlich abzulehnen, nur die Beiträge der beiden aufgeführten Autoren machte sie einigermaßen lohnenswert. Schließlich bewegten sich diese ebenfalls in der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' und besaßen damit die Legitimität über Punk zu schreiben.¹²⁰ In *AG Rock Musik* ging man sogar noch einen Schritt weiter. Hier wurde *Sounds* sogar als "größtes deutsches f[an]-zine" bezeichnet.¹²¹ Inwiefern diese Aufnahme in den eigenen Kreis ironisch gemeint sein könnte, lässt sich leider nicht mehr rekonstruieren.

Fest steht jedoch, dass keines der von mir untersuchten Hefte - außer dem letztgenannten - *Sounds* zum Fanzine 'adelte', sondern immer als kommerzielle Zeitschrift betrachtete.

Wie diese Beispiele zeigen, herrschte auch auf der inhaltlichen Ebene ein großer Abgrenzungswille gegenüber etablierten Printmedien in den frühen Punk-Heften. Zwar blieb der Bezug zu Magazinen wie *Sounds* oder *New Musical Express* durchaus ambivalent, aber wie es scheint, konzipierten die HerausgeberInnen ihre Fanzines als Publikationen, die sich immer wieder zwischen den etablierten Printmedien bewegten und sich auch in diesem Sinne gegen eine Disziplinierung wendeten.

7. Punk-Fanzines als nicht-etablierte Avantgarde

Wie gezeigt wurde, stellen der symbolisch-ästhetische Bruch mit und die Konstruktion der Differenz zu bestehenden Printmedien grundlegende Charakterzüge der bundesdeutschen Punk-Fanzines zwischen 1977 und 80 dar. Um ihre tatsächliche Verortung im Feld der Printmedien dieser Zeit rekonstruieren zu können, ist es notwendig zunächst allgemein auf Pierre Bourdieus Feldtheorie einzugehen. Nach diesem wird "der soziale Raum [...] durch verschiedene (relativ) autonome Felder" konstituiert (Jurt 2004: 211). 'Relativ' deshalb, weil sowohl feldexterne als auch -interne Kräfte Einfluss auf dessen Struktur nehmen:

"So unabhängig sie von externen Zwängen und Ansprüchen auch sein mögen: Die in den sie einschließenden Feldern unerbittlich waltende Logik, die des ökonomischen oder politischen Profits, ist auch hier anzutreffen" (Bourdieu 1999: 343f.).

¹¹⁹ *Preiserhöhung* 3 ([1979]), o.S.

¹²⁰ Tony Parsons schrieb regelmäßig für *NME* über Punk und hielt sich im Umfeld von *The Sex Pistols* auf. Alfred Hilsberg organisierte neben seiner Tätigkeit bei *Sounds* ab 1979 Punk/New Wave-Festivals in Hamburg, beteiligte sich am *Rip Off*-Plattenladen und betrieb das *Zick Zack*-Label.

¹²¹ *AG Rock Musik* 7 ([1980]), S. 18.

Wie Bourdieu anhand des künstlerischen Feldes gezeigt hat, sind dabei zwei Hierarchisierungsprinzipien am Werk:

"Das heteronome Prinzip, das diejenigen begünstigt, die das Feld ökonomisch und politisch beherrschen [... und das] autonome Prinzip, das seine radikalsten Verfechter dazu treibt, irdisches Scheitern als Zeichen der Erwähltheit [...] und den Erfolg als Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack [anzusehen]" (Ebd.: 344).

Daraus ergeben sich nach Bourdieu bereits zwei zu unterscheidende Bereiche innerhalb eines Feldes, die er als "Subfeld der eingeschränkten Produktion" und als "Subfeld der Massenproduktion" bezeichnet (Ebd.).

Während das erstgenannte die Unabhängigkeit von externen Kräften propagiert und damit feldintern die Logik der herrschenden Ökonomie und Politik umkehren möchte, richtet sich letztgenanntes am finanziellen und politischen Erfolg aus, der sich aus dem Wirken der externen Kräfte auf das Feld ergibt. Das heißt, man kann also von zwei unterschiedlichen Bereichen innerhalb eines Feldes ausgehen, die sich anhand der Trennlinie zwischen Affirmation und Widerstand gegenüber den hegemonialen sozio-politischen und sozio-ökonomischen Strukturen einer Gesellschaft konstituieren.

In Bezug auf das Feld der Printmedien in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre ließe sich so die gesamte kommerziell ausgerichtete Presse dem Subfeld der Massenproduktion und die unkommerziell ausgerichtete alternative und autonome Presse dem Subfeld der eingeschränkten Produktion zuordnen. Ihr Antagonismus bestimmt den Konkurrenzkampf, in deren Mittelpunkt das "Monopol [...feldspezifischer] Legitimität", "das Monopol auf die Konsekration von Produzenten und Produkten" steht (Ebd.: 354). Auf das von mir untersuchte Feld heißt das mit anderen Worten: Auf dem Spiel steht das, was Printmedien zu legitimen Printmedien macht.

Doch nicht nur zwischen den beiden Subfeldern kann unterschieden werden, sondern auch in ihnen. Wie Bourdieu für die Kunst im Subfeld der eingeschränkten Produktion von einer etablierten und nicht-etablierten Avantgarde und im Subfeld der Massenproduktion von einer bürgerlich anerkannten und einer rein kommerziellen Kunst schreibt (Ebd.: 348), so lässt sich auch ähnliches bei den Printmedien wiederfinden. Wie bereits gezeigt wurde, galt beispielsweise die *Bild*-Zeitung in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre trotz ihres enormen ökonomischen Erfolgs als eher unseriöses Boulevardblatt unter den kommerziell ausgerichteten

Presseerzeugnissen, während *Der Spiegel* mit weitaus geringerer Auflage sicherlich mehr Legitimität in der politischen Öffentlichkeit genoss.

Auch innerhalb des Subfeldes der eingeschränkten Produktion lässt sich mindestens eine weitere Hierarchieachse festmachen. Während beispielsweise die Alternativpresse zwar weitgehend unkommerzielle Interessen verfolgte, so akzeptierte sie, indem sie sich mit ihrem 'Krebsmodell' der Zersetzung der hegemonialen Öffentlichkeit durch die Schaffung einer Gegenöffentlichkeit lediglich in den bürgerlichen Medien "spiegelte" (Agentur Bilwet 1933: 44), dennoch weitgehend deren Spielregeln, die das Feld beherrschten. Unter diesen Spielregeln versteht Bourdieu die im Kampf um die Legitimität eines Feldes erkämpften Regeln, die vorgeben, was im Rahmen des Spiels um die Macht möglich und unmöglich, erlaubt und unerlaubt ist, also "was das jeweilige Spiel in seiner Gesamtheit definiert und konstituiert" (Schwingel 1995: 78).

Indem sich beispielsweise die Alternativpresse ähnlich wie die liberale Presse (z.B. *Der Spiegel*) um die Konstitution einer möglichst breiten politisch-kritischen und alternativ-kulturellen Öffentlichkeit bemühte und dabei dieselbe Form des aufklärerischen und meinungsbildenden Auftrags beanspruchte wie diese, konnte sie an ihrem Konzept der Gegenöffentlichkeit festhalten. Dadurch dass sie sich als Korrektiv der bürgerlichen Öffentlichkeit verstand, verwarf sie nicht per se das Konzept dieser Öffentlichkeit und die Spielregeln, die zu ihrer Konstitution notwendig waren, sondern reproduzierte diese sogar. Im Gegensatz dazu standen die Punk-Fanzines. Sie markierten "den Übergang von alternativen Medien zu autonomen Medien", die sich nicht länger am hegemonialen Diskurs orientierten (Hoffmann 2001: 162):

"Obwohl sie für die ahnungslose Außenwelt wie eine Fortsetzung der alternativen Medienemigkeit aussahen, lösten sie sich vom Krebsmodell [der Alternativpresse] und begannen - wie die offiziellen Medien - zu schweben. Der Spiegel der alternativen Medien wurde zertrümmert" (Agentur Bilwet 1993: 45).

Insofern kann die Disposition der von mir untersuchten Fanzines im Feld der Printmedien in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre am ehesten mit der Disposition der nicht-etablierten Avantgarde verglichen werden, wie sie Pierre Bourdieu für das Feld der Literatur im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formulierte (vgl. Bourdieu 1999: 346f.). Diese nicht-etablierte Avantgarde, so der französische Kultursoziologe, setzte sich strukturell vor allem aus 'jüngeren' Autoren zusammen, die im Legitimierungsprozess des Feldes bislang am wenigsten vorangekommen

waren und die sich dem verweigerten, was ihre bereits anerkannten Vorläufer waren und taten, also

"allem, was in ihren Augen einen 'alten Zopf' darstellt[...] (und parodieren in manchmal); sie heucheln auch, alle Anzeichen sozialer Alterung zurückzuweisen, in erster Linie jede interne [...] oder externe [...] Konsekration" (Ebd.: 379f.).

Diese Charakterzüge der fast durchgängigen Abgrenzung gegenüber jeglichen anderen Printmedienformen und der ironisch-gebrochenen Bezugnahme auf diese, lassen sich ebenso für die von mir untersuchten Hefte feststellen.

Bourdieu führt für das künstlerische und literarische Feld weiter aus:

"Je weiter man in der Geschichte, das heißt im Autonomisierungsprozeß des Feldes, vorrückt, um so mehr reduzieren sich die Manifeste (man braucht nur an die des Surrealismus zu denken) tendenziell auf reine Kundgebungen der Differenz" (Ebd.: 380).

Auch dies trifft, wie ich bereits in der Analyse ausgeführt habe, auf viele Hefte der frühen bundesdeutschen Punks zu.

Und schließlich greift Bourdieu mit seinen Worten über die nicht-etablierte Avantgarde, das Prinzip der Negation auf, das die Subkultur und ihre Medien ebenfalls durchzieht und gerade dadurch eine spezifische Disposition im Feld der Printmedien hervorbrachte:

"Da die Positionierungen sich größtenteils negativ, in Beziehung auf andere, definieren, bleiben sie oft nahezu leer, eingeschränkt auf eine Geste der Herausforderung, der Verweigerung, des Bruchs" (Ebd.: 379).

Besser ist die Relation der Szene-Medien zu anderen Presserzeugnissen kaum auszudrücken.

Fanzines verweigerten sich dem Spiel des Feldes und seinen Spielregeln, stattdessen spiegelten sie diese verzerrt wieder durch ihre Wildbeuterei, ihre ironisch-gebrochenen Bezüge zu anderen Zeitungen und Zeitschriften und ihre inhaltlichen Abgrenzungen gegenüber diesen, die kaum mit Argumenten unterfüttert wurden. Dadurch besetzten sie "strukturelle Lücken", die "virtuell" bereits im Feld angelegt waren und "die darauf zu warten scheinen, als potentielle Entwicklungslinien, als Wege möglicher Erneuerung entdeckt zu werden" (Ebd.: 372).

Doch in der Zeit zwischen 1977 und 80 kann solch eine Erneuerung nicht für das Feld als Ganzes festgestellt werden. Weder wandelten sich die Fanzines zu etablierten Avantgarden und traten in den ernsthaften Kampf um die Legitimität im Feld ein, noch kam es zu seiner Revolution.

Das mag auch an der begrenzten Reichweite liegen, die die Hefte besaßen. Ihre Angriffe im Sinne einer semiologischen Guerilla zielten auf einen begrenzten Teil der

popkulturellen Landschaft ab und nicht auf eine sozial möglichst breit angelegte Öffentlichkeit. Insofern wurden sie über ihre enge Szene hinaus kaum bekannt und konnten dementsprechend auch nicht auf das größere Feld der Printmedien einwirken.

Dennoch zeigte sich bereits ab 1979/80 mit *Sounds*, dass bestimmte Formen und Stilelemente von Punk-Fanzines durchaus von der kommerziellen Presselandschaft aufgenommen werden konnten. Vor allem die Texte von Alfred Hilsberg und Diederich Diederichsen näherten sich bisweilen dem Stil der Szene-Medien an. So schrieb letztgenannter 1980 in einer *Sounds*-Ausgabe über ein geplantes Interview mit *Mania D.* aus West-Berlin, das allerdings nicht stattfand, weil er und die Band irgendwann kein Interesse mehr daran gehabt hätten. Stattdessen berichtete er in radikal subjektiver Weise, wie sich die Musikerinnen und er getroffen hatten, wie sie zusammen durch Kneipen und Clubs der Mauerstadt gezogen waren und welche Menschen sie dabei getroffen hatten. Im Laufe seines Aufenthalts, so schrieb er weiter, wäre er zu dem Schluss gekommen, "daß es dumm und beschissen ist, in dieser Welt des Genusses und der Ausgelassenheit mein blödes Reporter-Interesse an sachlicher Information hineinzutragen".¹²²

Auch wenn sich bereits solche den Punk-Fanzines stilistisch sehr nahe stehende Texte in *Sounds* wiederfinden, so blieb das Magazin bis 1980 doch auch weiterhin vornehmlich eine musikjournalistische Zeitschrift, die die für diese Pressesorte gewöhnlichen Rezensionen, Berichte und Interviews enthielt.

Erst nach dem von mir untersuchten Zeitraum scheinen einzelne Stilelemente von Fanzines in den kulturellen Mainstream und in andere Teile des Printmedienfeldes diffundiert zu sein. Ab 1981, so Peter Glaser, fanden sich beispielsweise die Gestaltungsmerkmale der Fanzines immer häufiger in Anzeigen der großen Schallplattenkonzerne wieder und auch Zeitschriften wie *Bravo* stiegen auf schräg layoutete Text-Blöcke um (vgl. Glaser 2002: 124).

Hält man sich die biographischen Entwicklungslinien einzelner HerausgeberInnen von frühen Punk-Heften vor Augen, so könnte man zu dem Schluss kommen, dass das Wissen und die Erfahrungen, die diese mit und in der Produktion der Szene-Medien erworben hatten, auf dem späteren Arbeitsmarkt Anfang der 1980er Jahre durchaus verkaufsträchtige 'hard' und 'soft skills' darstellen konnten.

¹²² Diederichsen, Diederich: Mania D. Reise ans Ende der Nacht, in: *Sounds* 8 (1980), S. 14.

So war beispielsweise Andreas Banaski alias Kid P, der 1979 *Preiserhöhung* veröffentlicht hatte, u.a. bei *Sounds*, *Musik Express*, *Spex*, *Zitty* und *TV Spielfilm* als freier Journalist sowie etwas später beim Lifestyle-Magazin *Tempo* als Redakteur tätig. Hollow Skai, der zwischen 1978 und 1981 das Hannoveraner Fanzine *No Fun* machte, arbeit bis heute als Lektor für diverse Verlage und brachte bereits selbst einige Bücher heraus. Auch Wolfgang Müller vom Berliner *T4* veröffentlichte bislang neben seinen Tätigkeiten als bildender Künstler und Musiker einige Romane. Das kulturelle Kapital, das diese drei Personen durch die Produktion ihrer Fanzines erworben hatten, konnte so, mit einiger Verzögerung, schließlich in ökonomisches Kapital transformiert werden.

Zwar waren die scene-eigenen Medien an sich bis vor wenigen Jahren immer noch nicht in den Bahnhofskiosken und gut sortierten Zeitschriftenläden zu finden und trieben auch weiterhin ihr Unwesen in den 'Tiefen des Undergrounds', doch den Charakter der nicht-etablierten Avantgarde, den sie zwischen 1977 und 80 noch besaßen, verloren sie offenbar ab Anfang der 1980er Jahre zunehmend.

In Bezug auf die Hefte der frühen Punks in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre kann deshalb gesagt werden, dass sie sich weiterhin in einer Art 'Schwebezustand' befanden, sich als nicht-etablierte Zeitschriften zwischen den anderen etablierten Printmedien bewegten, immer wieder die virtuellen Lücken des Feldes besetzten, ohne sich jedoch dauerhaft in ihnen zu verorten, um von dort aus gegen die Spielregeln im Kampf um die Legitimität des Feldes zu schießen und sie in Frage zu stellen. Für den von mir untersuchten Zeitraum lässt sich noch kein Wandel der Fanzines zu etablierten Avantgarden oder ihr Eintritt in den Kampf um die Legitimität des Feldes feststellen.

V. Punk-Fanzines als bedeutungsvolle Produkte kultureller Praxis

1. Kommunikation gegen soziale und kulturelle Isolation

Wie andere Medien stellten die von mir untersuchten Punk-Fanzines Träger von Botschaften zwischen einem Sender und einem Empfänger dar. Sie dienten damit der Kommunikation von Nachrichten der HerausgeberInnen an ihre LeserInnen. Bei Fanzines ging diese Funktion jedoch über die bloße Vermittlung von Botschaften hinaus.

Anders als bei den HerausgeberInnen gewöhnlicher Zeitungen und Zeitschriften ging es jenen von Fanzines nicht vorwiegend darum, aus kommerziellen oder politischen Interessen eine möglichst breite Öffentlichkeit zu schaffen, sondern vor allem auch darum, aus der eigenen als soziale und kulturelle Isolation empfundenen Situation auszubrechen. Das wird bei dem von mir bereits zitierten Begriff Franz Bielmeiers deutlich, den er für sein Heft heranzieht. Wenn dieser von seinem Fanzine *The Ostrich* als einer 'Flaschenpost' spricht, mit der er und seine Freunde den Versuch unternahmen, mit 'Gleichgesinnten' in Kontakt zu treten, so ruft dies Bilder eines Gestrandeten, in diesem Fall eines sozial und kulturell Gestrandeten in der Mitte der 1970er Jahre, hervor, der von seiner einsamen Insel "message[s] in a bottle", wie er sie auch nennt, verschickte.¹²³ Sein Heft diente damit auch der Überwindung sozialer und kultureller Isolation, die er und seine Mitstreiter in dieser Zeit empfanden.¹²⁴ Dadurch bekam er u.a. Kontakte zu anderen Fanzine-Herausgebern wie Jacky Eldorado aus Berlin, der *E* und *New Order* machte, und den Punks des österreichischen *Changes*.

Schon bald beteiligten sich auch 'Gleichgesinnte' aus anderen Städten an seinem Heft und schickten Artikel zu. Und auch auf der lokalen Ebene brachte *The Ostrich* die ersten Düsseldorfer Punks zusammen. So führte Franz Bielmeier für die dritte Ausgabe seines Heftes ein Interview mit der Punk-Band *Male*, mit denen seine Gruppen *Charley's Girls* und *Mittagspause* später einige Konzerte spielten.

Teilweise gingen solche Kontakte sogar über den deutschsprachigen Raum hinaus. Karin Dreier und Susanne Wiegand, die Herausgeberinnen von *Neon* lernten beispielsweise über ihr Heft Punks aus Brüssel kennen, die eine eigene Show auf einem privaten Radiosender leiteten und ihnen die Möglichkeit gaben, eine Sendung

¹²³ Interview B, Z. 215.

¹²⁴ Der Zustand der sozialen und kulturellen Isolation darf allerdings nicht nur als von Außen aufgezwungen verstanden werden. Viele Punks grenzten sich ganz bewusst von anderen Gruppen ab (siehe Kapitel IV.1.) und pflegten bzw. schufen mit ihrer elitären Exklusivität auch diese Isolation bewusst mit.

mitzumoderieren. Durch ihr Fanzine hätte sich ihnen plötzlich "[ei]ne neue Welt" eröffnet, in der ihnen "auf einmal alles möglich" zu sein schien und damit ihre Rolle als "Nobody", wie sie sich selbst als Mitläuferinnen der Szene bezeichneten, verlassen konnten.¹²⁵

Auch Hollow Skai beschrieb diese Form der Überwindung von selbst empfundener sozialer und kultureller Isolation als eine Art von Befreiung. Durch sein Fanzine *No Fun* lernte er zahlreiche andere Hefte-MacherInnen kennen und fühlte sich schon bald als Teil eines größeren Zusammenhangs: "Plötzlich kannte man überall Leute und war kein Einzelkämpfer mehr, sondern Teil einer Bewegung".¹²⁶

Vor allem als Punk sich ab 1979/80 ausgehend von den Großstädten in die Provinz ausbreitete spielte die Funktion der Fanzines, Kommunikationsmittel gegen die als soziale und kulturelle Isolation empfundene Situation zu sein, eine entscheidende Rolle. Der Herausgeber der *KZ-Rundschau* aus Weil im Schönbuch, einem kleinen Ort südlich von Stuttgart, erklärte beispielsweise in seiner zweiten Ausgabe, dass er es in seiner Kleinstadt schwer habe. Er sei der einzige Punk weit und breit, bekomme ständig Probleme mit den örtlichen Rockern, kann sich in keiner Kneipe mehr sehen lassen und werde von seinen Lehrern wegen seines Aussehens diskriminiert.¹²⁷

Auch Liz Lux, der Herausgeber des *Hydra Zines*, fühlte sich in seinem kleinen Ort in der Eifel allein gelassen. Deshalb schrieb er an das Hamburger Fanzine *Preiserhöhung* mit der Bitte seinen Aufruf zu Brieffreundschaften mit Gleichgesinnten abzudrucken.¹²⁸

Diese Beispiele verdeutlichen die Isolation, in der sich viele Punks in der Provinz selbst sahen. Ohne direkte Anbindung an eine örtliche Szene, war es für sie umso wichtiger, translokale Verbindungen zu spinnen, um Informationen über Konzerte in der nächst größeren Stadt, über neue Platten und Fanzines zu bekommen oder einfach nur, um sich mit anderen über geteilte Erfahrungen auszutauschen.

Die frühen Punk-Hefte waren dementsprechend also nicht nur Informationsträger von und für die Subkultur, sondern auch ein Mittel für ihre HerausgeberInnen ihre selbst empfundene Isolation zu überwinden, Teil einer größeren Szene zu werden und aus der Außenseiterposition in die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' einzutreten.

¹²⁵ Interview D & W, Z. 193, 212-223.

¹²⁶ E-Mail von Hollow Skai an Christian Schmidt, 15.11.2005.

¹²⁷ vgl. *KZ-Rundschau* 2 (1980), o.S.

¹²⁸ vgl. *Preiserhöhung* 3 ([1979]), o.S.

2. Szene-Konstitution

Die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten', an denen die Fanzine-MacherInnen partizipierten, wurde zwischen 1977 und 80 allerdings erst u.a. von ihnen geschaffen. Insofern stießen sie vielfach nicht zu einer bereits vorhandenen Szene, sondern konstituierten diese durch die Herausgabe ihres Heftes mit.

Wie Rainer Winter allgemein konstatiert, ermöglichen Fanzines die Produktion und Zirkulation von Sinn unter Mitgliedern einer Szene und tragen so zur Festigung von geteilten Auffassungen, also einem kollektiven Bewusstsein bei (vgl. Winter 1997: 48). Die Funktion der Kommunikation gegen Isolation kann deshalb auch nicht getrennt von der Herausbildung eines bundesdeutschen Punk-Netzwerks betrachtet werden. Beides hing eng miteinander zusammen.

Wie andere Medien schufen auch Fanzines eine Öffentlichkeit, nur dass sich diese im Gegensatz zu den meisten anderen Zeitungen und Zeitschriften in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre vor allem auf eine kleine Community beschränkte und die HerausgeberInnen der Hefte nicht daran interessiert waren, darüber hinaus wirksam zu sein.

Einige Fanzine-MacherInnen wie Hollow Skai produzierten sogar bewusst kleinere Auflagen, um die Verbreitung nur auf einen überschaubaren Kreis von Personen zu beschränken (vgl. Niknam 1980: 205). Die Stückzahl seiner Hefte lag zwischen 20 und 50 Exemplaren.¹²⁹

Wichtiger war solchen Fanzine-HerausgeberInnen der persönliche Kontakt zu den LeserInnen, die sich zum großen Teil aus FreundInnen und Bekannten der lokalen Szene zusammensetzten. Es ging ihnen vor allem darum ein Heft für den eigenen unmittelbaren Zusammenhang zu produzieren. Damit trugen sie - bewusst oder unbewusst - zur Herausbildung und Stärkung der Szene-Strukturen vor Ort bei. So wurden in einer Ausgabe von *No Fun* ausschließlich andere Hannoveraner Fanzines besprochen und ihre Bezugsadressen angegeben, Texte und Fotos lokaler Bands abgedruckt und eine 'historische' Rückschau auf die Entstehung der lokalen Szene veröffentlicht.¹³⁰ Vor allem letzter Beitrag muss als Versuch der Schaffung eines kollektiven Szene-Bewusstseins verstanden werden. Die Bewusstmachung einer gemeinsam geteilten Geschichte konnte schließlich den Zusammenhang der Punks untereinander stärken.

¹²⁹ E-Mail von Hollow Skai an Christian Schmidt, 15.11.2005.

¹³⁰ vgl. *No Fun* 31 (1979), o.S.

Ein weiteres Fanzine, bei dem die Bedeutung des lokalen Szene-Bezugs schon im Namen deutlich wurde, war *Heimatblatt*. Der Herausgeber Wolf Dieter Lauenroth zählte Ende der 1970er Jahre zu den aktivsten Personen der Düsseldorfer Szene. Im Abstand von etwa zwei Monaten erschienen ab 1979 mindestens sieben Ausgaben dieses Fanzines in einer Auflage bis zu 100 Stück. Obwohl das *Heimatblatt* auch in Hamburg und Dortmund verkauft wurde und nach Vertriebsmöglichkeiten in anderen Städten suchte, verstand es sich vor allem als Organ für die Punks in und um Düsseldorf. Es ging dem Heft in erster Linie darum, einen starken Zusammenhalt innerhalb der lokalen Szene zu fördern. Das wird bereits in der ersten Ausgabe deutlich, in der zu lesen ist, dass man, anstatt sich gegenseitig auf Konzerten zu prügeln, sich lieber zusammenraufen sollte, um gegen den gemeinsamen Feind, die Rocker, aktiv zu werden, von denen damals eine ständige Bedrohung für die Düsseldorfer Punks ausging.¹³¹ Indem *Heimatblatt* fast ausschließlich über lokale Belange, KünstlerInnen und Konzerte schrieb, half es dabei mit, ein kollektives Bewusstsein innerhalb der Szene zu (re)produzieren und den Zusammenhang der eigenen Gemeinschaft zu stärken.

Dass die Schaffung solch eines Szene-Bewusstseins nicht nur über den Bezug zur tatsächlichen Community verlief, sondern auch über die geteilten Erfahrungen der spezifischen örtlichen Gegebenheiten, verdeutlicht eine Ausgabe des West-Berliner Fanzines *T4*, die anlässlich des 17. Jahrestages des Mauerbaus erschien. Dort wurde sich in Collagen und Texten immer wieder auf die deutsch-deutsche Grenze bezogen, die die Stadt teilte und entscheidend nicht nur ihren Charakter, sondern auch den der örtlichen Szene zu dieser Zeit prägte (vgl. Reichensperger 2003: 27).¹³² Im Schatten der Mauer konnten sich in Kreuzberg erst Freiräume wie das SO 36 und später das KZ 36 entwickeln, die den frühen Punks als Konzertorte und Treffpunkte dienten. Mit dem Bezug auf die Mauer wird sich hier also auf eine gemeinsam geteilte Erfahrung, nämlich dem Leben in einer geteilten und isolierten Stadt, bezogen, die wiederum zu einem kollektiven Bewusstsein der spezifischen, lokalen Szene beitragen konnte.

So konnten Fanzines den Zusammenhang der Punks vor Ort stärken und gaben andererseits ihren LeserInnen in anderen Gegenden einen Eindruck davon, was in ihrer eigenen stattfand. Allmählich konnte sich so in den ersten Jahren ein regelrechtes Netzwerk zwischen den ersten lokalen Punk-Szenen in Hamburg,

¹³¹ vgl. *Heimatblatt* 1 (1979), o.S.

¹³² vgl. *T4* [o.N.] (1978).

Hannover, Düsseldorf, West-Berlin u.a. spinnen. Ein Ergebnis dieser Vernetzung waren die ersten Festivals mit bundesweiter Band-Besetzung, die 1978/79 stattfanden: *Wall City Rock* im Berliner SO 36 sowie *Into the future, In die Zukunft* und *Geräusche für die 80er* in der Hamburger *Markthalle*.

Die Struktur dieses anfangs nur zwischen einigen Großstädten bestehenden Netzwerks verzweigte sich schließlich immer weiter und wurde wesentlicher dichter, als ab 1979 immer mehr Hefte in der Provinz und im Süden der Bundesrepublik erschienen. Gerade für diejenigen Punks, die sich in Kleinstädten und Dörfern sozial und kulturell isoliert fühlten, war es, wie ich bereits dargelegt habe, besonders wichtig translokale Kontakte zu knüpfen. Nicht zuletzt sie waren es, die dabei mithalfen, dass sich ein bundesweites Szene-Netzwerk in der BRD allmählich herausbildete, das von weitaus mehr Personen getragen wurde als lediglich von der Handvoll GroßstädterInnen zuvor.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es kaum, dass das zweitgrößte Fanzine 1980 ein Heft aus Böblingen war, einer ca. 40.000 Einwohner zählenden Stadt in der Nähe von Stuttgart. Von der ersten Ausgabe dieser Publikation namens *Der aktuelle Mülleimer* wurden bereits 600 Stück produziert, die im gesamten Bundesgebiet verkauft wurden.¹³³ Neben Nachrichten aus der regionalen Szene, wurde in diesem Heft vor allem über Bands aus anderen Gegenden und Ländern geschrieben. Hatten Fanzines, wenn sie über die Aktivitäten von Punks außerhalb der BRD schrieben, bisher vor allem über London berichtet, so druckte *Der aktuelle Mülleimer* beispielsweise einen Artikel zu Skinheads in Frankreich ab.¹³⁴

Nicht nur solche auflagenstarken Hefte, sondern allgemein Fanzines aus der Provinz trugen erheblich dazu bei, dass sich Punk allmählich bundesweit immer mehr verästelte und zahlreiche 'subkulturelle Stützpunkte' entstanden. Zwar existierten auch weiterhin die Spezifika lokaler Zusammenhänge, doch das kollektive Bewusstsein beschränkte sich nicht länger auf diese örtlichen Gemeinschaften, sondern war seitdem eingebettet in ein bundesweites Netzwerk, das einen ebenso wichtigen Bezugspunkt darzustellen schien.

Dies drückte sich ab 1980 vor allem durch ein stärkeres Selbstbewusstsein gegenüber den britischen Vorbildern aus, die bis dahin wichtige Orientierungspunkte für die Szene gewesen waren. In der *KZ-Rundschau* kann man beispielsweise lesen,

¹³³ vgl. *Der aktuelle Mülleimer* 1 (1980), o.S.; *Der aktuelle Mülleimer* 2 ([1980]), o.S.

¹³⁴ vgl. Ebd.

dass die Musik, die derzeit in der BRD gemacht werde, wesentlich ideenreicher sei als das, was man von der Insel zu hören bekäme.¹³⁵

Auch der Begriff 'Deutsch-Punk', der ab 1979 in den von mir untersuchten Fanzines auftauchte, deutet an, dass man sich bereits als Teil eines über den lokalen Rahmen hinausgehenden Zusammenhangs verstand.¹³⁶ Dieses Jahr markiert für einige HeftemacherInnen deshalb auch erst den Beginn einer bundesweiten Punk-Szene.¹³⁷

Fanzines, so lässt sich festhalten, trugen wesentlich zur Konstitution der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' sowohl auf lokaler, als auch auf translokaler Ebene bei.

3. Konstruktion einer kollektiven Identität 'Punk'

Eine 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' entsteht jedoch nicht nur über kollektiv geteilte Erfahrungen oder die Konstruktion einer Punk-Geschichte, auf die sich dieses Kollektiv beziehen kann. Eine Szene benötigt auch gemeinsame kulturelle Zeichen, Codes und Rituale. Sie kann sich nicht einfach in den Köpfen ihrer Mitglieder bilden, sondern sie muss in geteilten Praktiken ihren Ausdruck finden. Diese manifestieren die gemeinsamen Anliegen und Ansichten einer Gemeinschaft und machen sie dadurch innerhalb und außerhalb der Szene wahrnehmbar und dadurch erst existent. So können sich ihre Mitglieder einerseits gegen Mitglieder anderer Gemeinschaften abgrenzen und sich andererseits immer wieder ihrer Mitgliedschaft in der eigenen Gruppe vergewissern. Die Zeichen, Codes und Rituale, die eine Szene repräsentieren sollen, müssen immer wieder unter ihren ProtagonistInnen verhandelt werden. Kommunikation ist deshalb ein wichtiger Bestandteil dieser Form der Vergemeinschaftung (vgl. Bucher/ Niederbacher/ Hitzler 2001: 21f.).

Neben Events wie Konzerte oder Partys übernehmen hauptsächlich scene-interne Medien diese Funktion. Sie markieren, welche Praktiken die Szene repräsentieren und welche nicht. Erst durch die Abgrenzung von anderen Gemeinschaften und ihren kulturellen Ausdrucksformen kann ein 'Wir'-Gefühl gestiftet werden. Die beständige Schaffung von Alteritäten ist deshalb notwendig, um die eigene kollektive Identität zu (re)produzieren und zu stabilisieren. Letztere, so Stuart Hall, wird

¹³⁵ vgl. *KZ-Rundschau* 2 (1980), o.S.

¹³⁶ vgl. *Preiserhöhung* 2 ([1979]), o.S.; *Plastik* 3 ([1979]), o.S.

¹³⁷ vgl. *Neon* 1 (1980), o.S.; *Pretty Vacant* 5 ([1979]), o.S.

"vor allem auf der Grundlage von Differenz konstruiert und nicht jenseits von ihr [... Sie ergibt sich] nur über die Beziehung zum Anderen, in Beziehung zu dem, was sie nicht ist, zu gerade dem, was von ihr ausgelassen ist" (Hall 2004b: 171).

In den frühen, lokalen Punk-Szenen waren es vor allem Fanzines, die die Zeichen, Codes und Rituale der eigenen Gemeinschaft in Abgrenzung zu anderen sozialen Gruppen verhandelten. Bereits in *The Ostrich* und *Total Control* kann man diese Schaffung von Alteritäten beobachten, als sich gegenüber Hippies, Heavy Metal-Fans und Spießern abgesetzt wurde.¹³⁸ Im Laufe der Zeit wurden diese Gruppen im Wesentlichen um drei andere erweitert. Ab 1978 kamen Nazis und Rocker und ab 1979/80 Popper bzw. Discos hinzu.¹³⁹

Gerade weil die Negation ein zentrales Prinzip von Punk darstellte, wurden kaum Versuche unternommen, die eigene kulturelle Identität positiv zu formulieren, sondern immer wieder Differenzen zu anderen Gruppen hergestellt.¹⁴⁰

Was nach Außen hin praktiziert und zum Teil auch mit Gewalt durchgesetzt wurde, vollzog sich allerdings auch nach Innen. Die Grenzen der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten', die über Ein- und Ausschluss entschieden, wurden unter den frühen Punks strengstens bewacht. Bezeichnungen wie 'Pseudo-Punk', 'Poseur', 'Mode-Punk' oder 'Freizeit-Punk' lassen sich in nahezu allen von mir untersuchten Fanzines finden. Sie markierten diejenigen, die zwar versuchten, Teil der Szene zu werden, denen allerdings unterstellt wurde, es nicht aus legitimen Gründen zu tun, sondern nur, um beispielsweise gerade mit der Mode zu gehen.¹⁴¹ Ihr Stil wurde als 'Verkleidung' delegitimiert und nicht als 'authentische' Lebensweise angesehen.

In den von mir untersuchten Fanzines wurden vor allem zwei Bands, *Big Balls And The Great White Idiot* aus Hamburg und *Strassenjungs* aus Frankfurt, immer wieder als 'Fremdkörper' in der eigenen Szene angesehen. Beide Gruppen waren von der Musikindustrie als erste deutsche Punk-Formationen gefördert worden. Sie hatten die ersten Platten in der BRD veröffentlicht, die als 'Punk' bezeichnet wurden, konnten aber nie die breite Akzeptanz der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' gewinnen. Vor allem die Frankfurter Band wurde immer wieder Ziel zahlreicher Polemiken und Angriffe. Peter Hein sprach ihr bereits im Rahmen eines *The Clash*-Konzertberichts in *Total Control* ihr Punk-Sein ab und führte weiter an: "Ich will aufs Klo, aber da

¹³⁸ vgl. *The Ostrich* 3 (1977), o.S.; *The Ostrich* 4 (1977), o.S.; *Total Control* 1 (1977), S. 9f.

¹³⁹ zu Nazis: vgl. *Reine Willkür* 1 ([1978]), S. 15; *Der aktuelle Mülleimer* 2 ([1980]), o.S.; zu Rockern: vgl. *Heimatblatt* 1 (1979), o.S.; *KZ-Rundschau* 2 (1980), o.S.; zu Popper/Discos: vgl. *Preiserhöhung* 2 ([1979]), o.S.; *Der aktuelle Mülleimer* 1 (1980), o.S.; *KZ-Rundschau* 2 (1980), o.S.; *Y-KLRMPFNST* 4 (1980), S. 12.

¹⁴⁰ siehe Kapitel II.5.

¹⁴¹ siehe Kapitel IV.1.

komm ich erstmal nicht ran, weil die Vorgruppe Fotos macht.[...] Strassenjungs heißen sie. Ojeh! Ogott! - Langhaarig, blödfressig, deutsch."¹⁴²

Zu diesem Zeitpunkt gehörten die Frankfurter zu den wenigen Gruppen in der BRD, die Punk-Musik spielten und ihre Texte in ihrer Muttersprache verfassten. Was damals als peinlich und nicht der Szene zugehörig galt, änderte sich schon sehr bald. Sogar Peter Hein, der noch ein Jahr zuvor gegen die als "deutsch" beschimpften *Strassenjungs* wettete, gründete 1978 u.a. mit Franz Bielmeier die Gruppe *Mittagspause* und sang dabei ausschließlich auf Deutsch. Das Verfassen von Texten in der eigenen Sprache wurde bald allgemein zu einem wichtigen Bezugspunkt der neuen Subkultur in der BRD. So unterstellte der Herausgeber der *Preiserhöhung* allen Hamburger Bands, sie würden nur nicht auf Deutsch singen, weil sie lediglich die britischen Gruppen kopieren möchten und meinte, dass sie dies letztenendes zu bloßen "Konsumtrotteln" mache. Stattdessen, so dieser, solle man lieber Texte in seiner Muttersprache schreiben.¹⁴³

Dieses Beispiel zeigt, wie fragil und un abgeschlossen die Schaffung von Alteritäten und Differenz und damit die Konstruktion der eigenen kulturellen Identität waren. Sie standen ständig auf dem Spiel und mussten immer wieder von neuem (re)produziert werden.

Die Differenz zum Anderen bestimmte schließlich auch die Spaltung der Szene, die sich ab 1979 durch interne Abgrenzungen anzeigte und ab 1980 verfestigte. Viele HerausgeberInnen von Fanzines drängten ihre LeserInnen sich zu positionieren und sich von der jeweils anderen Fraktion abzusetzen. Wahlweise wurde die Gegenseite abfällig als 'Studenten', 'Kunst-Punks' und 'Intellektuelle' bezeichnet oder umgekehrt als 'Punks von 77', 'Hardcore-Punks' oder gar 'Proll-Punks'.¹⁴⁴

Das zeigt, dass die Spaltung der Szene in zwei Lager, die sich später schließlich in zwei eigenständige Szenen wandelten, auch über Fanzines vermittelt wurde. Sie trieben die gegenseitige Abgrenzung voran und verhandelten ständig das Verhältnis zwischen Identität und Alterität. Ohne dies wäre es kaum zur Herausbildung bestimmter materialer und mentaler Formen der kollektiven (Selbst-)Stilisierung gekommen, die eine wichtige Voraussetzung für die Konstitution von Szenen

¹⁴² *Total Control* 1 (1977), S. 7f.

¹⁴³ vgl. *Preiserhöhung* 2 ([1979]), o.S.

¹⁴⁴ zu erstgenannten Zuschreibungen: vgl. *Heimatblatt* 4 (1979), S. 4; *Heimatblatt* 5 ([1979]), o.S.; *The Anschlag* 1 ([1979]), S. 2; *Preiserhöhung* 2 ([1979]), o.S.; *Y-KLRMPFNST* 4 (1980), S. 1; zu letztgenannten Zuschreibungen: vgl. *Ich und mein Spiegelbild* 1 (1980), o.S.; *Ich und mein Spiegelbild* 2 ([1980]), o.S.; *Neon* 1 (1980), o.S.; *Die Einsamkeit des Amokläufers* 1 ([1980]), S. 2.

darstellen (vgl. Bucher/ Niederbacher/ Hitzler 2001: 21). Zur Konstruktion einer kulturellen Identität 'Punk', so brüchig und vage sie immer blieb, waren Fanzines also von zentraler Bedeutung.

4. Werkzeug zur Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über Punk

Mit der Konstruktion von Differenzen und Alteritäten ist eine weitere Bedeutung der von mir untersuchten Hefte verbunden. Angesichts einer als falsch oder nicht existent empfundenen Repräsentation von Punk in den etablierten Medien, muss die Schaffung einer eigenen Identität auch als der Versuch der Szene-Protagonisten gesehen werden, der Deutungsmacht der Presse ihre eigenen Vorstellungen des subkulturellen Lebensstils entgegen zu setzen. Den HerausgeberInnen von Fanzines ging es dabei offensichtlich nicht darum, eine Gegenöffentlichkeit zu den herrschenden kursierenden Bildern zu konstituieren, wie es beispielsweise die Alternativzeitschriften verfolgten. Sie trugen vielmehr dazu bei, innerhalb der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' ihre eigenen Sichtweisen abseits des Äther- und Blätterrauschens der etablierten Medien präsent zu machen und so den Versuch zu wagen, eine relativ autonome Öffentlichkeit zu schaffen.

In der vierten Ausgabe von *The Ostrich* klingt diese Haltung in einigen Zeilen eines äußerst kryptischen Artikels bzw. lyrischen Beitrags durch, der von einem unbekanntem Autor verfasst wurde:

"erster schritt von aufbau von NEU. schritt vom distanzierten mit IHNEN arbeiten zur isolation.[...] entwicklung eigener bezugssysteme.[...] vorschläge: [...] kein TV, keine gespräche, keine zeitungen [...]. abschotten der wände plus decke gegen IHRE aufnahmegeräte mit richtmikrophonen. im gegenteil eigener einsatz der technik."¹⁴⁵

Was sich hier andeutet, ist die Vorstellung einer Existenz unabhängig und isoliert von einem 'Außen', in der neue Bezugssysteme gelten und in denen die herrschenden Medien verworfen werden. Allerdings deutet sich hier auch an, dass die Relation zu 'ihnen' nie vollkommen durchtrennt wird. Denn sie stellen immer noch die Ausgangsbedingung dessen dar, was das eigene Bezugssystem nicht ist. Die neu anzustrebende Identität umfasst damit auch hier wieder das, was es durch seine Abwesenheit ausklammert. Insofern müssen solche Vorstellungen einer autonomen kulturellen Sphäre kritisch betrachtet werden. Dennoch kann man festhalten, dass vielfach solche Ideen in den Heften durchscheinen, sie also unter einigen Punks

¹⁴⁵ *The Ostrich* 4 (1977), o.S.

durchaus realitätsmächtig waren. Im Vorwort zur fünften Ausgabe von *The Ostrich* schreibt beispielsweise Dory-Ann Gray:

"kauf keine zeitungen, die über 5000 stück auflage haben, keine platten von superstars wie stones, rollers, beatles, genesis etc. steckt den reichen wixern nicht noch mehr geld in den arsch! THE POWER IS IN OUR HANDS![...] DON'T BE THE PROBLEM - BE THE SOLUTION!"¹⁴⁶

Die beiden letzten Zeilen erinnern an das 1971 veröffentlichte Papier 'Konzept Stadtguerilla' der *Roten Armee Fraktion* und ihr binäres Denken in Lösung/Problem und Schwein/Mensch. Auch hier wird eine Trennlinie zwischen 'ihnen' und 'uns' geschaffen und damit klar zwischen Freund und Feind unterschieden (vgl. Rote Armee Fraktion 1971).

Doch anders als bei der *RAF*, die diese klare Grenze benötigte, um ihren bewaffneten Kampf gegen den 'US-Imperialismus' zu legitimieren, wurde solch eine klare Aufteilung in 'Lösung' und 'Problem' in Punk vor allem, wie Thomas Meinecke betont, als eine Anti-Haltung "gegenüber der weichen Hippiegeste, die inzwischen [...] unbrauchbar geworden war" genutzt (Meinecke/ Walter/ Witzel 2005: 34).

Die von der *Roten Armee Fraktion* vorgegebene Diktion wurde also auch hier dekontextualisiert und zum Stilisierungselement gegen den alten Underground formiert, gegen den "Hippie, die kristalline Negativform des neu sich herausbildenden Abgrenzungswillens" (Glaser 2002: 123). Insofern muss die Verbalradikalität der Punks zugleich als ästhetisches Element verstanden werden, als Ausdruck der Negation einer positiv formulierten Verortung auf der sozio-kulturellen Landkarte. Detlef Diederichsen spricht in diesem Zusammenhang von einer "leidenschaftlich rechthaberischen Bewegung, in der jeder ganz genau wußte, was schon mal gar nicht ging" (Diederichsen, De. 2002: 115).

Was kann daraus nun für die autonome Öffentlichkeit, die Punks mit ihren Fanzines zu schaffen versuchten, gefolgert werden? Zwar mag es sich bei ihren Publikationen auch um eine Abgrenzung gegenüber dem 'Krebsmodell' der Alternativpresse handeln, dennoch hielten sie gerade durch ihr zentrales Prinzip der Negation letztlich am Gegenöffentlichkeitsmodell fest, nur dass diese sich auf die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' beschränkte.

Eine vollkommen autonome Öffentlichkeit konnten die Punk-Fanzines schon alleine deshalb nicht herstellen, weil sie neben dem aktiven Ausdruck, den die Do-It-Yourself-Idee propagierte, zugleich auch reaktiver Ausdruck auf das in den

¹⁴⁶ *The Ostrich* 5 (1977), o.S.

etablierten Medien herrschende Bild von Punk waren. Der bereits angeführte 'Schwebezustand' dieser Publikationen, blieb eben doch nur ein scheinbarer.¹⁴⁷ Schon die zahlreichen ironisch gebrochenen Bezüge zur gewöhnlichen Presse, wie sie in dieser Arbeit für die von mir untersuchten Hefte nachgewiesen wurden, machen klar, dass man nicht unabhängig vom 'Außen' agierte, sondern sich bei ihm sogar bediente. Der 'aufbau von NEU' fand also mit den Bausteinen des Alten statt, die lediglich dekontextualisiert und neu kombiniert wurden.

Insofern können Fanzines als Werkzeuge verstanden werden, mit denen die Deutungsmacht der etablierten Medien über Punk für die 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' gebrochen wurde. Die Szene-Medien stellten damit Gegendiskurse zu den von der Presse getragenen Diskursen über die Subkultur dar und müssen deshalb auch als Mittel der Selbstermächtigung angesehen werden. Dabei formulierten sie nie eine positive Deutung von Punk, sondern bedienten sich in den Sinnwelten der etablierten Printmedien und nutzten diese zur Selbstkonstruktion einer fragilen, vagen und negativ formulierten Identität, die sich immer nur in Beziehung zur herrschenden medial vermittelten Repräsentation der Subkultur herausbilden konnte.

5. Selbstinszenierung

Mit dieser Funktion der Fanzines als Werkzeug zur Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über Punk hängen auch die Versuche zusammen eigene radikal subjektive Sichtweisen durchzusetzen. Wie bereits betont wurde, war die Selbstinszenierung der HerausgeberInnen ein wichtiger Aspekt bei der Veröffentlichung dieser Szene-Medien.¹⁴⁸ Die symbolische Sichtbarmachung 'zwischen den Zeilen' der etablierten Zeitungen und Zeitschriften kann durchaus als eine Form der individuellen Selbstermächtigung gegenüber den medial vermittelten Bildern verstanden werden, in denen die Fanzine-MacherInnen sich nicht oder falsch repräsentiert fühlten.

Allerdings wurde auch hier, ähnlich wie bei der Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über Punk, nicht durchgängig ein authentisches Konzept verfolgt. Die Überhöhung der eigenen Person wurde vielfach durch selbstironische Zusätze gebrochen. In der vierten Ausgabe von *The Ostrich* wurden die LeserInnen beispielsweise dazu aufgerufen, "heiße Sachen" an den Fanclub von *Charley's Girls*,

¹⁴⁷ siehe Kapitel IV.7.

¹⁴⁸ siehe Kapitel IV.3.

die zu diesem Zeitpunkt noch fiktive Band der Herausgeber, zu schreiben. Der "4.-600. Preis" für die besten Briefe war dabei "ein herzliches Dankeschön für den schönen Orgasmus" der Fanzine-Macher.¹⁴⁹ Hier konstruierten sich die Herausgeber einerseits als Stars mit eigenem Fanclub, ironisierten dies aber zugleich durch den Hinweis auf den sexuellen Höhepunkt, den sie dadurch angeblich erreichen würden. Es wurde sich also zunächst affirmativ auf das Star-Fan-Verhältnis bezogen, aber dieses im nächsten Schritt wieder dekonstruiert und als Witz dargestellt.

Im Interview stellte *The Ostrich*-Herausgeber Franz Bielmeier im Zusammenhang solcher Witze den Bezug zum *MAD*-Magazin, vor allem den Comic-Strips von Don Martin her, von denen er und seine Mitstreiter begeistert waren. Die bewusste Absurdität und Blödheit, die diese Satire-Zeitschrift charakterisierte und in den 1970er Jahren zur Kult-Publikation unter Jugendlichen avancieren ließ, empfanden er und seine Kollegen damals als "revolutionär". Aus diesem Grund übertrugen sie diese auch auf den Kontext ihres Fanzines.¹⁵⁰ Selbst die Onomatopoesien wie 'lecz' oder 'würg', die Markenzeichen von *MAD* darstellten, fanden ihren Einzug in *The Ostrich* und zahlreiche andere nachfolgende Fanzines.¹⁵¹

Insofern kann auch hier keine durchweg authentische Schreibweise für die von mir untersuchten Hefte fest gemacht werden. Ernste Beiträge wurden immer wieder durch ironische Bemerkungen gebrochen, die nicht nur die LeserInnen, sondern auch die HerausgeberInnen selbst als Witzfiguren erscheinen ließen. Gerade weil nichts mehr heilig zu sein schien, konnte man sich über alles und jeden, einschließlich sich selbst, lächerlich machen. So kann diese Form der Selbstinszenierung zwar in einigen Fällen durchaus als Selbstermächtigung gegenüber einem Medientext verstanden werden, der die Repräsentation der eigenen Person nicht zuzulassen schien, andererseits dürfen Fanzines aber nur bedingt als Ausdruck eines authentischen Selbst der MacherInnen angesehen werden. Sogar diese Form des self-empowerment gegenüber einer übermächtig erscheinenden Medienmacht erfährt in den frühen Punk-Heften immer wieder ihren Bruch.

¹⁴⁹ vgl. *The Ostrich* 4 (1977), o.S.

¹⁵⁰ Interview B, Z. 56-61.

¹⁵¹ siehe Kapitel IV.4.4.

6. Zum Kräftefeld der kulturellen Bedeutungen von Punk-Fanzines

Aus den bisherigen Ergebnissen meiner Analyse lassen sich die soeben dargelegten fünf Funktionen der frühen bundesdeutschen Punk-Fanzines generieren: Kommunikation gegen soziale und kulturelle Isolation, Szene-Konstitution, Konstruktion einer kollektiven Identität 'Punk', Werkzeug zur Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über Punk und Selbstinszenierung. Durch diese werden die Hefte zu bedeutungsvollen kulturellen Artefakten.

Die erwähnten Funktionen können zwar bei allen Publikationen aus meinem Material festgestellt werden, treffen aber jeweils in unterschiedlicher Gewichtung zu. Ein Fanzine wie *E* diente beispielsweise vornehmlich der Selbstinszenierung seines Herausgebers Jacky Eldorado und als 'Flaschenpost' zur Kommunikation mit anderen 'Gleichgesinnten', um der selbst empfundenen sozialen und kulturellen Isolation als Punk 1977 zu entfliehen. Es half jedoch auch bei der Konstruktion einer kollektiven subkulturellen Identität mit, indem darin z.B. Punk-Accessoires abgedruckt wurden. Damit beteiligte es sich wiederum an der Szene-Konstitution und versuchte seine Deutung von Punk gegenüber der medialen Bilderwelt zu behaupten.

Im Gegensatz zu Jacky Eldorados *E* dienten Hefte wie *Der aktuelle Mülleimer*, das eine für diese Publikationsform hohe Auflage von mindestens 600 Stück besaß, vor allem der Vernetzung der Szene, der Produktion von Alteritäten und damit der Konstruktion des 'Eigenen' sowie der Kommunikation eines Herausgebers, der in einer 40.000 Einwohner zählenden Kreisstadt relativ isoliert von anderen Punks war. Trotz der Dominanz dieser Funktionen können auch hier Selbstinszenierungen und das Brechen der Deutungsmacht der etablierten Presse über die Subkultur festgestellt werden.

In diesem Sinne kann man zwar von verschiedenen Prioritäten sprechen, die einzelne Funktionen für jedes Fanzine hatten, doch die fünf Bedeutungen existierten dennoch für alle von mir untersuchten Hefte. Sie hingen sogar stark miteinander zusammen und konnten oft nicht klar voneinander getrennt werden. Selbstinszenierung funktionierte nicht ohne das Brechen der Deutungsmacht der hegemonialen Berichterstattung über die Subkultur. Ebenso war die Konstitution der Szene nicht ohne die Konstruktion einer kulturellen Identität möglich und die Überwindung der selbst empfundenen sozialen und kulturellen Isolation half bei der Vernetzung der verschiedenen Punks und damit beim Aufbau einer Gemeinschaft

mit. Die fünf Funktionen wirkten also nicht unabhängig voneinander, sondern müssen als Kräfte in einem Bedeutungsfeld verstanden werden, die sich gegenseitig beeinflussten, verstärkten oder schwächten.

Aus diesem Grunde lässt sich aus ihnen auch kein starres theoretisches Modell entwickeln. Vielmehr wirken innerhalb des Feldes dieser fünf Bedeutungen Kräfte aufeinander ein, deren Verhältnis zueinander auch stark abhängig von endogenen und exogenen Kräften der Subkultur ist. Je nach beispielsweise individueller Motivation der HerausgeberInnen, dem Entwicklungsstand der Szene, dem Grad der Kommerzialisierung durch die Kulturindustrie oder die Festigkeit des von der etablierten Presse zirkulierenden Bildes über die Subkultur, finden theoretisch Veränderungen und Bewegungen innerhalb dieses Kräftefeldes statt.

Selbstinszenierungen wie 1977 in *The Ostrich* gelangen beispielsweise wesentlich leichter, als sich die medial vermittelte Vorstellung von Punk noch nicht in dem Maße durchgesetzt hatte wie 1980. Und mit der Ausbreitung der Subkultur in die westdeutschen Provinzen spielte auch die bundesweite Vernetzung der Szene eine weitaus größere Rolle. Insofern dürfen diese Bedeutungen nicht unabhängig von solchen endogenen und exogenen Entwicklungen von Punk sowie der individuellen Situation der HerausgeberInnen verstanden werden. Diese Kräfte sind es, die das Feld der Bedeutungen beeinflussen und zu unterschiedlichen Ausprägungen der einzelnen Funktionen der Fanzines führen.

VI. Zusammenfassung

Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, spielten bei der Entstehung der Punk-Fanzines in der BRD drei Aspekte eine entscheidende Rolle. Erstens provozierte die als fehlende oder falsch empfundene Berichterstattung der heimischen Presse über die Subkultur geradezu die Herausgabe eigener Medien. Sie sollten dem hegemonialen Punk-Image der etablierten Zeitungen und Zeitschriften eigene Vorstellungen und Repräsentationen der Szene-Mitglieder entgegen setzen.

Zweitens förderte die Do It Yourself-Idee, die für die Subkultur zentral war, die Herstellung eigener Medien und ermutigte die Punks, selbst zu aktiven ProduzentInnen kultureller Bedeutungen zu werden. Aus diesem Grund ist die Entstehung von Punk-Fanzines sowohl eine Reaktion auf die fehlende oder als falsch empfundene Berichterstattung über die Subkultur als auch bewusste Aktion im Sinne des DIY-Ethos.

Und drittens hätte die Produktion der Szene-Medien nicht in solch einem explosiven Ausmaß stattgefunden, wenn nicht der Zugang zu neuen technischen Produktionsmitteln erleichtert worden wäre. Die Entwicklung der Fotokopiertechnologie in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre führte zu einem regelrechten Boom an Fanzines. Die einfache Bedienung der Geräte, die schnelle und kostengünstige Vervielfältigung, die sie ermöglichten sowie die ideologischen Konnotationen, die mit dieser neuen Duplizierungstechnik verknüpft waren, wiesen Homologien zum Do It Yourself-Prinzip und Stil von Punk auf. Aus diesem Grund fand die Fotokopie im Gegensatz zu anderen Druck-Möglichkeiten breite Akzeptanz innerhalb der Szene.

Nicht nur die Produktion der Fanzines, sondern auch ihre Distribution entsprach den Prinzipien der Subkultur. So arbeiteten die HerausgeberInnen von Heften an der Herausbildung eines autonomen, von der unterhaltungsindustriellen Verwertung weitgehend unabhängigen, Netzwerks mit, indem sie den Vertrieb der Hefte selbst organisierten und arbeiteten damit an der Infrastruktur zwischen einzelnen Städten und später über die gesamte BRD mit.

Punk-Fanzines müssen als Teil des Printmedienfeldes in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre angesehen werden. Sie setzten in Form und Inhalt Bezüge zu bereits etablierten Presseerzeugnissen dieser Zeit, positionierten sich selbst und wurden in diesem Feld positioniert und befanden sich damit in Relationen zu anderen Zeitungen und Zeitschriften.

Die Disposition innerhalb dieses Feldes vollzog sich einerseits durch zahlreiche inhaltliche Abgrenzungen gegenüber etablierten Printmedien und andererseits durch vielfältige Stilisierungen, die sich in den Heften wiederfinden lassen: Wildern in den etablierten Presseerzeugnissen, Dekontextualisierungen von formalen und inhaltlichen Elementen, Parodien von Essentials herkömmlicher Zeitungen und Zeitschriften, Unterbrechungen im Lesefluss, Cut & Paste-Layout, Onomatopoesien, Vermischungen von Textsorten, unterschiedliche Schrift-Typen, fehlende Interpunktion oder radikal subjektive Schreibweisen. Der symbolische Bruch mit herkömmlichen Zeitungen und Zeitschriften ist dabei zentral für die frühen Punk-Fanzines.

Ihre Stellung im Feld der Printmedien kann mit der verglichen werden, die Pierre Bourdieu für die Kunst und Literatur des 19. Jahrhundert der nicht-etablierten Avantgarde zusprach. Damit waren die frühen Punk-Fanzines 'undisziplinierte Zeitschriften', die sich dem Spiel um die Legitimation der Macht innerhalb des Feldes verweigerten, deren semiologischen Guerillaangriffe und Störungen der kulturellen Grammatik dieses Feldes allerdings immer in Bezug auf die Regeln dieses Spiels stattfanden. Im Gegensatz zur Alternativpresse ging es bei den von mir untersuchten Heften weniger um die Schaffung einer Gegenöffentlichkeit und damit um taktische Teilsiege innerhalb des Spiels um die Macht, sondern darum dieses Spiel als ganzes ad absurdum zu führen und eine autonome Öffentlichkeit zu konstituieren. In den Jahren 1977 bis 80, die den Erscheinungszeitraum der von mir untersuchten Hefte darstellte, lässt sich keine breite Übernahme von Stilelementen der Fanzines durch die etablierte Presse feststellen. Lediglich in der Zeitschrift *Sounds* findet ab 1979/80 eine Annäherung an die Schreibweise und Inhalte früher Punk-Hefte statt.

Aus der inhaltlichen, formalen und stilistischen Analyse der Szene-Medien und ihren Relationen zu anderen Zeitungen und Zeitschriften dieser Zeit lassen sich fünf Funktionen generieren, die sie zu bedeutungsvollen kulturellen Produkten machten. So konnten sie ihren HerausgeberInnen als Kommunikationsträger dienen, um mit anderen 'Gleichgesinnten' in Kontakt zu treten und so die oftmals als soziale und kulturelle Isolation empfundene Situation zu überwinden.

Durch ihre Fanzines schufen sie ein Netzwerk zwischen den über die BRD verstreuten Punks. Dabei stärkten sie die lokalen Szenen und halfen gleichzeitig dabei mit, eine translokale Szene zu konstituieren.

Eng verknüpft mit dieser Produktion von Gemeinschaft(en) ist die Konstruktion einer kulturellen Identität 'Punk', die durch die Schaffung von Alteritäten, vor allem jener als 'feindlich' empfundenen anderen Popkulturen. Auf Grundlage dieser in den von mir untersuchten Heften postulierten Differenzen war es erst möglich das 'Eigene' herauszubilden und gegen das 'Andere' abzugrenzen. Fanzines waren damit wichtige Mittel bei der Konstruktion der kulturellen Identität 'Punk', selbst wenn diese, gerade aufgrund der Negation, die ein zentrales charakteristisches Merkmal der Subkultur darstellte, zum Teil vage und fragil blieb.

Die Schaffung dieser kulturellen Identität muss auch als der Versuch verstanden werden, dem in der etablierten Presse kursierenden Image von Punk ein eigenes entgegen zu setzen. Fanzines waren damit auch Werkzeuge zur Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über die Subkultur. Selbst wenn die Hefte nur innerhalb der 'Gemeinschaft von Gleichgesinnten' produziert und rezipiert wurden, so boten sie doch für diesen Szene-Kern die Möglichkeit Gegenbilder zu jenen Bildern in den herkömmlichen Printmedien zu schaffen und sich auf eigene Weise zu repräsentieren. Dabei wurde keine konsistent authentische Vorstellung von Punk geschaffen, sondern diese immer in Relation zu jenen der etablierten Presse gesetzt. So schuf man sich aus Fragmenten dieser ein Bild von der eigenen Subkultur, die im wahrsten Sinne des Wortes zusammengeflickt wurde und sich damit selbst zwischen den Kategorien 'Authentizität' und 'Artificialität' bewegte.

Auf ähnliche Weise propagierten die HerausgeberInnen eine radikale Subjektivität in ihren Heften. Auch sie darf nicht durchweg als echter und ehrlicher Ausdruck der Fanzine-MacherInnen angesehen werden. Vielmehr machten sie sich selbst zwischen den herrschenden medialen Zeilen sichtbar, in denen sie als Individuen keine Erwähnung fanden.

Diese fünf Funktionen, die Überwindung von kultureller und sozialer Isolation, die Szene-Konstitution, die Konstruktion einer subkulturellen Identität, die Durchsetzung der medialen Deutungsmacht über die Subkultur und die Selbstinszenierung ihrer HerausgeberInnen charakterisieren die frühen Punk-Fanzines zwischen 1977 und 80 in Relation zu anderen Printmedien dieser Zeit. Sie müssen zugleich als Kräfte in einem Bedeutungsfeld verstanden werden, die von endogenen und exogenen Einflüssen auf die Szene als auch der individuellen Situation der ProduzentInnen abhängig sind.

Damit liegt erstmals ein theoretisches Modell der kulturellen Bedeutungen der frühen Punk-Hefte vor, das sicherlich auch auf ihre Entwicklung nach 1980 angewendet werden kann und mit Einschränkungen auch auf die Fanzines aus anderen subkulturellen Kontexten übertragbar ist.

VII. Literaturverzeichnis

Agentur Bilwet: Medien-Archiv, Bensheim - Düsseldorf 1993.

Alexander, Alison/ Harris, Cheryl (Hrsg.): Theorizing Fandom. Fans, Subculture and Identity, Cresskill 1998.

Amann, Klaus/ Hirschauer, Stefan: Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm, in: Dies. (Hrsg.): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie, Frankfurt am Main 1997, S. 7-52.

Amin, Ash: Post-Fordism: Models, Fantasies and Phantoms of Transition, in: Ders. (Hrsg.): Post-Fordism. A Reader, Oxford - Cambridge 1994, S. 1-39.

Androutsopoulos, Jannis K.: Textsortenvergleich und Jugendkultur. Die 'Plattenkritik' in deutschen und französischen Jugendmagazinen, in Schreiber, Michael/ Reinert, S. (Hrsg.): Sprachvergleich und Übersetzen, Bonn 1999, S. 237-260.

Ders.: Textsorten und Fankulturen, in: Fix, Ulla/ Habscheid, Stephan/ Klein, Josef (Hrsg.): Zur Kulturspezifik von Textsorten, Tübingen 2001, S. 33-5.

autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/ Blisset, Luther/ Brünzels, Sonja (Hrsg.): Handbuch der Kommunikationsguerilla, Berlin - Hamburg 1997.

Baacke, Dieter: Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung, Weinheim – München 1999.

Bannat, Christoph: Süd-Ost 36. "Zu welchem Zeitpunkt und an welchem Ort haben sie vom Tod Roland Barthes erfahren?", in: NGBK (Hrsg): Lieber zu viel als zu wenig. Kunst, Musik, Aktionen zwischen Hedonismus und Nihilismus (1976-1985), Berlin 2003, S. 83-94.

Baumeister, Biene/ Negator, Zwi: Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung. Volume 1: Enchiridion, Stuttgart 2005.

Bentele, Günter: Objektivitätsanspruch und Glaubwürdigkeit, in: Jarren, Otfried (Hrsg.): Medien und Journalismus. Eine Einführung, Opladen 1994, S. 296-312.

Bornowksi, Ralf/ Husslein, Uwe (Hrsg.): Fanzines... they are like wild exotic mushrooms. Reader und Index zu deutschsprachigen Fanzines, Mainz 1996.

Dies. (Hrsg.): Fandom Research. Reader und Index zu deutschsprachigen Fanzines, Mainz 1997.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst, Frankfurt am Main 1999.

Brüseke, Franz/ Große-Oetringhaus, Hans-Martin: Blätter von Unten. Alternativzeitungen in der Bundesrepublik, Offenbach 1981.

Bucher, Thomas/ Niederbacher, Arne/ Hitzler, Ronald: Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute, Opladen 2001.

Budde, Dirk: Take three chords. Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore, Karben 1997.

Büsser, Martin: Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel, in: Kemper, Peter/ Langhoff, Thomas/ Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.): "Alles so schön bunt hier". Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart 2002, S. 38-48.

Ders.: On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik, Hamburg 2004.

Coon, Caroline: 1988. The New Wave Punk Rock Explosion, London 1977.

De Certeau, Michel: Kunst des Handelns, Berlin 1988.

Diederichsen, Detlef: Wie ich mal meine Jugend verschwendete, in: Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82, Köln 2002, S. 111-119.

Diederichsen, Diederich: Die Auflösung der Welt. Vom Ende und Anfang, in: Ders./ Hebdige, Dick/ Marx, Olaph-Dante: Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 165-188.

Ders.: Sexbeat, Köln 2002.

Duncombe, Stephen: Notes from underground. Zines and the politics of alternative culture, London – New York 2001.

Eckert, Roland/ Winter, Rainer: Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften, Opladen 1990.

Eco, Umberto: Für eine semiologische Guerilla, in: Ders.: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, München - Wien 1986, S. 146-156.

Ernst, Wolfgang: (In)Differenz. Zur Extase der Originalität im Zeitalter der Fotokopie, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/ Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 498-518.

Faulstich, Werner: Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte, Teil 3: 1971 - 1984, Rottenburg-Oberndorf 1986.

Ders.: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830), Göttingen 2002 (= Die Geschichte der Medien 4).

Ders.: Gesellschaft und Kultur der siebziger Jahre. Einführung und Überblick, in: Ders. (Hrsg.): Die Kultur der 70er Jahre, München 2004a, S. 7-18.

Ders.: Zwischen Glitter und Punk - Die Ausdifferenzierung der Rockmusik, in: Ders. (Hrsg.): Die Kultur der 70er Jahre, München 2004b, S. 131-146.

Ders.: Medium, in: Ders. (Hrsg.): Grundwissen Medien, München 2004c, S. 13-102.

Fiske, John: Lesarten des Populären, Wien 2000.

Friedrich, Malte/ Klein, Gabriele: Globalisierung und die Performanz des Pop, in: Mai, Manfred/ Neumann-Braun, Klaus/ Schmidt, Axel (Hrsg.): Popvisionen. Links in die Zukunft, Frankfurt am Main 2003, S. 77-102.

Frith, Simon: Die Punk Bohème, in: Lindner, Rolf (Hrsg.): Punk Rock. Oder: Der vermarktete Aufruhr, Frankfurt am Main 1978, S. 33-36.

Ders.: Towards an aesthetic of popular music, in: Leppert, Richard/ McClary, Susan (Hrsg.): Music and society. The politics of composition, performance and reception, Cambridge u.a. 1987, S. 133-149.

Glaser, Peter: Geschichte wird gemacht, in: Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82, Köln 2002, S. 121-128.

Grimm, Stephanie: Die Repräsentation von Männlichkeit in Punk und Rap, Tübingen 1998.

Groetz, Thomas: Kunst - Musik. Deutscher Punk und New Wave in der Nachbarschaft von Joseph Beuys, Berlin 2002.

Ders.: Das uneingelöste Nichts. Punk, Kunst, Musik, in: NGBK (Hrsg.): Lieber zu viel als zu wenig. Kunst, Musik, Aktionen zwischen Hedonismus und Nihilismus (1976-1985), Berlin 2003, S. 7-13.

Großegger, Beate/ Heinzlmaier, Bernhard: Jugendkultur Guide, Wien 2002.

Hall, Stuart: Kodieren/Dekodieren, in: Ders.: Ideologie, Identität, Repräsentationen, Hamburg 2004a (= Ausgewählte Schriften 4), S. 66-80.

Ders.: Wer braucht "Identität"?, in: Ders.: Ideologie, Identität, Repräsentationen, Hamburg 2004b (= Ausgewählte Schriften 4), S. 167-187.

Hebdige, Dick: Subculture. Die Bedeutung von Stil, in: Ders./ Diederichsen, Diedrich/ Marx, Olaph-Ante (Hrsg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 8-120.

Heck, Marion/ Husslein, Uwe: Roots of Fan(zine)dom, in: Ders./ Bornowski, Ralf (Hrsg.): Fanzines... they are like wild exotic mushrooms. Reader und Index zu deutschsprachigen Fanzines, Mainz 1996, S. 7-11.

Heidrich, Hermann: Von der Ästhetik zur Kontextualität: Sachkulturforschung, in: Göttisch, Silke/ Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie, Berlin 2001, S. 33-55.

Hein, Peter: Alles ganz einfach, in: Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82, Köln 2002, S. 131-134.

Hepp, Andreas/ Winter, Rainer: Cultural Studies als Projekt. Kontroversen und Diskussionsfelder, in: Dies. (Hrsg.): Die Cultural Studies Kontroverse, Lüneburg 2003, S. 9-32.

Herding, Richard: Hör mir bloß auf mit der Betroffenheit. Rück- und Aussichten vom "Projekt Alltag", in: Diederich, Axel u.a. (Hrsg.): Verzeichnis der Alternativ-Presse, Frankfurt - Berlin 1986, S. 21-30.

Hinz, Ralf: Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Musik, Opladen - Wiesbaden 1998.

Hoffmann, Justin: Do It Yourself, in: Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82, Düsseldorf - Köln 2002, S. 161-170.

Holert, Tom/ Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin - Amsterdam 1996

Holert, Tom: *Abgrenzen und durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens*, in: Kemper, Peter/ Langhoff, Thomas/ Sonnenschein, Ulrich (Hrsg.): *"Alles so schön bunt hier". Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, Leipzig - Stuttgart 2002, S. 23-37.

Holmstrom, John: *Punk - The Original. A collection of material from the first, best and greatest Punk 'zine of all time*, New York 1996.

Holzer, Horst: *Medien in der BRD. Entwicklungen 1970-1980*, Köln 1980.

Husslein, Uwe (Hrsg.): *Fandom Research. Reader und Index zur Fanzine-Szene*, Mainz 1998.

Ders./ Surey, Lothar (Hrsg.): *Zines! Fandom Research 2001. Reader und Index zur Fanzine-Szene*, Mainz 2001.

Jenkins, Henry: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, London - New York 1992.

Jurt, Joseph: *Pierre Bourdieu (1930-2002). Eine Soziologie der symbolischen Güter*, in: Hofmann, Martin Ludwig/ Korta, Tobias F./ Niekisch, Sibylle (Hrsg.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*, Frankfurt am Main 2004, S. 204-219.

Kleiber, Stefan: *Fanzines. Eine der letzten Alternativen*, in: Neumann, Jens (Hrsg.): *Fanzines. Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema*, Mainz 1997, S. 45-88.

Knoll, Joachim H.: *Jugendzeitschriften im Videozeitalter. Ethische, pädagogische, rechtliche Aspekte*, Bonn - Stuttgart 1985.

Köck, Christoph: Kulturanalyse populärer Medientexte, in: Göttisch, Silke/ Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie, S. 301-320.

Kollwitz, Kai: Stars! Stars! Stars!, in: Archiv der Jugendkulturen (Hrsg.): 50 Jahre Bravo, Berlin 2005, S. 103-122.

Kurzawa, Michael/ Stark, Jürgen: Der große Schwindel? Punk - New Wave - Neue Welle, Frankfurt am Main 1981.

Laing, David: One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock, Milton Keynes - Philadelphia 1985.

Lammers, Nina: Bravo und die Mediennutzung von Jugendlichen, in: Archiv der Jugendkulturen (Hrsg.): 50 Jahre Bravo, Berlin 2005, S. 215-229.

Lau, Thomas: Die heiligen Narren. Punk 1976-1986, Berlin – New York 1992.

Lindner, Rolf (Hrsg.): Punk Rock. Oder: Der vermarktete Aufruhr, Frankfurt am Main 1978.

Ders.: Jugendkultur - Stilisierte Widerstände, in: Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.): Immer diese Jugend! Ein zeitgeschichtliches Mosaik. 1945 bis heute, München 1985, S. 13-24.

Ders.: Kulturtransfer. Zum Verhältnis von Alltags-, Medien- und Wissenschaftskultur, in: Kaschuba, Wolfgang (Hrsg.): Kulturen - Identitäten - Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie, Berlin 1995, S. 31-44.

Ders.: Subkultur. Stichworte zur Wirkungsgeschichte eines Konzepts, in: Subkultur. Popkultur. Underground. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 15 (1997), S. 5-12.

Ders.: Die Stunde der Cultural Studies, Wien 2000.

Ders.: Vom Wesen der Kulturanalyse, in: Zeitschrift für Volkskunde 99.2 (2003), S. 177-188.

Maeck, Klaus: Die Möglichkeit dazu ist da. Rip Off-Musikvertrieb 1981, in: Dany, Hans-Christian/ Dörrie, Ulrich/ Sefkow, Bettina (Hrsg.): Dagegen - Dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969, Hamburg 1998, S. 209-211.

Marcus, Greil: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Eine geheime Kulturgeschichte, Hamburg 1996.

Marsh, Peter: Arbeitslosen-Rock, in: Lindner, Rolf (Hrsg.): Punk Rock. Oder: Der vermarktete Aufruhr, Frankfurt am Main 1977 bzw. 1978, S. 25-32.

Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: MEW 8, Berlin 1972, S. 115-123.

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim - Basel 2003

McCain, Gillian/ McNeil, Legs: Please kill me. Die unzensierte Geschichte des Punk, Höfen 2004.

Meinecke, Thomas/ Walter, Klaus/ Witzel, Frank: Plattenspieler, Hamburg 2004.

Melly, George: Revolt into style. The Pop Arts in the 50s and 60s, Oxford 1989.

Mutfak: Über die Inhalte und Bedeutung der Literatur im genialen Dilletantismus, in: Müller, Wolfgang (Hrsg.): Geniale Dilletanten, Berlin 1982, S. 80-83.

Müller, Wolfgang (Hrsg.): Geniale Dilletanten, Berlin 1982.

Neumann, Jens (Hrsg.): Fanzines. Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema, Mainz 1997.

Ders. (Hrsg.): Fanzines 2. Noch wissenschaftlichere Betrachtungen zum Thema, Mainz 1999.

Niknam, Mansur: Fanzines, in: Rock Session 4 (1980), S. 198-218.

Ott, Paul/ Skai, Hollow (Hrsg.): Wir waren Helden für einen Tag. Aus deutschsprachigen Punk-Fanzines 1977-81, Reinbek bei Hamburg 1983.

Perry, Mark: Sniffin' Glue. The essential punk accessory, London 2000.

Reichensperger, Petra: Schlau sein - dabei sein, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hrsg.): Lieber zu viel als zu wenig. Kunst, Musik, Aktionen zwischen Hedonismus und Nihilismus (1976-1985), S. 19-33.

Rogge, Jan-Uwe: Zeitung/Zeitschrift, in: Grünewald, Dietrich/ Kaminski, Winfred (Hrsg.): Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis, Weinheim - Basel 1984, S. 145-164.

Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla, [o.O.] 1971 <URL: <http://www.kurtuluscephesi.com/raf/raf2.html>> [21.02.2006].

Rumpf, Wolfgang: Pop & Kritik. Medien und Popkultur, Münster 2004.

Savage, Jon: England's Dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock, Berlin 2003.

Schaffeld, Burkhard/ Tillmanns, Lutz: Einführung in das Deutsche Presserecht, in: Inter Nationes e.V. (Hrsg.): Deutsches Presserecht, [o.O] [o.J.] <URL: <http://www.jura.uni-sb.de/BIJUS/presse/>> [11.2.2006].

Schwanhäüßer, Anja: Stilrevolte Underground. Die Alternativkultur als Agent der Postmoderne, Münster u.a. 2002.

Schwingel, Markus: Bourdieu zur Einführung, Hamburg 1995

Skai, Hollow: Punk. Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung, Hamburg 1981.

Sonnenschein, Ulrich: Dreck schwimmt oben. Punk gegen alles (I hate Pink Floyd), in: Ders./ Kemper, Peter/ Langhoff, Thomas (Hrsg.): "Alles so schön bunt hier". Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Leipzig - Stuttgart 2002, S. 177-187.

Storey, John: Cultural Studies und Populärkultur. Oder: Warum sind Cultural Studies keine Politische Ökonomie?, in: Hepp, Andreas/ Winter, Carsten (Hrsg.): Die Cultural Studies Kontroverse, Lüneburg 2003, S. 166-180.

Teipel, Jürgen: Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave, Frankfurt am Main 2001.

Thompson, Edward P.: Kritik an Raymond Williams' The Long Revolution, in: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hrsg.): Cultural Studies. Grundlagentext zur Einführung, Lüneburg 1999, S. 75-91.

Tränhardt, Dietrich: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main 1996.

Türschmann, Jörg: Am Strand von TUNIX. Körperdiskurse, Pazifismus und Natursehnsucht in der Ökobewegung, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 70er Jahre, München 2004, S. 37-48.

Uhle, Reinhard: Pädagogik der siebziger Jahre - zwischen wissenschaftsorientierter Bildung und repressionsarmer Erziehung, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 70er Jahre, München 2004, S. 49-63.

Urbons, Klaus: Copy Art. Kunst und Design mit dem Fotokopierer, Köln 1993.

Wertham, Fredric: The world of fanzines. A special form of communication, Carbondale u.a. 1973.

Wilke, Jürgen: Die Tagespresse der siebziger Jahre. Ein "altes" Medium im politischen, gesellschaftlichen und technischen Wandel, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 70er Jahre, München 2004, S. 81-98.

Winter, Carsten: Zeitschrift, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): Grundwissen Medien, München 2004, S. 454-483.

Winter, Rainer: Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß, München 1995.

Ders.: Medien und Fans. Zur Konstitution von Fan-Kulturen, in: SpoKK (Hrsg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende, Köln 1997, S. 40-53.

Ders.: Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht, Weilerswist 2001.

VIII. Quellenverzeichnis

1. Primäres Quellenmaterial¹⁵²

AG Rock Musik 7 ([1980]), ADJ, ID 2404.

Bla Bla 1 (1978), ADJ, ID 732.

Der aktuelle Mülleimer 1 (1980), ADJ, ID 243.

Der aktuelle Mülleimer 2 ([1980]), ADJ, ID 244.

Der Arsch [o.N.] (1978), ADJ, ID 678.

Deutschlands Ruhmeshalle 3 ([1980]), ADJ, ID 3556.

Die Düsseldorfer Leere [o.N.] (1979), ADJ, ID 964.

Die Einsamkeit des Amokläufers 1 ([1980]), ADJ, ID 1544.

E [o.N.] ([1977]), ADJ, ID 997.

Gegendarstellung 8 ([1980]), ADJ, ID 5695.

Heimatblatt 1 (1979), ADJ, ID 1507.

Heimatblatt 4 (1979), ADJ, ID 1510.

Heimatblatt 5 ([1979]), ADJ, ID 1512.

Ich und mein Spiegelbild 1 (1980), ADJ, ID 3518.

¹⁵² Wie in Fußnote 52 bereits ausgeführt wurde, ist in den Heften selbst nicht immer die Nummer bzw. das Erscheinungsjahr angegeben und konnten nur aus dem Kontext bzw. im Vergleich mit vorherigen oder späteren Ausgaben herausgefunden werden. Die so ermittelten publizistischen Angaben sind also nicht vollkommen gesichert und wurden deshalb in eckige Klammern gesetzt.

Ich und mein Spiegelbild 2 ([1980]), ADJ, ID 1379.

KZ-Rundschau 2 (1980), ADJ, ID 3579.

KZ-Rundschau 3 (1980), ADJ, ID 6970.

Magazin für Verliebte 1 ([1979]), ADJ, ID 1550.

Neon 1 (1980), ADJ, ID 1743.

Neon 2 ([1980]), ADJ, ID 1741.

New Order 1 ([1977]), ADJ, ID 997.

No Fun 18 ([1978]), ADJ, ID 5693.

No Fun 31 (1979), ADJ, ID 5691.

No Fun 40 (1980), ADJ, ID 5689.

Plastik 3 ([1979]), ADJ, ID 1963.

Preiserhöhung 1 (1979), ADJ, ID 2120.

Preiserhöhung 2 ([1979]), ADJ, ID 2121.

Preiserhöhung 3 ([1979]), ADJ, ID 2122.

Pretty Vacant 5 ([1979]), ADJ, ID 2123.

Pretty Vacant 7 ([1980]), ADJ, ID 6971.

Reine Willkür [1] ([1978]), ADJ, ID 2359.

Schmier 4 ([1980]), ADJ, ID 2498.

T4 [o.N.] (1978), ADJ, ID 2684.

T4 [3] ([1978]), ADJ, ID 2688.

T4 5 (1978), ADJ, ID 2690.

The Anschlag 1 ([1979]), ADJ, ID 639.

The Ostrich 4 (1977), ADJ, ID 1798.

The Ostrich 5 (1977), ADJ, ID 6972.

The Ostrich 7 (1978), ADJ, ID 1802.

Total Control 1 (1977), ADJ, ID 2728.

Ungewollt 1 (1980), ADJ, ID 2915.

Ungewollt 2 (1980), ADJ, ID 2916.

Ungewollt 3 (1980), ADJ, ID 2961.

White Riot 0 (1978), ADJ, ID 3038.

Y-KLRMPFNST 4 (1980), ADJ, ID 3604.

2. Sekundäres Quellenmaterial

2.1. Interviews und Korrespondenz

Brief von Reinhard Kunert an Josef Wintjes vom 30.3.1976, in: Punkadelic 1 (1976), AFA, ZS AA 0936.

E-Mail von Hollow Skai, 15.11.2005.

Interview mit Franz Bielmeier, 19.1.2005.

Interview mit Karin Dreier und Susanne Wiegand, 20.1.2005.

2.2. Zeitschriften und Fanzines

Defiant Pose 4 (2001), ADJ, ID [o.N.].

Holy Flip 4 (1977), AFA, ZS AA 0223.

Flash 13 (1972), 23 (1974), AFA, ZS AA 0116.

Folk Magazin 15 (1976), AFA, ZS AA1302.

Padam 11 (1977), AFA, ZS AA 1134.

Punkadelic 1 (1976), AFA, ZS AA 0936.

Riebe's Fachblatt 3 (1974), 4 (1974), AFA, ZS AA 0342.

2.2. Artikel

Bemis, Alec Hanley: Is rock criticism dead? Paul Williams, subjective artist, in: LA Weekly, 14.6.2002, <URL: <http://www.laweekly.com/ink/02/30/is-bemis3.php>> [23.12.2005].

Bortfeldt, Wolfram / Metzner, Wolfgang: "Wir sind der letzte Dreck!", in: Stern 48 (1980), S. 68-74.

Büchelmaier, Gerald: Punk Rock. Sex Pistols, in: Bravo 41 (1976), S. 2-5.

Ders.: Feuer Frei für die Sex Pistols!, in: Bravo 48 (1976), S. 46.

Cartwright, Garth: Greg Shaw. US music journalist and independent record label owner, in: The Guardian, 29.10.2004, <URL: <http://www.guardian.co.uk/obituaries/story/0%2C%2C1338482%2C00.html>> [23.12.2005].

Diederichsen, Diedrich: Ideologien, Identitäten, Irrwege?, in: Sounds 1 (1980), S. 18f.

Ders.: Mania D. Reise ans Ende der Nacht, in: Sounds 8 (1980), S. 14.

Dr. Gonzo: Ramones-Plattenkritik, in: Sounds 10 (1976), S. 80f.

Flemming, J.: Abends wird Freddie zum Punk!, in: Bravo 9 (1980), S. 56f.

Gülden, Jörg: Ein neues Jahr voll neu-modischer Neu-erscheinungen - und fast alles neu-wertig!, in: Sounds 5 (1980), S. 46f.

Hilsberg, Alfred: Die Revolution ist vorbei - Wir haben gesiegt, in: Sounds 2 (1978), S. 32-36.

Ders.: Krautpunk. Rodenkirchen is burning, in: Sounds 3 (1978), S. 20-24.

Ders.: Neue Deutsche Welle - Aus grauer Städte Mauern, in: Sounds 10 (1979), S. 20-25.

Ders.: Dicke Titten und Avantgarde - Aus grauer Städte Mauern (Teil 2), in: Sounds 11 (1979), S. 22-27.

Ders.: Macher? Macht? Moneten? - Aus grauer Städte Mauern (Teil 3), in: Sounds 12 (1979), S. 44-48.

N.N.: Ratten in Jeans, in: Der Spiegel 16 (1977), S. 212-215.

N.N.: Punk: Nadel im Ohr, Klinge am Hals, in: Der Spiegel 4 (1978), S. 140-147.

N.N.: Bravo-Modetip für irre Partys. Punk zum Spaß und Ausflippen, in: Bravo 2 (1978), S. 66f.

N.N.: Immer mehr Jugendliche schließen sich rivalisierenden Cliques an: Teds & Punks, in: Bravo 8 (1980), S. 4f.

N.N.: Punker jagen Popper! Warum sie sich gegenseitig nicht riechen können, in: Bravo 47 (1980), S. 8-10.

N.N.: Beim U.K.Subs-Konzert in Berlin gings rund: Punker stürmten die Bühne!, in: Bravo 1 (1981), S. 56f.

N.N.: The MC5 Press Releases, 14.11.2004 <URL:
<http://makemyday.free.fr/press.htm>> [5.1.2005].

Riitti, Margit: Skandal beim Clash-Konzert, in: Bravo 25 (1977), S. 28f.

Page, Mike Flood: London brennt! Szenen einer eventuellen musikalischen Revolution, in: Sounds 7 (1977), S. 32-35.

Schoenberger, Frances: Ramones - Man muß sie lieben oder hassen, in: Bravo 37 (1976), S. 6f.

Dies.: Verdammt: So fielen Englands Ober-Punker in Amerika auf die Schnauze. Damned, in: Bravo 29 (1977), S. 58f.

Strange, Steve: Punk-Rock. Die Rückkehr der Rotznase, in: Sounds 1 (1977), S. 34-37.

2.3. Schallplatten

Adam and the Ants: Zerox-Single (1979), Do It Records.

Hans-A-Plast: s/t-LP (1980), No Fun Records.

IX. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Sideburns [o.N.] (1976), abgedruckt in: Duncombe 2001: 119.

Abbildung 2: Holy Flip 4 (1977), o.S.

Abbildung 3: Bravo 11 (1978), S. 52.

Abbildung 4: The Ostrich 4 (1977), o.S.

Abbildung 5: Total Control 1 (1977), S. 4.

Abbildung 6: Preiserhöhung 2 ([1979]), o.S.

Abbildung 7: Ich und mein Spiegelbild 1 (1980), o.S.

Abbildung 8: The Ostrich 7 (1978), o.S.

X. Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe

Christian Schmidt

Berlin, den 29.03.2006