

CHRISTIAN BÖHM

Die Ramones als Helden der Pop-Kultur

Inhalt

1. Einleitung
2. Punk und Pop
 - 2.1 Punk und Punk Rock: Begriffsklärung und Geschichte
 - 2.1.1 Musik und Themen
 - 2.1.2 Kleidung
 - 2.1.3 Selbstverständnis und Motivation
 - 2.1.4 Regionale Besonderheiten
 - 2.1.5 Punk heute
 - 2.2 Exkurs: Pop-Musik und Pop-Kultur
 - 2.3 Rekurs: Punk als Pop
3. Mythen, Helden und das Star-System
 - 3.1 Der traditionelle Mythos- und Helden-Begriff
 - 3.2 Der moderne Helden- bzw. Star-Begriff innerhalb des Star-Systems
4. Die Ramones
 - 4.1 Einführung in das , Wesen ' Ramones
 - 4.1.1 Kurze Biographie der Ramones
 - 4.1.2 Musikalische Charakteristika
 - 4.2 Analysen und Interpretationen
 - 4.2.1 Analyse von Presseartikeln und Literatur
 - 4.2.1.1 Zur Ästhetik der Ramones
 - 4.2.1.1.1 Die Ramones als , Familie '
 - 4.2.1.1.2 Das Band-Logo
 - 4.2.1.1.3 Minimalismus
 - 4.2.1.2 Amerikanischer vs. britischer Punk: Vergleich von Ramones und Sex Pistols
 - 4.2.1.3 Die Ramones als Helden
 - 4.2.1.4 Eine typisch amerikanische Band?
 - 4.2.2 Analyse von Ramones-Songtexten
 - 4.2.2.1 Blitzkrieg Bop
 - 4.2.2.2 Sheena Is A Punk Rocker

- 4.2.2.3 Häufig vorkommende Motive und Thematiken in Texten der Ramones
 - 4.2.2.3.1 Individualismus
 - 4.2.2.3.2 Motive aus dem Psychiatrie- Comic- und Horror-Kontext
 - 4.2.2.3.3 Das Deutsche als Klischee
 - 4.2.2.3.4 Spaß / Humor
- 4.3 Der Film Rock'n'Roll High School
 - 4.3.1 Kurze Inhaltsangabe des Films
 - 4.3.2 Analyse und Interpretation des Films
 - 4.3.2.1 Die Protagonistin: Riff Randell [...] Is A Punk Rocker
 - 4.3.2.2 Die Antagonistin: Ms. Evelyn Togar
 - 4.3.2.3 Handlanger zwischen den Fronten: Hänsel und Grethel
 - 4.3.2.3 Der Musiklehrer: Mr. McGee
 - 4.3.2.5 Tom Roberts
 - 4.3.2.6 Kate Rambeau
 - 4.3.2.7 Das Rock-O-Meter
 - 4.3.2.8 Der Untergang der Schul-Ideologie über die Spaltung der Lehrer- und Vereinigung der Schülerschaft
 - 4.3.2.9 Die Darstellung der Ramones und des Star-Systems
- 5. Fazit
- 6. Quellenverzeichnis
 - 6.1 Bibliographien
 - 6.1.1 Bibliographie zitierter Literatur
 - 6.1.2 Internet-Quellen
 - 6.1.3 Allgemeine Bibliographie
 - 6.2 Diskographien
 - 6.2.1 Ramones
 - 6.2.2 Sonstige
 - 6.3 Filmographie

1. Einleitung

Punk bedeutete für uns, dass man sich nicht an die Regeln halten musste, dass man eigene Stücke schreiben und seine Platten im [sic!] eigenen Label herausbringen konnte.¹

Mit diesen Worten ist schon einiges gesagt über einen elementaren Teil dieser Arbeit: das Phänomen ‚Punk‘. Das Wort hat wahrscheinlich fast jeder schon einmal gehört, mit der zugehörigen Bedeutung verhält es sich schwieriger, denn Punk ist weder nur eine Musikrichtung noch nur eine soziale oder eine Mode-Bewegung, sondern eine Vielfalt von Kombinationsmöglichkeiten der genannten Faktoren.

Ähnlich verhält es sich mit einem anderen Begriff: ‚Mythos‘. In den Medien ist er kontinuierlich präsent, allerdings in verschiedensten Bedeutungen, die sich ihm zuordnen lassen.² Die einfachste Unterscheidung ist noch die zwischen dem ‚antiken‘ und dem ihm gegenüberstehenden ‚modernen Mythos‘. Innerhalb des modernen Bedeutungsrahmens werden Strukturen des alten verwendet und verändert: moderne ‚Helden‘ heißen ‚Stars‘ und sie konstituieren den modernen Mythos, der im ‚Pop‘-Kontext auch ‚Star-System‘ genannt werden kann. Zu ihren Stars schauen die ‚Fans‘ auf, die Stars geben ihnen Orientierung, indem sie ihnen Werte vorzeigen und zur Identifikation anbieten. Identifikation ist ein wichtiges Element innerhalb des Star-Systems: sie wird hergestellt durch das Bild der Stars in der Öffentlichkeit, das durch die Medien konstruiert und präsentiert wird. Dieses Bild entsteht sowohl aus dem künstlerischen Werk der Stars als auch aus Aussagen und Auftreten der Künstler sowie aus Aussagen und Verhalten von Journalisten und Fans.

Eine Gruppe, die, so meine Ausgangshypothese, Teil des Star-Systems war – und (sozusagen) posthum immer noch ist –, stellt das Forschungsobjekt dieser Arbeit dar: die Ramones. Die amerikanische Band wird in Presse und sonstigen Publikationen oft als stilbildendes Element bzw. Prototyp des amerikanischen ‚Punk Rock‘ (der musikalischen Variante des Punk) bezeichnet.³ Nach Betrachtung des Phänomens Punk und kurzem Exkurs in die ‚Pop-Kultur‘, deren Teil Punk ist, sowie einem mythostheoretischen Kapitel, wird in dieser Arbeit anhand von Aussagen aus Presse und Literatur untersucht, inwieweit die Ramones als moderner Mythos gelten können. Dieser Analyse, die sowohl Aussagen der Band selbst als auch von Außenstehenden (andere Musiker, Journalisten, Fans) berücksichtigen soll, folgen Analysen von Ramones-Songtexten (um auch Zeugnisse des Werks der Künstler heran zu ziehen) und die Analyse des Films *Rock'n'Roll High School* (um ein Bild der Band und den in ihm dargestellten Heldentypus herauszuarbeiten, das bzw. der von einem außen stehenden Künstler entworfen wurde).

Die Idee zu dieser Arbeit – das muss zugegeben werden – ist aus einer Fan-Haltung entsprungen. Die Gefahr, daher die nötige wissenschaftliche Distanz zum betrachteten Objekt u. U. zu unterschreiten, ist also gegeben – und zwar auch, weil ich mich den Ramones bereits als Musiker interpretatorisch angenähert habe –, erschien mir aber vernachlässigbar, da eine andere US-amerikanische Band mit vergleichbarer Reputation in diesem Feld nicht zu finden war.

Die folgenden Fragen sollen am Ende der Arbeit beantwortet werden können:

- 1.) Inwieweit und warum ist Punk mehr als eine Musikrichtung, nämlich auch eine soziale Bewegung? Inwieweit ist Punk als historisches, inwieweit als stilistisches Phänomen zu betrachten?
- 2.) Inwieweit waren die Ramones typisch amerikanisch und inwieweit lassen sich Grundsätze der amerikanischen Nationalmythologie auf sie anwenden?

¹ Peter Buck (Gitarrist der Band R.E.M.) in: Savage, Jon: *England's Dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock*, 2001 (dt. Ausgabe): Berlin, Verlag Klaus Bittermann, S. 389.

² Vgl. Tepe, Peter: *Mythos und Literatur*, 2001: Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, S. 14 - 73.

³ Vgl. Hiller, Joachim: *Rente oder Revival* in: *Visions*, 1/1998: Nr. 62, Dortmund, Visions-Verlag, 24-27, s. S. 24f. Vgl. außerdem Graf, Christian: *Punk-Lexikon*, 2001 (2., erw. Auflage): Berlin, Lexikon Imprint Verlag, Bd. 2, S. 304 ff.

- 3.) Inwieweit waren die Ramones Punk bzw. konstituierend für Punk sowohl musikalisch als auch bezugnehmend auf ihre Ästhetik? Inwieweit waren sie Leitfiguren oder gar Begründer des (amerikanischen) Punk?
- 4.) Worin liegen Parallelen und Unterschiede zwischen britischem und amerikanischem Punk? Inwieweit können die Ramones als Anführer und somit Teil eines Gründungs-Mythos des amerikanischen (oder gar internationalen) Punk gelten?
- 5.) Inwieweit waren die Ramones ‚echt‘ bzw. inwieweit besteht das Wesen des Stars aus durch die Medien inszenierter Verklärung? Wo liegen Kongruenzen, wo Abweichungen zwischen dem Star und der realen Person, die hinter ihm steht?

Über die ganze Arbeit hinweg sollen die Ramones also betrachtet werden als Mythos im Sinne einer Geschichte, die durch das künstlerische Werk, durch medial repräsentierte Band-Aussagen und Außenperspektiven (Journalisten, Fans) konstruiert wird. Innerhalb ihres Mythos sind die Band-Mitglieder die Helden; Band-Ästhetik, -Image und -Intentionen bilden die Ideologie.

2. Punk und Pop

2.1 Punk und Punk Rock: Begriffsklärung und Geschichte

Zuerst muss geklärt werden, was mit dem Wort Punk gemeint ist. Wird der Ausdruck oftmals überordnend gebraucht, muss dennoch unterschieden werden zwischen der Punk-Bewegung und der Musik, die eigentlich Punk Rock, oft auch verkürzt Punk genannt wird.⁴ Die Bewegung betreffend wird der Punk in einem populären Lexikon folgendermaßen beschrieben:

Punk (engl.; eigtl. ‚, Abfall ‘, ‚, Mist ‘) *der*, von ihren Anhängern geprägte Selbstbezeichnung einer Mitte der 1970er-Jahre in Großbritannien entstandenen, zuerst überwiegend von sozial unterprivilegierten (oft arbeitslosen) Jugendlichen getragenen jugendlichen Subkultur. Ihre Anhänger [...] verstehen sich als Aussteiger aus der bürgerlichen Gesellschaft und drücken ihre Ablehnung der Konventionen dieser Gesellschaft in einer provozierenden und schockierenden äußeren Erscheinung (grellbunte Haarfarben, Irokesenschnitte, entsprechende Kleidung) sowie einer eigenen unkonventionellen Musik aus.⁵

In den obigen Ausführungen erscheinen Ablehnung und Aggressivität als elementare Eigenschaften des Punk. Die These, dass Mitglieder der Punk-, Szene⁶ überwiegend aus sozial unterprivilegierten Verhältnissen stammen, möchte ich hier nicht übernehmen, denn auf die Herkunft der im Punk Rock tätigen Musiker trifft dies oftmals nicht zu. Malcolm McLaren war beispielsweise Kunst-Student und nicht etwa Arbeiter, bevor er Manager der englischen Band Sex Pistols wurde und auch die Ramones kamen aus bürgerlichen Verhältnissen.⁷ Die Distanz zwischen Musiker und Fan ist im Punk sehr gering, in vielen Fällen sogar aufgehoben, da Punk-Fans oft selbst Musiker sind.⁸

Die zwei folgenden Lexikon-Einträge beschreiben die musikalische Variante des Punk, den Punk Rock:

Punkrock (engl.), urspr. abwertende Bezeichnung für grob aggressive und dilettantisch wirkende Rockmusik. [...] Charakteristisch für den P. sind durch verzerrte Rückkopplungs⁹ und Übersteuerungs-

⁴ Um Klarheit zu schaffen, werde ich in dieser Arbeit konsequent folgende Begrifflichkeiten benutzen: ‚Punk‘ als Oberbegriff, ‚Punk Rock‘ als musikalische Variante des Punk und die ‚Punk-Bewegung‘, wenn Punk als soziale Bewegung und ‚Subkultur‘ gemeint ist.

⁵ Zwahr, Annette (red. Leitung): *Meyers Großes Taschenlexikon*, 1999 (7. Auflage): Mannheim, B.I.-Taschenbuchverlag, Bd. 18, S. 68.

⁶ Zum ‚Szene‘-Begriff vgl. Farin, Klaus: *generation kick.de. Jugendsubkulturen heute*, 2001: München, Verlag C.H. Beck, S. 18ff.

⁷ Vgl. True, Everett: *Hey Ho Let's Go. The Story Of The Ramones*, 2002: New York, Omnibus Press, S. 7ff.

⁸ Vgl. Job, Bertram: *Bis zum bitteren Ende. Die Toten Hosen erzählen IHRE Geschichte. Geordnet von Bertram Job*, 1996: Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, S. 30f.

⁹ Vgl. zur Rückkopplungs-Thematik auch meine Ausführungen in Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit.

effekte der Elektrogitarre hervorgerufene übermäßige Lautstärkepegel, rasende Tempi und abstoßende, zynisch-resignative Texte.¹⁰

Punk Rock. The term „punk rock“ began to take to its currently accepted meaning in the mid-1970s, [...] when a number of outrageous and eccentric musicians emerged who played in a deliberately raw, amateurish style and espoused nihilistic or politically radical sentiments.¹¹

Bis hierher ergibt sich ein Bild von Punk als einer Bewegung, die aus wilden, antisozialen Jugendlichen besteht und einer Musik, die, verkürzt gesagt, dilettantisch und abstoßend wirkt. Jedoch: „Das ist nicht die ganze Wahrheit.“¹² Erstens hat sich der Punk sehr schnell zu einer ‚Subkultur‘¹³ ausdifferenziert, in der das Prinzip des ‚Do-It-Yourself‘ vorherrschend ist. Aus diesem heraus wurden kleine Plattenfirmen gegründet, oftmals von Bands selbst, um eigene Alben veröffentlichen und unabhängig von den großen Plattenfirmen agieren zu können.¹⁴ Außerdem entstanden eigene Medien in Form von ‚Fanzines‘, die – ähnlich den kleinen Plattenfirmen – von Fans selbst gemacht und unabhängig von großen Verlagen und finanziellen Interessen erstellt, oftmals selbst kopiert und in Handarbeit zusammengeheftet, auf Konzerten und in Clubs verkauft werden.¹⁵ Auch gab und gibt es politische Aktivisten innerhalb des Punk. Diese sind in vielen Fällen links orientiert. So trat Jello Biafra in den 80er Jahren¹⁶ für die amerikanische Grüne Partei zur Bürgermeisterwahl in San Francisco an. Die britische Band Crass war radikal anarchistisch und stammte aus der Hausbesetzer-Szene, ähnliches gilt für die deutsche Band Ton Steine Scherben, die musikalisch zwar schwerlich, aufgrund der durch sie vertretenen politisch linken Einstellung und politischen Agitation aber sehr wohl dem Punk zugeordnet werden kann. Nicht alle Bands sind politisch so aktiv: die deutschen Bands Die Toten Hosen und Die Ärzte beschränken sich meist auf politische Aussagen in ihren Songtexten – so haben beide mehrere Songs gegen Rechtsradikalismus veröffentlicht.¹⁷ Leider sind aber auch rechte Strömungen im Punk zu finden: etwa in der englischen Punk Rock-Variante des ‚Oi‘; aber auch hier muss differenziert werden: Texte der britischen Band The Exploited etwa sind oft proto-faschistisch interpretiert worden, was nach Aussagen der Band nicht ihren Intentionen entsprach, die deutsche Band Skrewdriver [sic!] hingegen verbreitete in ihren Texten rechtsradikales Gedankengut in deutlicher und unmissverständlicher Weise. Abschließend lässt sich sagen, dass die Punk-Bewegung weder durchweg politisch links noch rechts verstanden werden kann. Aktivismus aber ist ein ihr stets inhärentes Element.

Punk kann musikalisch und sozial als Zäsur verstanden werden. So meint Ulf Poschardt, dass „die herrschenden Annahmen darüber, wie die Welt funktioniere, in Frage gestellt wurden – gipfelnd im Punk als Pop, der sich auf alles auswirkte.“¹⁸ Punk war nicht die logische Fortführung der Rock-Musik der 70er Jahre, die für ihren Perfektionismus und die Ausweitung von Songs zu ‚Epen‘ bekannt war und

¹⁰ Zwahr, Bd. 18, S. 68.

¹¹ Hitchcock, H. Wiley (Hg.): *The New Grove Dictionary Of American Music*, 1986: London, Macmillan Press, Bd. 3, S. 659.

¹² Die Ärzte: *Das ist nicht die ganze Wahrheit*, 1988: CBS (BRD).

¹³ Zum Begriff ‚Subkultur‘ vgl. Farin, S. 18ff.

¹⁴ Als Beispiele seien hier die Plattenfirmen Alternative Tentacles (Firma von Jello Biafra, dem ehemaligen Sänger der US-amerikanischen Band Dead Kennedys) sowie JKP und Hot Action Records (Firmen der deutschen Bands Die Toten Hosen und Die Ärzte) genannt. Die Liste ließe sich über mehrere Seiten fortführen, was den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

¹⁵ Der Ausdruck ‚Fanzine‘ ist eine Kombination aus den Wörtern Fan und Magazin. Während Magazine von bezahlten Schreibern gemacht und über Verlage professionell vertrieben werden, kann Fanzines meist weniger Professionalität zugesprochen werden. Als Beispiele seien hier das amerikanische Fanzine *Maximum Rock'n'Roll* und die deutschen Fanzines *Trust* und *Ox* genannt. Auch diese Liste ließe sich über mehrere Seiten fortführen.

¹⁶ Bei allen Jahresangaben durch Nennung einer Dekade beziehe ich mich auf das 20. Jahrhundert.

¹⁷ Vgl. Die Toten Hosen: *1000 Gute Gründe* (erschieden auf: Die Toten Hosen: *Ein kleines bisschen Horrorshow. Die Lieder aus Clockwork Orange und andere schmutzige Melodien*, 1988: Virgin Music (BRD)) und Die Ärzte: *Schrei Nach Liebe* (erschieden auf: *Die Ärzte: Die Bestie in Menschengestalt*, 1993: Metronome (BRD)).

¹⁸ Poschardt, Ulf: *DJ Culture. Discjockeys und Popkultur*, 2001 (2. überarbeitete und erweiterte Aufl.): Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 23.

somit überhaupt nichts mit Punk gemeinsam hatte. Punk war etwas Neuartiges, eine Bewegung, die vor Energie, aber auch vor Zerstörungswut strotzte. Zur Ideologie des Punk gehörte der Wille, etwas zu ändern.

Immer wieder wird dem Punk Nihilismus nachgesagt. Ulf Poschardt begreift die Punks gar als „ nihilistische Guerilla, die den Rest der Welt nicht ignorieren, sondern vernichten und dann vergessen wollte.“¹⁹ Von den unmittelbar vorher stattgefundenen Varianten des Pop, also dem Hard Rock der 70er Jahre (als Beispiele seien die Bands Led Zeppelin und Deep Purple genannt) sowie der rein hedonistischen Disco-Bewegung (z. B. Village People) wollten sich die Aktivisten des Punk bewusst abgrenzen.

Die ursprüngliche Wut des Punk war nicht total destruktiv, sondern enthielt den „ Anspruch, nicht als Objekt, sondern als Subjekt der Geschichte zu leben, so zu leben, als hänge von dem, was du tust, tatsächlich etwas ab.“²⁰ Hier sind wir erneut beim nihilistischen Element des Punk: das Alte muss zerstört werden, um überhaupt Neues hervorbringen zu können. Das Ziel war nicht die komplette Zerstörung der Pop-Kultur mit einem darauf folgenden Nichts, sondern die Erneuerung nach dem Ende des Alten. Und diese Erneuerung ging weit über die musikalische Aktivität hinaus:

Bis in die Kunst und Literatur, den Film und die Grafik reichten die Erschütterungen des Punk. Überall begannen junge und , fast-junge ' Menschen, ihren eigenen Vorstellungen von Schönheit, Kunst, Design nachzugehen.²¹

Allerdings war die Durchdringung wechselseitig: Andy Warhol schuf Ende der 60er Jahre neue, eigene Vorstellungen von Schönheit, indem er Alltagsdinge (z. B. eine Suppendose) zu Kunstobjekten erklärte²² und die Beat Poets²³ (Alan Ginsberg, William S. Burroughs u.a.) hatten in ihren Werken bereits vor Punk einen literarischen Nihilismus geprägt, auf den im Punk rekurriert werden konnte.

Fassen wir kurz die bisherigen Ergebnisse zusammen: Punk ist sowohl eine Bewegung als auch eine Musikrichtung. Beidem wohnt eine Radikalität inne, die sich sowohl im aggressiven Sound des Punk Rock als auch in seiner Abgrenzung von der vorherigen Pop-Musik zeigt. Elementar für die Ideologie des Punk ist aber nicht nur seine Destruktivität, sondern ebenso der Aktivismus, der sich in neuen Vertriebsstrukturen und eigenen Medien zeigt. Punk kann begriffen werden als Zäsur, als nihilistische Bewegung, die das Alte, Konventionelle überwinden und etwas Neues schaffen will.

2.1.1 Musik und Themen

Nachdem in den letzten Ausführungen auch auf außermusikalische Punk-Merkmale eingegangen wurde, soll sich nun zuerst einmal ganz auf den Punk Rock konzentriert werden: Dass dieser möglichst auffallend und vor allem konträr zu dem Sound der Disco-Bewegung und der Musik der Hippies (ein weiterer erklärter , Feind ' des Punk) klang, zeigt das folgende Zitat, in dem Werner Faulstich einige Merkmale des Punk Rock anhand einer Analyse des Songs *Sex, Drugs & Rock'n'Roll*²⁴ von Ian Dury herausgearbeitet hat:

¹⁹ Ebd., S. 24.

²⁰ Marcus, Greil: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk*, 1992 (dt. Ausgabe): Hamburg, Verlag Rogner & Bernhard, S. 11.

²¹ Poschardt, S. 26.

²² Vgl. Kapitel 2.1.4 dieser Arbeit, in dem klar wird, dass amerikanische Punks „ Ja “ zur modernen Welt sagten, was Warhols Ästhetik der Alltagskunst ähnelt.

²³ Auch in den literarischen Werken der , Beatniks ', wie sich manche der beteiligten Künstler nannten, formulierte sich Protest, worin sich eine Parallele zum später aufkommenden Punk (, Beat Poetry ' ist hauptsächlich ein Phänomen der 50er Jahre) zeigt. Vgl. Zwahr, Bd. 2, S. 204.

²⁴ Dury, Ian: *Sex, Drugs And Rock'n'Roll*, 1986: Edsel (UK).

Daß hier der Akzent auf dem Verbalen liegt (statt wie beim Punk üblich auf der Musik), daß der Song mit dem Wort „ Sex “ beginnt (was beim Punk generell unwichtig ist²⁵), daß der Song im Fade-out endet (statt mit einem klaren Ende wie beim Punk üblich) – das sind Indizien dafür, daß es sich bei ‚ Sex, Drugs & Rock’n’Roll ‘ um einen eher untypischen Punk-Song handelt.²⁶

Nach Wendung der negativen in eine positive Beschreibung ergibt sich: Im Punk liegt der Akzent auf dem Musikalischen und es wird nicht über Sex oder Liebe, das große Thema der Hippies (nicht umsonst trug das Woodstock-Festival den Untertitel *Three Days Of Love And Music*²⁷), gesungen. Hier gehe ich mit Faulstich nicht konform, da sowohl bei den Ramones als auch bei späteren Punk-Bands wie den deutschen Die Toten Hosen oder den amerikanischen Descendents Liebe und Sex sehr wohl thematisiert wurden und werden, wenn auch – gegensätzlich zu den Hippies – oft in ironisch gebrochener Weise.²⁸ Und indem die Dead Kennedys einen Song *Too Drunk To Fuck*²⁹ nennen, wird die angeblich schönste Sache der Welt zum Teil eines Schock-Effekts, der durch die Kombination des positiv konnotierten Wortes ‚ Sex ‘³⁰ mit dem negativ konnotierten Tatbestand des Alkohol-Missbrauchs entsteht. Sex dient so der Provokation.

Die musikalische Umsetzung des Punk ist hart und direkt, was sich in plötzlichen Song-Enden, fehlenden Soli durch Instrumentalisten und extrem kurzen Songs zeigt. Als weitere musikalische Elemente führt Faulstich ‚ Wahnsinnstempo des Schlagzeugs, Feedback, Verzerrung und schriller Sound der Gitarren, dazu passend rasender Gesang, bei dem oft nur Brocken des Textes zu verstehen sind ‘³¹ an, wobei ich meine, dass Feedback, also lang anhaltende Rückkopplungseffekte der E-Gitarre, nicht Punk-typisch, sondern eher musikalisches Rock-Symbol der späten 60er und frühen 70er Jahre sind. Man denke an die Interpretation von *Star Spangled Banner* durch Jimi Hendrix, in der die amerikanische Nationalhymne mittels Feedback völlig dekonstruiert wurde.³²

Die These, dass Liebe und Sex auch im Punk thematisiert werden, wird im folgenden Zitat zwar erneut bestritten, jedoch tritt ein weiteres Element des Punk zutage: der Protest.

Im Punk wird ja nicht nur gegen gesellschaftliche Unterdrückung protestiert, sondern auch die Unterdrückung der Frau durch den Mann abgeschafft. Schon in der geschlechtsunspezifischen Kleidung äußert sich das [...], aber auch in dem Tatbestand, daß Liebe und Sexualität keine Punk-Themen sind. Inhaltlich geht es in den Songs um Politik, um Wirtschaft und Industrie (vor allem Plattenindustrie), es geht um Arbeit und die Medien, es geht um konkrete Lebensgefühle [...].³³

Die konkreten Lebensgefühle werden sich in der Analyse von Songtexten der Ramones wiederfinden. Protest-Songs und -Künstler hat es zwar auch vor Punk schon gegeben (Bob Dylan sei als vielleicht bekanntestes amerikanisches Beispiel angeführt), Punk-Protest jedoch ist bissiger und politisch unkorrekt.

²⁵ Hiermit ist die Thematik gemeint. Die Sex Pistols etwa hatten das Wort Sex zwar in ihrem Namen, es galt aber nur der Provokation. Sex und Liebe waren selten Thema ihrer Texte. Bei den Ramones hingegen wurde auch über Liebe gesungen, was zeigt, dass eine endgültige und eindeutige Punk-Definition kaum möglich ist.

²⁶ Faulstich, Werner: *Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte. Teil 3: 1971-1984*, 1986: Rottenburg-Oberndorf, Wissenschaftler-Verlag, S. 150. Vgl. zur Liebes-Thematik auch das weiter unten stehende Zitat.

²⁷ Vgl. *Woodstock – Three Days Of Love And Music*, USA 1970: Warner Bros. Regie: Michael Wadleigh.

²⁸ Als Beispiele seien die Songs *I Wann Be Your Boyfriend* von den Ramones (erschieden auf *Ramones: Ramones* (1976: Sire (USA))), *Alles Aus Liebe* der Band Die Toten Hosen (erschieden auf *Die Toten Hosen: Kauf Mich!*, 1993: Virgin Music (BRD)) und von Die Ärzte *Männer Sind Schweine* (erschieden auf *Die Ärzte: 13*, 1998: Hot Action Records (BRD)) genannt; außerdem: *She Loves Me* und *I’m The One* von den *Descendents* (beide erschienen auf: *Descendents: Everything Sucks*, 1996: Epitaph (USA/NL)).

²⁹ Erschieden auf Dead Kennedys: *Give Me Convenience Or Give Me Death*, 1987: Manifesto (USA).

³⁰ Von der religiösen negativen Konnotation von Sex als Sünde soll hier abgesehen werden.

³¹ Faulstich: *Zwischen Glitter und Punk*, S. 136.

³² Hendrix, Jimi: *Star Spangled Banner*, erschienen auf *Woodstock – Three Days Of Love And Music*.

³³ Faulstich: *Zwischen Glitter und Punk*, S. 149f.

2.1.2 Kleidung

Obige Ausführungen haben uns einem weiteren Punk-Code nähergebracht, nämlich der ‚Kleiderordnung‘. Der wohl wichtigste Bestandteil der Punk-Kleidung ist die schwarze Lederjacke. Meist tragen Punks unsaubere, ausgetragene Motorradlederjacken. Ebenso wie im Punk Rock ist ein entscheidendes Element der Punk-Mode die Auffälligkeit und Ausgefliptheit.³⁴ Jon Savage beschreibt die Semiotik der Lederjacke folgendermaßen:

Seit den späten 50er Jahren war die schwarze Lederjacke des Motorradfahrers zum Erkennungszeichen für den jugendlichen Straftäter geworden: angsteinflößend, aber faszinierend. [Biker waren] die ersten, die nicht nur eine neue Mobilität feierten, sondern auch den Reiz reiner, zerstörerischer Geschwindigkeit, die mit dem Tod von James Dean den Eingang in die Jugendkultur gefunden hatte. Seit 1972 wurde der gepflegte Look der Biker mit dem verwahrlosten Stil der ‚Hell’s Angels‘ gekreuzt. Biker, die jetzt Rocker hießen, wurden zum Inbegriff des schlechten Stils [...]. Die Biker-Ausstattung verbindet Sexualität mit Gewalt und Tod zu einem Urbild des 20. Jahrhunderts.³⁵

Das wichtigste Kleidungsstück innerhalb des Punk spiegelte also auch die provokativen, rebellischen Elemente der Bewegung wider. Gleichzeitig war es durch seine Robustheit für Punk, eine Bewegung, die sich draußen auf den Straßen und in Clubs abspielte, sehr geeignet.³⁶ Malcolm McLaren, der vielen als Erfinder der *Sex Pistols* und als Entdecker des Punk gilt, kam aus der Modebranche. In seinem Londoner Laden, der in provokanter Weise SEX hieß, verkaufte er als einer der ersten bunte und teilweise zerstörte Textilien und prägte so deutlich das Erscheinungsbild des Punk. Oft wird McLaren als Erfinder des Punk bezeichnet – eine gewagte These, die meiner Ansicht nach nicht haltbar ist, da Punk eine zu vielseitige Bewegung ist, um von einer Person ‚erfunden‘ worden zu sein. Dennoch war und ist Malcolm McLaren eine wichtige Persönlichkeit innerhalb des (britischen) Punk.

Punk-Kleidung ist also meist provozierend. Tabubrüche durch das Tragen von Hakenkreuzen und sonstigen Nazi-Symbolen, Hundeleinen (am Hals) und Sicherheitsnadeln (im Ohr), durch zerrissene Hemden und Hosen in bunten, grellen Farben und chaotisch frisierte, grell-bunt gefärbte Haare unterstreichen die prinzipielle Abneigung und Abgrenzung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft.

2.1.3 Selbstverständnis und Motivation

Punk ist eine individualistische Bewegung; teilweise wird sie auch als eine anarchistische bezeichnet, wobei die politische Dimension, die in diesem Ausdruck mitschwingt, eben nicht für jede Art des Punk zutreffend ist. Ein wichtiges Element ist die Bereitschaft, etwas selbst zu tun, und zwar durchaus und gerade auch dann, wenn man es nicht gelernt hat, wenn man Dilettant ist. Im Punk ist die Verwirklichung eigener Ideen wichtig:

Die geistigen Produktionsmittel waren freigegeben. Musik zu machen war nicht mehr nur für eine ausgebildete Elite.³⁷

Innerhalb der vorherigen pop-kulturellen Epochen, etwa im Rock der 70er Jahre, spielte musikalische Versiertheit eine entscheidende Rolle, wodurch Dilettanten der Eingang in die Rock-Szene verwehrt blieb. Während musikalisch-technisches Können in der europäisch geprägten Kultur (*ergo*: den Kulturen Europas und Amerikas) bisher die Grundvoraussetzung war, um als Musiker akzeptiert zu werden, zählt im Punk die Praxis mehr als die Theorie und die Idee mehr als die Übung: ‚Thou shalt not have no idea‘³⁸ fordern die Descendents. Die Ärzte rufen: ‚Mach dein Ding / steh‘ dazu / heul nicht ‘rum,

³⁴ Zumindest im englischen Punk ist der äußerlich sichtbare Protest beherrschend; die Analyse der Ramones wird zeigen, dass dieser nicht unbedingt ein notwendiges Element des amerikanischen Punk ist.

³⁵ Savage, S. 52.

³⁶ Vgl. Job, S. 31f.

³⁷ Markus Oehlen, Ex-Schlagzeuger der Band Mittagspause, in: Teipel, Jürgen: *Verschwende Deine Jugend*, 2001: Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, S. 82.

³⁸ Descendents: *All-o-gistics*, erschienen auf Descendents: *All*, 1987: SST Records (USA). Der Songtext ist eine Parodie auf die 10 Gebote und kann als (ironische) ‚Anleitung zum Punk-Sein‘ verstanden werden.

wenn andere lachen ³⁹ und die Dead Kennedys predigen durch ihre Zeilen „Punk ain't no religious cult / Punk means thinking for yourself“ ⁴⁰ den Individualismus und die Eigenverantwortung. Somit kann Punk als Zäsur gesehen werden, musikalisch wie auch außermusikalisch:

Mit seiner primitiven und aggressiven Musik fegte Punk beinahe die gesamte Rock-Tradition und vor allem alles, was unter die Bezeichnung „Art-Rock“ fallen könnte, brutal vom Tisch. Mit seinen unabhängigen Plattenlabels und Vertriebsmethoden bedrohte Punk die gesamte Musikindustrie.⁴¹

Der individualistische Grundzug des Punk wird innerhalb der Szene zur Aufforderung und das zugehörige Schlagwort heißt Do-It-Yourself. Laut Alexandra Herth ruft die Punk-Bewegung dazu auf,

aus der Passivität des Alltags auszubrechen und sich für seine Ziele selbst zu engagieren. „Do-It-Yourself“ wurde zu einem Grundmotto, was sich vor allem in den Fanzines, aber auch in Texten der Bands widerspiegelt. [...] Jeder kann, mit genug Initiative, eigene Projekte auf die Beine stellen.⁴²

Aus dieser Grundeinstellung heraus formierten sich im Punk nicht nur eine Vielzahl von Bands – woraus die Rede von einer „fundamentalen Punkideologie: drei Akkorde – gründe eine Band“ ⁴³ resultiert –, sondern auch das bereits erläuterte Netzwerk aus eigenen Plattenfirmen, Konzertveranstaltern und Print-Publikationen.

2.1.4 Regionale Besonderheiten

Punk bildet keine Einheit: geographisch lässt sich dies an den Unterschieden zwischen englischem und amerikanischem Punk festmachen und auch die Unterscheidung des Punk in ein historisches und ein ästhetisch-stilistisches Phänomen ist möglich⁴⁴, was den Versuch einer Definition nicht einfacher macht. Allerdings sind beide Begrifflichkeiten für die Zwecke dieser Arbeit nutzbar, da die Ramones sowohl pop-musikhistorisch in die Epoche des Punk einzuordnen sind⁴⁵ als auch stilbildend für den Punk gelten können und dessen Ästhetik mitgeformt haben. Hier zeigt sich auch, weshalb viele meinen, dass Punk heute längst vorbei sei: sein musikalisch-soziales Innovationspotential endete Anfang der 80er Jahre. In der BRD wurde er abgelöst durch die Neue Deutsche Welle⁴⁶, die hauptsächlich eine Kommerzialisierung des Punk mit oftmals einhergehender Aufnahme anderer, tanzbarer Musikstile wie ‚Ska‘ und ‚Reggae‘ sowie Punk-unüblicher Instrumentierung wie Keyboards und Bläusersätzen darstellte. Die Punk-Bewegung mit Bands, Fanzines und relativ unabhängigen Plattenfirmen ist aber auch heute noch existent.

Anhand einiger Zitate werden nun kurz die Unterschiede zwischen britischem und amerikanischem Punk herausgestellt:

³⁹ Die Ärzte: *Punk ist...*, erschienen auf: Die Ärzte: 13, 1998: Hot Action Records (BRD).

⁴⁰ Dead Kennedys: *Nazi Punks Fuck Off*, erschienen auf: Dead Kennedys: *In God We Trust, Inc.*, 1981: Statik Records (USA).

⁴¹ Faulstich: *Zwischen Glitter und Punk*, S. 137.

⁴² Herth, Alexandra: *Sprachliche Analyse von Fanzines*, in: Neumann, Jens (Hg.): *Fanzines. Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema*, 1997: Mainz, ▲-Verlag, 137-206, s. S. 143.

⁴³ Teipel, S. 91.

⁴⁴ Vgl. Muth, Matthias: *Re-Invention rules. Von mobilen Objekten und reflexiven Subjekten*, in: Geuen, Heinz und Rappe, Michael (Hrg.): *Pop und Mythos*, 2001: Schliengen: Edition Argus, 79-91, s. S. 81: „Heute wird der Begriff Punk wechselweise historisch oder ästhetisch benutzt und führt eine Existenz als mehr oder weniger passender Referenzpunkt für recht unterschiedliche Erscheinungen.“

⁴⁵ Als Zeiträumen werden meist die späten 70er als Anfang und die frühen 80er Jahre als Ende genannt. Die Ramones wurden Ende der 70er gegründet, bestanden aber über den üblichen Zeiträumen hinaus.

⁴⁶ Der Begriff sollte nicht ohne Einschränkung mit dem englischen Ausdruck ‚New Wave‘ gleichgesetzt werden, dem er nicht unbedingt entspricht. Meist wird unter New Wave nicht das anglo-amerikanische Äquivalent zur NDW verstanden, sondern durch ihn eine dem Punk unmittelbar vorhergegangene Pop-Epoche in den USA bezeichnet. Vgl. auch: Tilgner, Wolfgang: *Psalmen, Pop und Punk*, 1993: Berlin, Henschel Verlag, S. 433f.

The Sex Pistols actively courted irritation as a tool: the band were happy when shows got cancelled as a result of the latest foul-mouthed burst on TV because they knew it meant more publicity – and sales.⁴⁷

An dieser Aussage zeigt sich, dass britischer Punk (als dessen Hauptvertreter die Sex Pistols hier genannt werden) aggressiver und provokativer als die amerikanische Variante ist, die einen Satz zuvor als „art thing“⁴⁸ bezeichnet wurde. Außerdem wird klar, dass die Sex Pistols sich der Medien bewusst bedienten, um sie für ihre Zwecke zu nutzen; der geschäftlichen Seite haftet also nichts Negatives an, sie gehört dazu, womit Punk sich besonders deutlich als der Pop-Kultur, die immer auch kommerziell ist, zugehörig erweist.⁴⁹ Die Medien zu nutzen wussten natürlich auch amerikanische Punk-Bands: indem Dead Kennedys-Sänger Jello Biafra für die Bürgermeisterchaft von San Francisco kandidierte, konnte er sonst kaum politisch orientierte Musik-Medien nutzen, um seine politisch linken Ansichten zu veröffentlichen. Die politisch links orientierte Band Fugazi geht soweit, nicht nur die etablierten, großen Medien zu nutzen, sondern selbst an einem Video-Projekt teilnehmenden amerikanischen Schülern Interviews zu geben.⁵⁰ Jeder nutzt die Medien auf seine eigene Art.

Die Frage nach dem Ursprung des Punk – Großbritannien oder USA – ist seit jeher ein beliebtes Streitthema innerhalb der Punk-Szene. In den USA wurde der Ausdruck Punk⁵¹ im Sinne der Beschreibung des hier behandelten musikalisch-sozialen Phänomens hauptsächlich durch John Holmstrom geprägt, der ein Magazin mit dem Titel *Punk*⁵² herausbrachte. Seine Definition des Begriffs ist denkbar einfach, da für ihn Punk schlicht das war, was er und seine Mitarbeiter als solchen bezeichneten:

„Punk“ [das Magazin] began defining the music they liked through use of one simple device – if they liked it, it was „punk“.⁵³

Holmstrom und seine Mitarbeiter können also – ähnlich wie Malcolm McLaren in Großbritannien – als Entdecker des amerikanischen Punk gesehen werden. Der Ausdruck Punk wird von ihnen nicht in abwertender Bedeutung gebraucht, was ein entscheidender Unterschied zur ersten Nutzung desselben in den 60er Jahren darstellt, als er der Diffamierung von Rockern galt.⁵⁴ Bands, die bis dato dem „New Wave“⁵⁵ zugerechnet worden waren (z. B. Patti Smith Group, Television)⁵⁶, gehörten nun auch zum Punk:

Punk became a working-class phenomenon in the UK: in America, certainly in '76, it was mostly preserve of a few arty New York types like „Television“ and the „Ramones“.⁵⁷

Punk-Mitarbeiter Legs McNeil geht noch weiter, indem er sagt „We [...] had defined punk as this underground American rock & roll culture that had existed for almost fifteen years with the Velvet Underground, The Stooges, the MC5 etc.“⁵⁸ und den Punk bereits in den 60er Jahren beginnen lässt, der aber erst seit den 70er Jahren so bezeichnet wird.⁵⁹

⁴⁷ True, S.70.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

⁵⁰ Vgl. Fugazi: *Instrument* (Video/DVD), 1999: Dischord (USA). Bei der erwähnten Szene handelt es sich um ein Interview, das eine Schülerin der 8. Klasse der Eastern Middle School mit Fugazi geführt hat.

⁵¹ Das Wort selbst gab es bereits, bevor ihm die in dieser Arbeit verwendete musikalisch-soziale Bedeutung zugewiesen wurde: weitere, frühere Bedeutungen sind „badly-behaved man“ und „worthless stuff, rubbish.“ (aus: Cowie A. P. (Hrg.) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 1989 (4. Auflage): Oxford, Oxford University Press, S. 1013).

⁵² Vgl. Holmstrom, John (Hrg.): *Punk, 1976-79*, 1981: Punk Publications / John Holmstrom.

⁵³ True, S. 61.

⁵⁴ Vgl. Tilgner, S. 436.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Fußnote 45 dieser Arbeit.

⁵⁶ Vgl. Tilgner, S. 433f.

⁵⁷ True, S. 70.

⁵⁸ McNeil, S. 407.

⁵⁹ Vgl. hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 4.2.1.2 dieser Arbeit.

Ein regionaler Unterschied bezüglich der Intentionen der Punks ist die Betonung des Spaß-Faktors im amerikanischen Punk:

Punk bedeutete, dass man das allerletzte war. Wir, die Abbrecher und Versager, schlossen uns zusammen und wurden eine Bewegung. Man hat uns unser Leben lang gesagt, dass wir es nie zu etwas bringen würden. [So] dachten wir, wir nehmen den Namen lieber, bevor jemand anderes Anspruch darauf anmeldet. Wir wollten die ganze Scheiße loswerden, wir wollten wieder den reinen Rock'n'Roll. Wir wollten den Spaß und die Lebendigkeit zurück.⁶⁰

Hier erscheint Punk als eine Bewegung von Nichtsnutzen, die den Rock'n'Roll bereinigen und erneuern wollten. Das unmittelbar Vorige sollte ausgelöscht und das eigentlich Gute – der ursprüngliche Rock'n'Roll der 50er Jahre – wieder ausgegraben werden. Die destruktivere Variante ist die englische, in welcher sich die Sex Pistols selbst als Schwindel, als *The Great Rock'n'Roll Swindle*⁶¹, inszenierten. Zum amerikanischen Punk hingegen gehörte eine starke Lebensbejahung und die Bejahung der modernen Welt:

Uns ging es darum, „ja“ zur modernen Welt zu sagen. Punk, so Warhol, enthielt alles, was kultivierte Leute und Hippies verabscheuten: Plastik, Junk-Food, B-Movies, Werbung, Geldmacherei. Man hatte die ewig netten Leute satt, die ständig auf ihren Überzeugungen, ihrer Güte und ihrer Gesundheit herumritten. Punk hingegen hatte Feuer und hieß, sechzig Zigaretten am Tag zu rauchen und mit Speed die ganze Nacht wach zu bleiben.⁶²

Punk ist also ein durch und durch modernes Gebilde und im Vergleich zu den Bewegungen davor ein extremer Bruch. Dass im obigen Zitat auf Andy Warhol zurückgegriffen wird, zeigt die Nähe des Punk zur Kunst-Szene, die schon weiter oben angeführt wurde. Exzessiver Drogenkonsum hingegen ist kein unterscheidendes Merkmal für Punk, in dem es zwar auch nicht wenige Drogentote gab (u. a. Sid Vicious von den Sex Pistols, Dee Dee von den Ramones, Johnny Thunders von den New York Dolls), allerdings gab es solche auch in anderen Bereichen der Pop-Musik (Jimi Hendrix und Janis Joblin starben an einer Überdosis Drogen, Bon Scott von AC/DC und John Bonham von Led Zeppelin erstickten volltrunken an ihrem Erbrochenen). Drogenkonsum ist in Rock-Musikerkreisen sehr verbreitet und der obige Drogen-Vergleich dient lediglich der Verdeutlichung der dem Punk innewohnenden Energie.

Im Wunsch, das unmittelbar Vergangene zu vergessen, zeigen sich erneut nihilistische Elemente:

Die Leute mußten etwas Negatives sagen. Ich mochte diese Zeit des Verfalls. Nihilismus lag in der Luft, eine Todessehnsucht. Zum Lebensgefühl in New York in dieser Zeit gehörte die Sehnsucht nach Vergessen, man war dabei, sich aufzulösen und zu zerfallen wie diese bankrotte, heruntergekommene Stadt. Und dennoch gab es da etwas, das auf mystische Weise wunderbar war.⁶³

Hier zeigt sich Punk, nachdem ihm bereits eine Spiegelung des öffentlichen Bildes zweier Länder zugesprochen wurde, als repräsentatives Abbild der Stimmung einer Stadt. Überhaupt scheint Punk ein vorwiegend städtisches Phänomen zu sein und kann stilistisch nach Städten eingeteilt werden. So steht New York vor allem für amerikanische, in der Kunst-Szene verwurzelte Punk-Bands der ersten Stunde (Blondie, Television, Ramones), Washington steht für politisch aktive Bands (Fugazi, Minor Threat) und das chronologisch aktuellste Beispiel für eine Stadt, die einen Stil symbolisiert, ist Seattle. Hier entwickelte sich in den 90er Jahren mit Grunge eine Variante der Rock-Musik, die musikalisch-stilistisch und die Attitüde betreffend als Nachfahre des Punk gelten kann (als bekannteste Band sei Nirvana genannt).

Auch Landstriche können für musikalische Einordnungszwecke genutzt werden. So steht Kalifornien für schnellen, vor allem textlich nicht immer ernst zu nehmenden Punk Rock (NOFX, Descendents, All). Und auch die deutsche Punk-Szene lässt sich nach Städten ordnen: als Zentren des

⁶⁰ Savage, S. 120.

⁶¹ *Sex Pistols: The Great Rock'n'Roll Swindle*, 1980: Kendon Films / Matrix Best / Virgin (UK), Regie: Julien Temple.

⁶² Savage, S. 122f.

⁶³ Ebd.

Punk galten Düsseldorf (Die Toten Hosen, Male), Berlin (Einstürzende Neubauten) und Hamburg (Slime), wobei letztere meist als Symbol für politischen ‚Deutschpunk‘ steht.⁶⁴ Natürlich sind solche Einordnungen mit Vorsicht zu genießen, denn aus den genannten Städten kamen auch Bands völlig anderer Musikstile: R.E.M. haben mit Grunge nichts gemein und die extrem politischen Dead Kennedys kamen aus der kalifornischen Stadt San Francisco. Oft stammen die Zuweisungen aus den Händen von Autoren aus der Musik-Presse (oder, und das ist meist schlimmer: aus der Nicht-Musik-Presse) und dienen diesen zur Kategorisierung und Vereinfachung. Dass Punk jedoch ein urbanes Phänomen ist, lässt sich kaum bestreiten: die meisten Punk-Bands kommen aus oder finden sich in Städten. Außerdem sind die meisten Clubs und Plattenläden, die zum Straßen-Phänomen Punk dazugehören und viele Plattenfirmen, die für Veröffentlichungen nötig sind, in Städten angesiedelt. Ob die hohe ‚Punkband-Quote‘ darauf zurückzuführen ist, dass die Chancen, in der Stadt gleichgesinnte Musiker kennenzulernen, größer sind als auf dem Land, oder dass die Stadtkultur mehr Möglichkeiten zur Inspiration bietet, ist hier zweitrangig.⁶⁵

Dass Punk politisch ist, behauptet Ian McKaye, ein Musiker aus Washington D.C., der mit den Bands Minor Threat und Fugazi die ‚Hardcore‘-Bewegung in den USA mitgeprägt hat, die als Abwandlung des ursprünglichen dortigen Punk gesehen werden kann. Im Interview mit der deutschen Musikzeitschrift *Visions* sagte er:

Mir wurde endlich bewusst, dass es doch Leute gab, die die Konventionen hinterfragten. Punkrock war in jeder Hinsicht eine Herausforderung, ob nun politisch oder musikalisch. Punk machte die Abweichung zur Norm.⁶⁶

Abweichung von der Norm ist für McKaye elementar für den Punk. Außerdem sieht er Punk als vorwiegend politisch linke und progressive Bewegung, was nicht verwundert, da er maßgeblicher Künstler der sogenannten ‚Straight Edge‘-Bewegung⁶⁷ ist und für deutliche politische Ansichten und Äußerungen bekannt ist. Er meint, dass es „bei Punkrock doch immer um progressives Denken ging, keine konservativen Werte.“⁶⁸ Mit den Ramones, die mit Hardcore und Straight Edge nichts gemein hatten, ist eine solche Position allerdings nicht vereinbar, was die Analyse noch zeigen wird und es ist durchaus nicht so, dass Punk ausschließlich für progressive, nicht-konservative Werte steht.

Jon Savage sah im Punk eine „totale kulturelle Revolte.“⁶⁹ Nicht zuletzt die Schockelemente innerhalb des ursprünglichen Punk waren klare Anzeichen hierfür.

[Neu und wichtig war] die heftige Konfrontation der schwarzen [[sic!] gemeint ist die ‚dunkle‘] Seite der Geschichte und der Kultur mit rechtsorientierter Bildlichkeit, sexuellen Tabus, ein Nachforschen, wie es keine Generation zuvor in so gründlicher Weise getan hat.⁷⁰

Erneut zeigt sich die Heterogenität des Punk, der einerseits als progressive und oft linke Bewegung erscheint, sich aber rechter Symbolik bedient. Der Schock-Effekt solcher Symbolik dürfte sich bei den Eltern der ersten Punk-Generation, die den Zweiten Weltkrieg miterlebt hatten, besonders gut entfaltet haben. Eine solche schockierende Wirkung dürfen wir heute, da Punk sich pop-kulturell etabliert hat, radiotauglich geworden ist und niemanden mehr wirklich aufregt, nicht vergessen. Und die daraus resultierenden repressiven Konsequenzen wurden zu Entwicklungshelfern des Do-It-Yourself-Prinzips:

⁶⁴ Die Städte-Einteilung wird auch in anderen Musik-Stilen vorgenommen. Vgl. New Orleans Jazz vs. New York Jazz oder Detroit (stellvertretend für Techno) vs. Chicago (House).

⁶⁵ Zur Wichtigkeit von ‚Stadt‘ vgl. auch: Mursic, Rajko: *Das Spiel von Glauben und Missverstehen. Punks in einem slowenischen Dorf*, in: Bonz, Jochen (Hrg.): *Popkulturtheorie*, 2002: Mainz, Ventil-Verlag. Vgl. außerdem die Analyse des Songtextes *Sheena Is A Punk Rocker* in Kapitel 4.2.2.2 dieser Arbeit.

⁶⁶ Ian McKaye in: Siepe, Dirk: *Visions im Gespräch mit Ian McKaye*, in: *Visions*, 3/2003: Nr. 120, Dortmund, Visions-Verlag, 74-77, s. S. 74.

⁶⁷ ‚Straight Edge‘ ist eine Bewegung innerhalb des Hardcore, deren Anhänger für Veganismus und völlige Rauschfreiheit eintreten.

⁶⁸ Ian McKaye in: Siepe (3/2003), S. 75.

⁶⁹ Savage, S. 392.

⁷⁰ Ebd.

Jetzt, wo Popmusik in allen Medien präsent ist, vergißt man leicht, daß Punk 1976 und 1977 mißbilligt und sogar verboten wurde, woran zunächst die Musikindustrie Anteil hatte, dann die Printmedien und die Politiker und schließlich die Öffentlichkeit insgesamt. Als Folge entstand ein alternatives Vertriebs- und Produktionsnetzwerk, das aus der Not eine Tugend machte: Es war einfach und billig, also los. Das Ideal der Zugänglichkeit, das seither durch das Internet erweitert wurde, ist ein Vermächtnis von Punk.⁷¹

2.1.5 Punk heute

Der Idee der Vernetzung Gleichgesinnter durch die globale Vernetzung über das Internet und der so gewonnenen Möglichkeit zur Meinungsäußerung und politischen Agitation ist die Do-It-Yourself-Struktur des Punk mit ihrer Vernetzung von Aktiven sehr ähnlich. Der Unterschied ist allerdings die Verschiebung von der Agitation innerhalb der ‚realen‘ in die ‚virtuelle‘ Welt. Nur die Verbindung von beidem macht Sinn, um politisch sinnvoll agieren zu können – in der Punk-Szene wird das Internet inzwischen ausgiebig genutzt.⁷² Dass der Do-It-Yourself-Grundsatz aus einer durch Repressalien von Industrie, Medien und Politik entstandenen Notsituation resultierte, unterscheidet ihn von der Internet-, Welt ‘: ihr scheinen politische Repressalien und polizeiliche Kontrollen auf strafbare Inhalte noch bevorzuzustehen.

Auch dem Punk blieb die nahezu völlige kapitalistische Vereinnahmung nicht erspart. Neben der Kommerzialisierung des New Wave⁷³ und dem Aufkommen der ‚Neuen Deutschen Welle‘⁷⁴ in der BRD wurde auch der ursprüngliche Punk vereinnahmt – Bands der ersten Stunde veröffentlichen heute bei großen Plattenfirmen Songs nach dem immer gleichen Schema, um der bekannten Punk-Wahrnehmungsmatrix gerecht zu werden (hiervon können insbesondere die Ramones nicht freigesprochen werden) und in den 90er Jahren erlebte Punk mit Bands wie Green Day und Offspring ein Revival, das zwar musikalisch voll, ideologisch jedoch nur teilweise dem historischen Vorbild entsprach und kommerziell extrem erfolgreich war. Jon Savage meint diesbezüglich:

Punk / New Wave war zum Stereotyp geworden. Es bestand aus einer von den Ramones beeinflussten schnellen Musik und vier Männern zwischen zwanzig und dreißig, die gewöhnlich irgendein Lederteil, ein zerrissenes Hemd, eine Schulkrawatte und einen leeren, wütenden Gesichtsausdruck zur Schau trugen.⁷⁵

Punk wiederholt sich inzwischen selbst und hat sich von seiner ursprünglichen Idee weit entfernt: Aggression und Rebellion sind musikalisch nunmehr Klischees und optisch Kostüme, das soziale Provokationspotenzial ist ausgeschöpft. Die anfängliche Ideologie der Rebellion wurde abgelöst durch die Ideologie des Geldes, die die Ideologie der Musikindustrie ist.

Wie auch schon bei der 68-er Revolte, stand am Ende von Punk ein modernerer Anstrich der alten Gesellschaft, der mehr Toleranz und ein verändertes (libertäreres) Wertesystem versprach, ohne jedoch deren grundsätzlich restriktive Grundzüge zu verändern. Alles blieb, wie es war, aber es sah jetzt netter aus und schien mehr Spaß zu versprechen. [...] Bis in das hinterste Provinzkaufhaus schwappte die Punkwelle, entstellt zur reinen Formsache.⁷⁶

Poschardt entwirft hier ein düsteres Bild der heutigen Situation. Diesem uneingeschränkten Pessimismus möchte ich mich nicht anschließen, denn Punk ist weiterhin lebendig: die alternativen

⁷¹ Ebd., S. 11.

⁷² Vgl. z. B. die Internet-Seite www.byofl.org (zuletzt aufgerufen am 8.8.2003), auf der sich Bands vorstellen und untereinander Konzertmöglichkeiten austauschen und in der auch Medien-Vertreter eingetragen sind, an die Bands ihre Demo-Aufnahmen schicken können. „byofl“ steht für „book your own fuckin’ life“, wobei der Ausdruck ‚Booking‘ das Buchen (z. B. von Konzerten) meint. Auch haben inzwischen fast alle Bands – selbst wenn sie keinen Plattenvertrag haben und lediglich Hobby-Musiker sind – eigene Internet-Seiten.

⁷³ Vgl. Tilgner, S. 439.

⁷⁴ Vgl. S. 14 dieser Arbeit.

⁷⁵ Savage, S. 355.

⁷⁶ Poschardt, S. 27.

Vertriebsstrukturen gibt es auch heute noch. Während Bands wie Die Toten Hosen zwar große Hallen füllen und das Bild vom Punk als Stereotyp bestätigen, dabei aber trotzdem auf relativ niedrige Preise bei Ticket- und T-Shirt-Preisen achten (was man ihnen zugute halten muss), existiert auch immer noch eine aktive, lebendige Underground-Szene. Eines ihrer Hauptziele, die Welt komplett umzudrehen, hat aber auch die Punk-Bewegung nicht erreicht.

2.2 Exkurs: Pop-Musik und Pop-Kultur

Punk gehört, ebenso wie die ihm vorhergehenden und nachfolgenden Stile, so anders er im Vergleich zu diesen auch sein mag, musikalisch und soziologisch zur Pop-Musik und -Kultur. In den folgenden Ausführungen soll als Musik und sonstige Kultur zusammenfassender Oberbegriff der Ausdruck ‚Pop‘ verwendet werden.

Pop ist ein Phänomen des Industriezeitalters, das verschiedene Musiktraditionen aufgenommen und verarbeitet hat. Ebenso eignet es sich aufgrund von Verarbeitungen moderner Mythologien zur Identifikationsbildung.

Populärmusik ist eine spezifisch eigenständige Musikkultur auf der Grundlage industrieller Produktion und Distribution. Ihre sozialen und psychologischen Funktionen sind bestimmt durch die emotionalen und körperlichen Bedürfnisse, die in verstärktem Maße durch die rationalisierte Lebens- und Arbeitsform in der industrialisierten Gesellschaft erzeugt werden. Ihre Ästhetik wird bestimmt durch die Bedingungen und Möglichkeiten der Massenkommunikationsmittel, ihre Semantik erwächst aus den Topoi moderner Mythologien, ihre Struktur aus der Akkulturation von ethnischen (insbesondere der afroamerikanischen) mit popularisierten oder trivialen europäischen Musiktraditionen.⁷⁷

Die obige Definition von ‚Populär-Musik‘ entspricht meinem Verständnis von Pop, obwohl dieser durch sie als Kurzform von Populär-Musik zu verstehen ist, die auch Volksmusik mit einschließt. Diese aber ist „ das Produkt einer musikalischen Tradition, die durch den Prozeß der mündlichen Überlieferung entsteht“⁷⁸ und muss nicht unbedingt kommerziell verwertet werden, worin ein Unterschied zum Pop liegt, der immer die kommerzielle Verwertung beinhaltet.

Laut Martin Büsser ist „ Popmusik aus dem zeitlichen Kontext heraus verstehbar und wie jede Kunstform wird sie von ihrem lokalen und sozialen Umfeld beeinflusst.“⁷⁹ Betrachtet man das Umfeld von Pop näher, zeigt sich eine eigene Form von populärer Kultur, die die Zelebration der Kunst an bestimmten Orten in bestimmter Weise, etwa in Form von Rockkonzerten in alten Fabrikgebäuden (statt in Opernhäusern), Festivals, Sammeln von Schallplatten, bestimmter Kleidung u. ä. mit einschließt. Zumindest im Kreise ihrer Anhänger und – da dieser groß ist und durch die Massenmedien viele Menschen stetig am Pop teilnehmen – kann Pop-Kultur gesellschaftlichen Wandel erzeugen. Diesbezüglich werden oftmals die Studentenbewegung der späten 60er-Jahre und die Hippie-Musik als Beispiele herangezogen, die eine Zäsur in der Nachkriegszeit darstellten und einen Mentalitätswandel bewirkten. Auch für Punk mag dies gelten. Die Frage, ob Pop dabei Darstellung oder Auslöser ist bzw. war, lässt sich kaum eindeutig klären, denn:

Ob Pop-Kultur dabei gesellschaftlichen Wandel bloß dokumentiert beziehungsweise widerspiegelt oder auch antizipiert und vorantreibt ist eine Frage, auf die kaum pauschale Antworten zu geben sind. Pop erfüllt in unterschiedlichen – historischen, sozialen, ökonomischen und kulturellen – Situationen mal erstere, mal letztere Funktion.⁸⁰

⁷⁷ Flender, Reinhard und Rauhe, Hermann: *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*, 1989: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 17; zitiert nach: Wicke, Peter: ‚Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept in: Wicke, Peter (Hrg.): *Pop Scriptum* Ausgabe 1/92, S. 6-42, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> (zuletzt aufgerufen am 14.04.2002).

⁷⁸ Sharp, Cecil. *Proceedings of the Seventh Conference of the International Folk Music Council* 16.-22.8. in: *Journal of the International Folk Music Council*, Nr. VII, 1956, S. 23, zitiert nach: Wicke, Peter (Hrg.): *Pop Scriptum*, Ausgabe 1/92, S. 63ff.

⁷⁹ Büsser, Martin: *Pop-Musik*, 2000: Hamburg, Europäische Verlagsanstalt (2 Aufl.), S. 6.

⁸⁰ Muth, S. 90.

In jedem Fall hat Pop gesellschaftliche Relevanz. Oftmals zeigt sich ein „ über die Musik ausgelöster Generationenkonflikt [...].“⁸¹ Pop ist die Kultur der Jugend und selbst das Argument, dass inzwischen auch Ältere Pop hören und mögen, kann diese These nicht entkräften, denn wenn der Familienvater die zum Pop gehörende Gruppe The Rolling Stones hört, mag er nicht automatisch die Ramones oder die neuesten musikalischen Trends in der Techno-Szene. Da Pop bereits seit 50 Jahren eine feste Größe in Amerika und Europa ist, zeigt sich der Generationenkonflikt bereits unter seinen Anhängern. Eine gewisse Dialektik wird dem Pop zugesprochen.

[Er war] von Anfang an [...] Produkt herrschender Ideologie und Ausdruck absoluter Rebellion zugleich [und] Sache der Jugend, und deren erstes Ziel – als biologisch determinierte Avantgarde – war der symbolische Vaternord, die Auflehnung gegen das Alte und der Kampf für das Neue und Eigene: die Pubertät als Manifest.⁸²

Auch wenn Pop nur ein Produkt der marktwirtschaftlichen Ideologie ist, dient er den Menschen, die ihn hören und l(i)eben, zur Lebensorientierung und zur Werte- und Persönlichkeitsfindung. Ein wesentlicher Unterschied von Pop zur (, ernsten⁸³) klassischen (Kunst-) Musik und Kultur ist seine Körperlichkeit und das Zulassen von Kontrollverlust im Gegensatz zur Reglementierung in der klassischen Musik: „ Rock & roll is about losing control. You're not supposed to sit in your seat and be aware of everything that happens. You're supposed to have a chaotic experience.“⁸⁴ Was in diesem Zitat auf Rock'n'Roll (im weiteren Wortsinne) bezogen wird, ist auch für andere Formen des Pop gültig. Im Gegensatz zum klassischen Konzert, bei dem der Hörer sich sitzend und konzentriert dem Kunstgenuss hingibt, geht es bei Pop-Konzerten um das Gefühl der Ekstase und es ist dabei egal, ob sich dieses in wildem , Pogo '-Tanz⁸⁵ bei Punk-, , Headbanging⁸⁶ bei Heavy Metal- oder sonstige Gefühlsausbrüche bei Reggae-Konzerten oder Techno-Raves⁸⁷ äußert. Ebenso wie der Vor-der-Bühne-Stehende beim Pop-Genuss selbst vom passiven Hörer zum Akteur wird und mehr erlebt als die reine Musik, geht es im Pop auch auf der Bühne nicht nur um die musikalische Ausführung, sondern ebenso um diejenigen, die ihn ausführen, also um Außermusikalisches. Beruht die Bewunderung für einen klassischen Komponisten meist rein auf dessen musikalischem Können, hat sich im Pop ein Personenkult entwickelt, der auch dazu führt, dass Anhänger von Gruppen deren Ästhetik – etwa durch das Tragen der gleichen Kleidung – imitieren. Anders gesagt: die außermusikalische Ästhetik ist im Pop fast untrennbar mit der musikalischen verbunden. Um Gruppen erschöpfend zu analysieren, reicht es also nicht aus, sich auf deren Musik zu beschränken.⁸⁸ So erklärt sich, dass Pop als Komplex von Zeichen gesehen werden kann, der sich mit der Zeit immer weiter verkompliziert hat. Mit der Ausdifferenzierung des Pop entwickelte sich auch eine Theorie des Pop.

Popmusik war nun – klassisch postmodern – doppelkodiert. Für viele war es einfach nur Pop, für die anderen ein kompliziertes Spiel von Zeichen; mit Verweisen, Anspielungen und Überlegungen,

⁸¹ Büsser: *Pop-Musik*, S. 13.

⁸² Poschardt, S. 23.

⁸³ Der Unterschied zwischen E- und U-Musik wurde eigentlich durch die GEMA, die lediglich für die Verteilung von Tantiemen verantwortlich ist, vollzogen und ist somit für die Zwecke der Arbeit eigentlich nicht relevant. Dennoch wird die Unterscheidung auch allgemein benutzt.

⁸⁴ McNeil, Legs und McCain, Gillian: *Please Kill Me. The Uncensored Oral History Of Punk*, 1997 (2. Auflage): London, Abacus Verlag, S. 409.

⁸⁵ Der Ausdruck , Pogo ' bezeichnet einen im Punk üblichen Tanz, bei dem die Akteure wild herum- und sich gegenseitig anspringen.

⁸⁶ Beim , Headbanging ' wird im Gegensatz zum Pogo nur der Kopf bewegt. Falls vorhanden, fliegen die zur Ästhetik des Heavy Metal dazugehörigen langen Haare dabei durch die Luft.

⁸⁷ Der Ausdruck , Rave ' bezeichnet eine mehrstündige (oder mehrtätige), ursprünglich illegale Techno-Party, bei der ausgiebig getanzt wird.

⁸⁸ Die Klassische Musik nähert sich diesbezüglich an den Pop an: dies zeigt sich daran, dass inzwischen auch klassische Interpreten über Image und Personenkult vermarktet werden. Nigel Kennedy, der für besonders wildes Spiel bekannt ist und deshalb , Punk-Geiger ' genannt wird und Vanessa Mae, deren Image auf ihrer musikalischen Virtuosität in Kombination mit ihrem sehr niedrigen Alter neben Exotismus und in die Vermarktung mit einbezogener Attraktivität basiert, seien hier als Beispiele genannt.

die Pop zur (kritischen) Theorie on Pop werden ließen. [...] Der Mainstream-Pop wurde [...] an seinem Medienrealismus gemessen, das heißt an der Exaktheit, mit welcher sich die Bedingungen des Produktionsprozesses und seiner Zusammenhänge in der Musik, im Styling, in Interviews, Videos und Auftritten dem Produkt eingeschrieben hatten.⁸⁹

Trotz allem Protest, der in ihm zum Ausdruck kommen mag und trotz seiner Zugehörigkeit zur Jugendkultur gehört Pop auch zur Massenkultur und fördert die Kommunikationsmittel, die zur Stabilisierung derselben nötig sind. Ohne diese Mittel wäre er aber auch selbst nicht möglich – Pop ist immer auch ein Konsum-Produkt und Teil einer Medien-Inszenierung.

2.3 Rekurs: Punk als Pop

Als Teenager hatte man das Gefühl, das Radio sei eine Art geheimes Netzwerk. Songs waren die geheimen Nachrichten für Teenager, und man kam an Nachrichten heran, indem man Radio hörte. Wir betrachteten uns selbst als Slumkinder mit großen Visionen. Ich versuchte, die Lügen der Massenkultur und diese Vorstellung vom „Rockstar als Idol“ zu unterlaufen, und wollte Kids, die sich mit geschärftem Blick über das unterhielten, was sie sahen.⁹⁰

Zu unterschiedlichen Zeiten waren und sind die im Pop verwendeten Zeichen sehr unterschiedlich. Die Pop-Variante Punk war – zumindest, wenn man obigem Zitat des New Yorker Punk-Musikers Richard Hell glaubt – eine Art Geheimbund und ein Protest gegen existierende Formen und die Massenkultur. Punk scheint eine unbekannte Sprache zu sein – ein Mythos der Eingeweihten.⁹¹ Seine Anhänger hatten bereits eine andere ‚Wahrheit‘ als die bisher gültige gefunden. Innerhalb des Pop-Mythos entwickelte sich eine Punk-Ideologie, die die Ablehnung des Star-Systems beinhaltet. Allerdings wurde auch Punk von der Musikindustrie ausgeschlachtet und geschluckt, denn auch im Punk gibt es Stars. Aber:

Obwohl Punk seit Anfang 1978 für die Musikindustrie lukrativ wurde, bewahrte er sich im Kern einen wütenden Abscheu vor Konsum, der Funktion von Popkultur und der Rolle, die Punk selbst dabei spielte.⁹²

Ob eine solche Konsum-Ablehnung für alle Punk-Bands und vor allem für die der 90er Jahre (die oftmals lediglich die Musik, nicht aber die Ideologie des Punk übernommen haben) gültig ist, muss hier bezweifelt werden. Ein höheres Wutpotential als anderen Spielarten des Pop kann dem Punk aber zugewiesen werden. Solche Wut und Ablehnung und die daraus folgende Überwindung des Alten sind nötig, um den Pop immer wieder zu erneuern:

Wie die Avantgarden in der klassischen Moderne haben die Rebellen das Gesicht der Hoch- und Popkultur verändert und geprägt. Besonders in der Popkultur war eine rebellische, oft aggressive Praxis von Anfang konstituierend.⁹³

Da durch obige Ausführungen ein ausreichender Einblick in das Pop-Phänomen gewährleistet sein müsste, enden Ex- und Rekurs hier. Erste Erkenntnisse zum Pop als Mythos, die sich in diesem Kapitel bereits ergeben haben, verweisen auf das folgende, dessen Thema und Aufgabe die Ausarbeitung einer kurzen Mythos-Theorie ist.

⁸⁹ Poschardt, S. 28f.

⁹⁰ Savage, S. 83f.

⁹¹ Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* 1964: Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag; Barthes meint, dass der Mythos „eine Aussage“ (S. 85) sei.

⁹² Savage, S. 11.

⁹³ Poschardt, S. 22.

3. Mythen, Helden und das Star-System

Dieses Kapitel bildet den mythostheoretischen Unterbau der Untersuchung des Phänomens Punk und der Band Ramones. Es muss kurz weit ausgeholt und mit traditionellen Mythos-Bedeutungen begonnen werden, um darauf aufbauend neuere, moderne Mythos-Definitionen zu durchleuchten.

3.1 Der traditionelle Mythos- und Heldenbegriff

Der Mythos vom Helden ist der Mythos unseres eigenen leidenden Unbewussten, das jene ungestillte und selten stillbare Sehnsucht nach allen tiefsten Quellen des eignen Seins, nach dem Leibe der Mutter und in ihm nach der Gemeinschaft mit dem unendlichen Leben in den unzähligen Formen des Daseins hat.⁹⁴

In den Worten Jungs zeigt sich bereits der für diese Arbeit elementarste Wesenszug des Helden: sein Identifikationspotential. Der Held muss uns bewegen durch tiefgreifende Emotionen, die er in uns weckt. Seine Geschichte ist immer eine solche, in der er sich mit schwierigen Themen auseinandersetzen muss und gegen Mächte zu kämpfen hat, die ihn ernsthaft (in seinen moralischen Ansichten oder auch körperlich) bedrohen. Hierdurch kann er Menschen Lebens-Orientierung geben, indem er ihnen Problemlösungen vorlebt. Der Held muss uns berühren.

Der traditionelle Mythos kann definiert⁹⁵ werden als „Erzählung (Sage) über Götter, Heroen und Ereignisse aus vorgeschichtlicher Zeit und die sich darin ausdrückende Weltdeutung.“⁹⁶ Durch die in ihm sichtbar werdende Weltsicht wird der Mythos zum Mittel der menschlichen Werte- und Identitätsfindung.

Eine These ist, dass Mythen durch Phänomene entstanden sind, die sich Menschen rational nicht erklären konnten. So wurden Gewitter als Zorn der Götter gedeutet, die Groll auf die Menschen hegten. Somit wurde das rational (noch) nicht erklärable Naturphänomen erklärbar gemacht – das ‚Sinnlose‘ erhielt einen ‚Sinn‘. Die Menschen suchten nach Gründen für scheinbar unerklärliche (und in diesem Falle furchteinflößende) Phänomene zu dem Zwecke, diesen den Schrecken zu nehmen, um so ihre Furcht kanalisieren und abschwächen zu können. Doch nicht nur Naturphänomene schienen schwer erklärbar, sondern auch Gefühle und menschliche Handlungsweisen:

[...] zu den wichtigsten Themenkreisen [des Mythos zählen] der Sinn des Lebens, Unglück, Erfolg, Grausamkeit, Liebe und Fruchtbarkeit, Tod, das Leben nach dem Tod [...], der Gegensatz zwischen Alt und Neu, das Verhältnis der Menschen zu den Göttern, Magie, Macht, Schicksal [...], Wahnsinn, die Schöpfung und die Beschaffenheit des Universums.⁹⁷

Elementar für die Mythos-Definition ist der Begriff des ‚Numinosen‘, der für Übernatürliches, Göttliches steht. Das Numinose ist im traditionellen Mythos immer enthalten. Protagonisten in ihm waren Götter oder Helden, wobei Letztere als Halbgötter bezeichnet werden, die zwar immer eine Verbindung zu den Göttern haben und Göttern ähnlich sind, aber nie wirkliche Götter werden können, da sie im Gegensatz zu diesen altern und sterben müssen.

Im antiken Griechenland bezeichnete der Mythos auch eine literarische Geschichte im Allgemeinen.⁹⁸ Hier kann auf den bereits oben zitierten C. G. Jung zurückgegriffen werden. Wenn er den ‚Mythos vom Helden‘ beschreibt, verstehe ich darunter die Geschichte des Helden. Der Mythos ist also der Rahmen, in dem Helden und Götter handeln.

⁹⁴ Jung, C. G., zit. aus: Weinzierl, Rupert: *Fight the power: eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams*, 2000: Wien, Passagen-Verlag, S. 113.

⁹⁵ Für die in diesem Kapitel vorgestellten Mythos-Definitionen kann in keinem Fall ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, was schon die Tatsache, dass allein in Peter Tepe's Buch *Mythos und Literatur* 73 Mythos-Bedeutungen enthalten sind, zeigt.

⁹⁶ Zwahr, Bd. 15, S. 187.

⁹⁷ Cotterell, Arthur: *Die Welt der Mythen und Legenden*, 1990: München, Droemer Knauer Verlag, S. 7.

⁹⁸ Vgl. Tepe, Peter und May, Helge: *Mythisches, Allzumythisches*, 1995 (Bd. 1): Ratingen, Melina-Verlag.

Eine eingehendere Beschäftigung mit der Thematik erscheint mir hier nicht ertragreich, weshalb der Versuch der – keineswegs vollständigen – Mythos-Definition hier endet. Die wesentlichen Ideen und Elemente des traditionellen Mythos wurden herausgehoben und es wird sich zeigen, dass neuere Mythen, zu denen ich auch das Star-System zähle, auf eben diesen Elementen aufgebaut sind.

3.2 Der moderne Helden- bzw. Star-Begriff innerhalb des Star-Systems

Das Star-System, das Teil der Pop-Kultur ist, basiert auf dem Phänomen des Stars, der dem Helden des traditionellen Mythos sehr ähnlich ist. Meiner Meinung nach sind die beiden Ausdrücke synonym zu gebrauchen, denn was sind die modernen Stars anderes als Identifikationsmodelle, die den Menschen, die sie verehren, Orientierung geben? Geschichten von Helden dienen zur Lebensorientierung und so werden heute Stars gebraucht, zu denen die Menschen aufsehen können, womit sich deutliche Parallelen zur Funktion antiker Götter und Helden zeigen. Faulstich meint, dass Stars „ als Leitbilder, Meinungsmacher oder Multiplikatoren unsere Realitätswahrnehmung, unsere Wünsche und Hoffnungen prägen.“⁹⁹ Desweiteren ist der Star-Begriff in seinen Augen ein „ relationaler Begriff“¹⁰⁰, womit gemeint ist, dass man dem Star-Phänomen nur durch die Beschäftigung mit den „ vielfältigen Beziehungen und Bezugssystemen“¹⁰¹, die es enthält, näher kommen kann. Er unterscheidet vier Relationen:

[Die]Beziehung zu anderen Vertretern derselben Personengruppe. [...]

[Die]Beziehung zu der Gruppe, die diese Star-Einschätzung vertritt. [...]

[Die]Beziehung zu einem bestimmten geographischen und [den] zeitlichen Bezugsrahmen. [...]

[Die] Beziehung zu einem bestimmten Distributionsmechanismus bzw. Medium.¹⁰²

In Bezug auf die Analyse der Ramones bedeutet dies, dass auf die Einschätzung ihrer Relevanz durch andere Rockmusiker bzw. im Rockbereich tätige Personen und auf die Einschätzung von Fans des Rock und Punk Rock eingegangen werden muss. Weiterhin muss ihr Einfluss eingeschränkt werden auf eine zeitliche Periode und einen geographischen Rahmen – zeitlich die späten 70er bis 90er Jahre und geographisch vor allem Westeuropa und Amerika – und relevante Medien: Tonträger, Presse, Radio und Fernsehen – letzteres sowohl zur Informationsvermittlung durch Interviews als auch als künstlerisches Ausdrucksmittel durch Übertragung von Videoclips. Auch Konzertbühnen und Clubs gehören in den letzten Bereich, da auch auf und in ihnen die Band dem Publikum ihr Werk vermittelt.

Ein weiterer Aspekt von Faulstichs Star-Konzept ist die Spezifizierung der Stars als „ stil- und rollenspezifischen Repräsentanten.“¹⁰³ Hiermit ist gemeint, dass Stars eine jeweilige Musikrichtung repräsentiert, also etwa AC/DC als (arche-) typische Vertreter des Hard Rock oder die Ramones als herausragende Vertreter des Punk. Diese Variante des Stars entstand laut Faulstich in den 70er-Jahren.

Auch hier zeigt sich, dass Pop nicht nur musikalisch verstehbar ist, sondern auch Außer-musikalisches einschließt.¹⁰⁴ Ein wichtiges außer-musikalisches Mittel zur Konstituierung von Stars ist die Medienpräsenz, die den Star für sein Publikum zwar sicht-, aber nicht greifbar macht. Laut

⁹⁹ Faulstich, Werner: ‚Kontinuität‘ – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars, in: ders. (u.a.): ‚Der Star‘, 1997: München, Verlag Fink, S. 11.

¹⁰⁰ Faulstich, Werner: *Von Elvis Presley bis Michael Jackson – Kleine Startypologie der Rockgeschichte*, in: Ders. (u.a.): *Der Star*, S. 155.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 168.

¹⁰⁴ Vgl. auch Bolz, Norbert: *Kult-Marketing. Die neuen Götter des Marktes*, 1995: Düsseldorf, Econ-Verlag, S. 336: „Rockkultur ist ein System mit allen dazugehörigen Strukturelementen. Rock hat damit auch eine *Suprastruktur* in Form eines Ideenkorsetts. Dieses Ideenkorsett zeigt, wie stark der Rock eine bestimmte, umfassende Lebenshaltung repräsentiert und nicht einfach nur Musik.“ Vgl. außerdem: Büsser, Martin: *Anti-Pop*, 1998: Mainz, ▲-Verlag, S. 66: „Eine Platte oder ein Song alleine besagen nichts. [...] 90 Prozent des Verstehens liegen außerhalb der Produkte.“ Vgl. auch Kapitel 2.2 und 2.3 dieser Arbeit.

Michael Schwarz ist dieses Wechselspiel von Nähe und Distanz ein wesentlicher Aspekt des Star-Phänomens:

Als künstlerische Strategie sind Medienpräsenz und Unnahbarkeit für singende Stars nichts Neues. Im Fernsehen, auf Handzetteln, T-Shirts und Devotionalien anderer Art zeigen Stars der Unterhaltungsindustrie Präsenz und bleiben, weil nur im Medium greifbar, immer auf Distanz.¹⁰⁵

Carlo Michael Sommer unterscheidet innerhalb seines (sozialpsychologischen) Star-Konstruktes zwischen dem „Star im engeren Sinne [und dem] Idol“¹⁰⁶, wobei der Star im engeren Sinne

virtuos unterschiedliche Rollen beherrscht und über diese hinausgeht, indem er ihnen das Leben der eigenen Persönlichkeit einhaucht [und das Idol] direkt und weitgehend im Rollen-Image aufgeht.¹⁰⁷

Beim Idol sind Persönlichkeit und Rolle also weitgehend identisch.

[Die] biographische Person geht direkt und weitgehend im Rollen-Image auf, [und ihr Geheimnis ist die] Verkörperung eines spezifischen Mythos, der das Idol gleichsam über alle Normalsterblichen hinaushebt [...].¹⁰⁸

Hier vollzieht Sommer die Vermengung des traditionellen Mythos-Begriffes mit dem modernen Star-Phänomen, indem er Idolen die Notwendigkeit eines gewissen Geheimnisses zuschreibt und behauptet, dass „der Star einen Mythos verkörpern muss, d. h. ein spezifisches tradiertes Figurenschema mit dazugehörigem Kontext, das allen vertraut ist, dessen Ursprung aber im Dunkeln liegt.“¹⁰⁹ Eine gewisse Mystik, die dem numinosen Wesenszug traditioneller Götter und Helden ähnlich ist, ist hier ebenso erkennbar wie die ordnende, normierende Wirkung antiker Mythen.

Der moderne Held ist laut Sommer das „prototypische Mitglied [einer] Gruppe, [in dem] sich die Gruppe und das einzelne Mitglied wieder erkennen [weil es] die zentralen Werte einer Gruppe, ihrer Anhänger verkörpert.“¹¹⁰ Helden, die eine Übereinstimmung in Biographie und Image erreichen, sind am glaubhaftesten und „tote Idole [sind] die langlebigsten, sie können das mythische Bild nicht mehr durch ihre menschlichen Schwächen zerstören.“¹¹¹ Sommer geht sogar noch weiter: „Wenn [...] auch die Todesart, stimmt, eine weitere Episode aus dem Mythos bildet, steht der Vergöttlichung nichts im Wege.“¹¹²

Eine Mystik und Verklärung der Stars zeigt sich auch in den folgenden Worten, laut denen Rock-Stars den Helden der klassischen Mythologie sehr ähneln:

Die Magie der Musik wird mit der Persönlichkeit der Sänger oder Musiker gleichgesetzt, als wenn sie die Ursache der bezaubernden Macht wären. Dieser Irrtum führt zu einer Verschiebung des Interesses. Sänger und Musiker werden auf einmal wichtiger als die Musik. Ihnen wird schamanische Kraft zugeschrieben. Man sieht sie als die Inkarnation positiver und negativer Leidenschaften an, die sie beherrschen können. [...] Tatsächlich aber werden sie vorschnell als Halbgötter betrachtet, privilegierte Mittelsmänner, die Zugang zu der höheren, geheimnisvollen Welt der Klänge verschaffen können.¹¹³

Natürlich sind Stars fester Bestandteil der Pop-Kultur:

Ferner basiert die populäre Musik in kapitalistischen Gesellschaften gewöhnlich auf einem „Star-System“, wobei die Medien um den Lebensstil, die modischen Gebärden oder das Privatleben der

¹⁰⁵ Schwarz, Michael: *Das Phänomen des Künstlerstars*, in: Faulstich: *Der Star*, S. 195.

¹⁰⁶ Sommer in Faulstich: *Der Star*, S. 115.

¹⁰⁷ Ebd., S. 115ff.

¹⁰⁸ Ebd. S. 115.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 117.

¹¹¹ Ebd., S. 115.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Koenot, Jan: *Hungry for Heaven. Rockmusik, Kultur und Religion*, 1997: Düsseldorf, Patmos Verlag, S. 40.

Musiker einen Persönlichkeitskult aufbauen, dessen Ziel es ist, die Musiker von ihrem Publikum zu distanzieren, sie mit einer Aura aus Fantasie und Glamour zu umgeben.¹¹⁴

Das Star-System ist also aufgebaut auf Annahmen über die Stars, die teilweise für die Fans inszeniert werden, teilweise auch der hinter dem Star steckenden Person entsprechen und somit ‚echt‘ sind. Diese Annahmen werden den Fans angeboten und vermittelt und durch die Kongruenz der sich in ihnen zeigenden Weltsicht mit der eigenen wird der Star für die Fans erst zum Star: zu etwas Besonderem, zu dem sie aufschauen können, von dem sie möglichst viel erfahren und dem sie möglichst nah sein wollen. Dies erklärt, weshalb viele Fans versuchen, hinter die Kulissen – bei Konzerten also hinter die Bühne – zu gelangen, was sehr ernüchternd wirken kann, da manch einer erst dann erkennt, dass auch Stars ‚nur‘ Menschen sind und dass hinter der Bühne meist viel weniger Interessantes passiert als darauf und davor. Doch bevor die Einführung in das Star-System nun droht, zu negativer Kritik und zur ‚Zerstörung‘ desselben überzugehen, soll – im nächsten Kapitel – hinterfragt werden, inwieweit die Ramones Teil dieses Systems sind.

4. Die Ramones

Wenn es so ist, dass „Popmusik aus dem zeitlichen Kontext heraus verstehbar ist und wie jede Kunstform [...] von ihrem lokalen und sozialen Umfeld beeinflusst wird“¹¹⁵, muss in dieser Arbeit das Umfeld des Punk und der Ramones herausgearbeitet werden, was durch die Kapitel über Punk und Pop bereits zu einem großen Teil geschehen ist. Als Einstieg in die Ramones-Thematik dient eine kurze Biographie der Band, um dann auf das vermittelte Bild in Presse und Literatur einzugehen und abschließend Ramones-Songtexte und den Film *Rock'n'Roll High School* zu analysieren und zu interpretieren.

4.1 Einführung in das ‚Wesen‘ der Ramones

Das ‚Wesen‘ einer Band besteht aus ihren Mitgliedern und deren Ideen, die durch interne Kommunikation zu einer Einheit – zu ihrem Werk – werden. Um den Ramones in diesem Sinne näher zu kommen, wird zuerst die persönliche Seite, dann die des Werkes durchleuchtet, was durch einen kurzen Abriss der Band-Geschichte und einführende Worte zu ihrem musikalischen Stil geleistet werden soll.

4.1.1 Kurze Biographie¹¹⁶

Gegründet wurden die Ramones 1974 in New York von Johnny Ramone (eigtl. John Cummings; Gitarrist), Dee Dee Ramone (eigtl. Douglas Colvin; Bassist), Tommy Ramone (eigtl. Tom Erdelyi; zuerst Schlagzeuger, wurde bald Produzent und Manager der Band) und Joey Ramone (eigtl. Jeffrey Hyman, war kurzzeitig Schlagzeuger, dann Sänger). In den Anfangstagen spielte die Band regelmäßig im inzwischen legendären New Yorker Club CBGB's¹¹⁷ – ebenso legendär war ihr dort dargebotenes Programm, das selten länger als 20 Minuten dauerte.

Neben Patti Smith gehörten die Ramones zu den ersten New Yorker Punk-Künstlern, die einen Plattenvertrag unterschrieben. Anfangs behaupteten die vier Musiker, Brüder zu sein, woraus ihr gemeinsamer Nach- und der Bandname angeblich resultierten. Die Brüderschaft war jedoch ein reiner

¹¹⁴ Manuel, Peter: *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, 1988: New York u. Oxford: Oxford University Press, S. 3.; zitiert nach Wicke, Peter: ‚Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept, in: Wicke, Peter (Hrg.): *Pop Scriptum* Ausgabe 1/92, S. 8.

¹¹⁵ Büsser: *Pop-Musik*, S. 6.

¹¹⁶ Die Biographie beruht auf dem Ramones-Eintrag bei der Musik-Internetseite www.allmusic.com (<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=SEARCH&sql=B61q67ui0h0jf~C> (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003)).

¹¹⁷ Als legendär ist der Club insoweit zu bezeichnen, als viele heute aktuelle Gruppen innerhalb der Pop-Kultur in Interviews mit Stolz angeben, dass sie im GBGB's gespielt haben, wenn dies der Fall ist. Gerade für nicht-amerikanische Bands (etwa die schwedischen Hellacopters) ist dies etwas Besonderes, da er eine wichtige Etappe auf der Auslands-Karriereleiter markiert. Der Club ist dafür bekannt, Startposition für sehr viele Bands gewesen zu sein.

Marketing-Zug, wie sich später herausstellte. Der Name Ramone stammt von Paul McCartney, der sich eine Zeit lang Phil Ramone nannte.¹¹⁸ Die Ramones entlehnten ihren Bandnamen also bei einer der einflussreichsten Bands des Pop: den Beatles.

Das erste, selbstbetitelte Album der Band erschien 1976. Ausgedehnte Tourneen, auch durch Großbritannien, wo zeitgleich die Sex Pistols den Punk Rock maßgeblich prägten, folgten. Ebendort war das zweite Album *Leave home* (1977) ein besonders großer Erfolg. Mit dem Song *Sheena Is A Punk Rocker*, der in den USA bereits auf dem zweiten, in Großbritannien erst auf dem dritten Album *Rocket To Russia* (1977) zu finden ist, gelang der Band der Einstieg in die UK Top 40 Charts. 1979 erschien der Film *Rock'n'Roll High School*, in dem alle Bandmitglieder – so auch der 1978 als Ersatz für Tommy eingestiegene Schlagzeuger Marky Ramone (eigtl. Marc Bell) – mitspielten. Diverse Besetzungswechsel folgten: Marky verließ die Band 1983 und kehrte 1987 zurück – in den dazwischen liegenden Jahren saß Richie Ramone (eigtl. Richard Reinhardt) am Schlagzeug. Der Ausstieg von Dee Dee Ramone (1989) hingegen blieb endgültig; er wurde durch CJ Ramone (eigtl. Christopher Ward) ersetzt.

Ihren ersten und einzigen Top-10-Einstieg hatte die Band mit dem nicht selbst geschriebenen Titel *Baby I Love You*, der in Großbritannien auf Platz 8 der Charts landete. Die Karriere der Ramones ist gekennzeichnet durch Kontinuität, die sich an ausgedehnten, weltweiten Tourneen und regelmäßigen Album-Produktionen festmachen ließ – weniger durch *Hits*¹¹⁹, die eigentliche ‚Währung‘ im Musikgeschäft.

Nach über zwanzig Jahren Aktivität und löste sich die Band 1996 auf. Am 15. April 2001 verstarb Joey Ramone an Lymphdrüsenkrebs, am 5. Juni 2002 starb Dee Dee Ramone an einer Überdosis Heroin.

4.1.2 Musikalische Charakteristika

Musikalisch zeichneten sich die Ramones insbesondere durch ihre Einfachheit aus, was kurz durch die folgenden Zitate verdeutlicht wird:

Die Songs der Ramones sind primitiv im Sinne von ursprünglich, aggressiv im Sinne von kraftvoll und provokativ in ihren renitenten, rebellischen Kampfansagen.¹²⁰

Ramones' rock is neanderthal in structure and intention: the spirit of rock stripped down to the chassis, powered along in two-minute adrenalin bursts of original three-chord numbers.¹²¹

Die Ramones spielten [...] einen meist überlauten Rock in geradezu atemberaubendem Pogo-Tempo. [...] Allen überflüssigen Ballast wie Gitarren- und Schlagzeugsoli haben die Ramones über Bord gekippt, was hier abläuft, ist ein Drei-Akkord-Bombardement.¹²²

Durch die letzte Aussage sind die Ramones eindeutig als Punk Rock-Band einzuordnen, zumindest was das Musikalische angeht, und zwar in dem Sinne, dass sie ihre Musik kurz und frei von Bombast hielten und ihr Stil somit einen Bruch mit der bis dato vorherrschenden Rock-Musik darstellte. Ebenso wie Punk können die Ramones als Zäsur verstanden werden und auch das Element der Aggressivität lässt sich wiederfinden in ihrer Musik, für die sie beinahe ausschließlich die drei harmonischen Grundfunktionen zur musikalischen Strukturierung nutzten. Der Verzicht auf Nebenfunktionen und auf Wechsel der Akkordstellung lässt die Musik recht pur und archaisch erscheinen, worin sie dem

¹¹⁸ Vgl. Graf, Christian: *Rockmusik-Lexikon. Amerika*, 1989: Hamburg, Verlag populärer Musik-Literatur, Bd. 2, S. 804. Für eine frühe Tour der Beatles, die sie unter dem Bandnamen Long John and the Silver Beatles absolvierten, legten sich die Bandmitglieder Pseudonyme zu, was damals durchaus üblich war.

¹¹⁹ Hits sind Songs, die sich in kurzer Zeit extrem gut verkaufen, somit gewissermaßen auf den Markt ‚einschlagen‘, was die Wortwahl erklärt.

¹²⁰ Faulstich: *Zwischen Glitter und Punk*, S. 149f.

¹²¹ Logan, Nick / Woffinden, Bob: *The Illustrated New Musical Express Encyclopedia of Rock*, 1978: London, S. 190, zitiert nach: Faulstich: *Zwischen Glitter und Punk*, S. 149f.

¹²² Graf: *Rockmusik-Lexikon. Amerika*, S. 804.

Rock'n'Roll ähnelt. Somit lassen sich die Ramones in der Rock'n'Roll-Tradition der westlichen Pop-Kultur um die Mitte des 20. Jahrhunderts verorten.

4.2 Analysen und Interpretationen

Selbst- und Fremddarstellungen der Ramones, künstlerische, journalistische und sonstige Äußerungen sollen in diesem Teil untersucht werden, um zu tieferliegenden Einsichten in den Ramones-Mythos zu gelangen.

4.2.1 Analyse von Presseartikeln und Literatur

Zuerst soll die Ästhetik der Band dargestellt werden, was auch durch Kontrastierung zur Ästhetik der englischen Sex Pistols geschehen wird. Inwieweit die Ramones Helden sind und inwieweit sie gar in die amerikanische Nationalmythologie eingefasst werden können, wird im Anschluss Thema sein.

4.2.1.1 Zur Ästhetik der Ramones

Die Ästhetik der Band meint in diesem Fall ein System aus Zeichen, die das Band-Image prägen und als Aussagen zu verstehen sind, die den Rezipienten angeboten werden. Das Image manifestiert sich durch künstlerische und nicht-künstlerische Äußerungen und Haltungen, die im Folgenden untersucht werden sollen.

4.2.1.1.1 Die Ramones als ‚Familie‘

Die Ramones transportierten zwar nicht das Bild von braven Jungen in die Öffentlichkeit, sie schöpften das Aggressions- und Provokationspotential des Punk aber nicht durch extremes Aussehen oder Skandale aus, wie dies andere Punk-Bands taten. Während die Sex Pistols für totales Chaos standen¹²³, waren die Ramones Vertreter einer ‚disziplinierten Energie.‘ Wenn Jon Savage behauptet, dass die Ramones „eine minimalistische Struktur, eine Menge Wut und Beschimpfungen [...] hinaus schleuderten, reine negative Energie, aber sehr diszipliniert“¹²⁴, zeigt sich, dass sie den Bombast des 70er Jahre-Rock abgeworfen hatten. Sie spielten Rockmusik in einfachster Form, die aggressiv und wütend war.

Die Ramones-Mitglieder waren sehr unterschiedliche Charaktere, die als Band jedoch eine Einheit bildeten – mehr noch: durch die Verwendung des Nachnamens Ramone bei allen Bandmitgliedern und die Behauptung, Brüder zu sein, gab sich die Band als Familie aus: eine Familie ist ein enger Verbund, der durch Zusammenhalt, aber oftmals auch durch interne – vor den Mitmenschen möglichst verheimlichte – Streitigkeiten geprägt ist. Wie sich noch zeigen wird, passt die gewählte Familien-Ästhetik äußerst gut zu den Ramones.

Obwohl die Band häufig als Anführer des amerikanischen Punk hingestellt wird, entsprach sie nicht allen Kriterien, die unter diesem Begriff vereinigt werden. Joey Ramone etwa hatte mit dem Mode-Code des Punk, abgesehen von der auch auf Rock'n'Roll und Straßendelinquenz verweisenden Lederjacke, die er und die anderen Bandmitglieder immer trugen, wenig gemein. Bunte Haare und Hosen sucht man bei den Ramones vergeblich. Über Joeys Jugend befragt, sagte sein Bruder Mickey Leigh:

Joey was calling himself Jeff Starship then and hanging out with weird people from the village. My brother was a real hippie in those days. He used to walk around with no shoes on [...].¹²⁵

Die Tatsache, dass Joey früher Hippie war und jedenfalls einige Attribute des Hippietums – optisch seien hier seine langen Haare und anderweitig sein Ruf, meist nett und aufgeschlossen zu sein genannt¹²⁶ – sein Leben lang beibehielt, mutet in Anbetracht der Tatsache, dass im Punk oftmals eine deutliche

¹²³ Vgl. Kapitel 5.2.1.2 dieser Arbeit.

¹²⁴ Savage, S. 391.

¹²⁵ Mickey Leigh (Joeys Bruder) in: McNeil, S. 220.

¹²⁶ Vgl. Pam Brown (Journalistin) in True, S. 78: „He [Joey] always smiles and never lies.“ Vgl. auch True, S. 212.

Abgrenzung von den Hippies angestrebt wurde, seltsam an. Allerdings war die Anti-Hippie-Attitüde vorwiegend ein Element des europäischen Punk – die Sex Pistols formulierten das Motto „Never Trust A Hippie“¹²⁷ –, womit die von Joey in die Öffentlichkeit getragene Hippie-Ästhetik weniger auffällig als zunächst vermutet gewesen sein mag.

Joey's freundlich anmutendes Image entspricht aber kaum dem des Gitarristen Johnny Ramone, der innerhalb des Band-Gefüges das Image des ernsthaften Geschäftsmannes verkörperte – auch äußerlich war dieser Unterschied erkennbar: Johnny trug zwar wie (zumindest in den ersten Jahren) alle Mitglieder der Ramones lange Haare, allerdings in nicht so wildwüchsiger Weise wie Joey, sondern kürzer und geordneter. Und auch sein Verhältnis zu seinem Instrument spiegelt den Charakterzug der Ernsthaftigkeit wider: er sah sich mehr als Handwerker, weniger als Künstler aus Leidenschaft:

A carpenter has his hammer, the musician has his guitar. The carpenter doesn't bring the hammer home [...] So I don't have a guitar at my house. This is my job. I bring my tools to work. I leave them at work.¹²⁸

Die Gitarre ist Mittel zum Zweck und die Musik nicht reine Lebensaufgabe. Johnny Ramone konnte von der Musik leben, aber er lebte nicht für die Musik – sie war schlicht sein Beruf. Und während alle Ramones-Mitglieder nach der Auflösung der Band musikalisch weiter aktiv blieben – Marky und Dee Dee gründeten neue Bands, wobei letzterer am meisten musikalische Experimentierfreude zeigte, indem er ein Rap-Projekt startete, Joey nahm sozusagen auf dem Sterbebett noch ein Solo-Album auf, das posthum erschienen ist, versuchte, unbekanntem New Yorker Bands Karriere-Hilfe zu geben und plante, einen Club zu eröffnen¹²⁹ –, musiziert Johnny seit Auflösung der Band öffentlich kaum noch und genießt stattdessen seinen Ruhestand.¹³⁰ Während Johnny also den Anschein eines Arbeiters macht, der den Beruf lediglich als Möglichkeit zum Broterwerb sieht und Arbeits- und Freizeitleben völlig voneinander trennt, scheint Musik für die anderen Mitglieder eine Lebensaufgabe, eine Berufung zu sein. Wenn nach Arnold Schönberg¹³¹ Kunst nicht von ‚Können‘, sondern von ‚Müssen‘ kommt, sind die anderen Band-Mitglieder in gewisser Weise ‚mehr‘ Künstler als Johnny. Dass ein Genie-Verdacht in dessen Falle gar nicht erst aufkommen kann, lässt sich aber gut in die Punk-Ideologie integrieren: Jeder kann etwas erreichen, er muss es nur wollen. Musik von guter Qualität begründet sich demnach nicht durch eine besondere Virtuosität am Instrument; ebenso wenig fliegen dem Musiker gute Einfälle von irgendeiner höheren Ebene zu, sondern diese müssen erarbeitet werden. Wichtig ist dabei, man selbst zu sein: „You're not pretending to be some great fucking artist... you are what you are.“¹³² Insofern gehörte zur Ästhetik der Ramones eine starke Betonung der Authentizität und war Punk für Johnny Ramone reiner Ausdruck seiner selbst, und die Gitarre sein Werkzeug – somit war der Punk der Ramones expressionistisch.

Im Gegensatz zu Joey Ramone war Johnny politisch sehr konservativ eingestellt¹³³ – diese nicht einheitliche Bestimmbarkeit der politischen Ausrichtung der Band passt zum Punk als politisch weder durchweg links noch rechts geprägte Bewegung. Für das Ur-Mitglied Tommy Ramone scheinen ähnliche Charakterzüge zu gelten wie für Johnny. Richard Hell sagte in einem Interview: „[...] Tommy was a serious producer guy.“¹³⁴ Genau dies – Produzent der Ramones – wurde er dann und prägte Image und

¹²⁷ Die Formulierung stammt aus dem Film *Sex Pistols. The Great Rock'n'Roll Swindle*.

¹²⁸ Johnny Ramone in True, S. 10.

¹²⁹ Im Rahmen seines Rap-Projektes nannte Dee Dee sich Dee Dee King, Marky gründete Marky Ramone And The Intruders; ebenso wie er behielt auch Joey den Künstlernamen Ramone und veröffentlichte unter diesem sein Solo-Album „Don't Worry About Me“; CJ gründete die Band Los Gusanos. Alben der hier angeführten Bands finden sich in Kapitel 6.2.1 der Diskographie.

¹³⁰ Lediglich einen kurzen Gast-Auftritt hatte Johnny nach seiner Ramones-Karriere: auf dem Album *A Special Tribute To Elvis* (2000: Cleopatra Records (USA)) von The Swing Cats spielte er für zwei Elvis-Songs die Gitarre ein.

¹³¹ Vgl. Seidel, Annegret: *Arnold Schönberg – Das bildnerische Werk*, auf <http://www.kunst-haus-dresden.de/deutsch/texte/schoentx.htm> (8.8.2003).

¹³² George Tabb (Ramones-Fan) in True, S. 11.

¹³³ Vgl. David Fricke (Journalist) in True, S. 86: „And Johnny was very conservative, very much a tough guy.“

¹³⁴ Richard Hell (Musiker) in McNeil, S. 265.

Ästhetik aus dem Hintergrund heraus. Somit ist er ein wichtiger Teil der Ramones, da sein Wirken sich in den Resultaten, die durch die anderen Mitglieder in die Öffentlichkeit getragen wurden, zeigte.

Für Tommy kam Marky Ramone, der im Erscheinungsbild der Band als zurückhaltender Teil anzusehen ist. Als Schlagzeuger hatte er auf der Bühne den hinteren Platz einzunehmen, denn andere Bühnenaufstellungen als die klassische, in der das Schlagzeug mittig hinten steht und oftmals durch den Sänger verdeckt wird, kamen bei den Ramones nicht vor. Er galt und gilt als eher schüchterne, ruhige Persönlichkeit. Lediglich für seine Alkohol-Exzesse war er bekannt und musste, als diese zum ernststen Problem wurden, die Band für einige Jahre verlassen. Durch seine Alkoholprobleme lässt er sich bezüglich des in die Öffentlichkeit transportierten Images in die Nähe von Dee Dee Ramone, dem bösen Jungen der Band, rücken. Die folgenden Zitate lassen Rückschlüsse auf Dee Dee und Joey zu:

He [Dee Dee] was the punk before there was punk – and Joey was the soul of the Ramones [...]. He knew that music saved his life and he knew that the Ramones had saved other people's lives.¹³⁵

Dee Dee was one of these guys who were really wide-eyed dumb. But his dumbness was so smart that you never really knew how much of it was his style of dealing with the world. He played it. Everything he said was really on the money and funny.¹³⁶

Joey erscheint als gute Seele der Band, der das, was er machte, aus vollem Herzen und Überzeugung tat. Somit kann er mittels des Star-Konzepts von Michael Sommer¹³⁷ als Idol eingestuft werden, da er für die Band nicht eine Rolle einnehmen musste, sondern er selbst blieb und sich sozusagen selbst , spielte '. Während Joey den positiven Effekt von Musik erkannt hatte und diesen an sein Publikum weitergeben wollte und somit gewissermaßen hehre Intentionen verfolgte, haftete Dee Dee ein zwar sympathisches, aber durchwachseneres Image an: Niemand wusste, ob seine „dumbness“¹³⁸ gespielt oder echt war. Innerhalb des Band-Images war er der , verrückte ' Teil – inwieweit Person und Figur in seinem Fall eins waren oder auseinander gingen, bleibt unklar.

Richie Ramone, der vier Jahre lang Schlagzeuger der Band war und mit *Somebody Put Something In My Drink*¹³⁹ einen ihrer bekanntesten Songs geschrieben hat, ist für das öffentliche Bild der Ramones dennoch recht irrelevant geblieben.

Dies gilt so nicht für CJ Ramone. Der Bassist, der wesentlich jünger als die anderen Musiker ist, stieg nach Dee Dees Weggang in die Band ein. Besonders auffällig im Vergleich zu dem Aussehen der anderen drei Mitglieder waren CJ's Tätowierungen – für solch ein Aussehen war innerhalb der Band lediglich Dee Dee bekannt. CJ wurde nach für das Ramones-Image typischen Merkmalen ausgewählt: so musste er bei Auftritten seinen Bass möglichst tief vor dem Körper hängen haben und kam eben aufgrund seiner Tätowierungen der Optik seines Vorgängers recht nah.¹⁴⁰ Für die Ausarbeitung einer Ramones-Ästhetik ist er insoweit relevant, als er für Kontinuität sorgte, indem er Dee Dee relativ perfekt ersetzte – und für Kontinuität waren die Ramones bekannt. CJ übernahm bei einigen Songs – etwa bei *Strength To Endure*¹⁴¹ – die Funktion des Lead-Sängers, womit er eine Rolle übernahm, die Dee Dee in seiner Karriere als Ramone so nicht erreicht hatte. Zwar hatte er Ramones-Texte geschrieben (*Psycho Therapy*, *I Believe In Miracles*¹⁴² u. a.), und bei einigen Songs Passagen gesungen (in *52rd And 3rd*¹⁴³ etwa), CJ aber sang komplette Songs. Dee Dees Markenzeichen, das lautstarke Anzählen fast jedes Songs bei Konzerten, übernahm CJ ebenfalls. Bei aller Verschiedenheit der Einzelmitglieder wurde die Band aber

¹³⁵ Daniel Rey (Musik-Produzent, Ramones-Songschreiber) in True, S. 14.

¹³⁶ Hell in McNeil, S. 265.

¹³⁷ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

¹³⁸ Wörtlich müsste dieser Ausdruck mit dem deutschen Wort „Taubheit“ übersetzt werden, was hier sicherlich nicht gemeint ist; „Ignoranz“ wäre wohl eine adäquatere Übersetzung.

¹³⁹ Erschienen auf Ramones: *Animal Boy*, 1986: Beggars Banquet (UK) / Sire (USA).

¹⁴⁰ Vgl. Johnny Ramone in True, S. 252: „CJ, face there. Don't look at Marc. When you see me go forward, you go forward. Get your bass down below your waist. Get your legs spread apart. Look forward, play forward.“

¹⁴¹ Erschienen auf *Mondo Bizarro*, 1992: Chrysalis (UK) / Radioactive (USA).

¹⁴² *Psycho Therapy* erschien auf *Subterranean Jungle*, 1983: Beggars Banquet (UK) / Sire/Warner (USA), *I Believe In Miracles* auf *Brain Drain*, 1989: Chrysalis Records (USA/UK).

¹⁴³ Erschienen auf Ramones: *Ramones*.

nahezu perfekt als ein komplettes Ganzes wahrgenommen, als eine homogene Einheit, die eine gewisse Düsterei transportierte, die etwa für den lebensfrohen Joey als Einzelperson überhaupt nicht zutreffend war. Die Vereinigung von positiver und negativer Energie scheint mir ein elementarer Faktor des Ramones-Images zu sein.

[Die Ramones waren] four really pissed-off guys in black leather jackets. It was like the Gestapo had just walked into the room. These guys were definitely not hippies.¹⁴⁴

Der Familien-Gedanke wurde über die in der Öffentlichkeit stehenden Band-Mitglieder hinaus ausgeweitet:

It was very DIY [= Do-It-Yourself], and it remained that way. The Ramones used their friends to do everything – art direction, photography, design... That's why they referred to everyone they worked with as part of the family.¹⁴⁵

Die Aufnahme auch von Mitarbeitern und Helfern in die 'Familie' vermittelt den Eindruck, dass die Firma Ramones – professionelle Bands können auch als Firmen verstanden werden, die versuchen, ihre Produkte (CD's, T-Shirts, Konzertkarten) zu verkaufen; aus Plattenfirmen-Sicht sind die Bands die Produkte – ein Familienbetrieb sei, in dem es im Gegensatz zu großen Konzernen nicht unpersönlich zugeht und der durch kurze Informationswege und schnelle Entscheidungen durch die Eigentümer geprägt ist. Eine solche Betriebsstruktur passt zur Do-It-Yourself-Kultur und impliziert, dass die Ramones jeden Mitarbeiter schätzten und kannten. Vor allem letzteres dürfte aufgrund der großen Menge an Personal, die nötig ist, um in der für Bekanntheits- und Größenordnung, in der die Ramones sich befanden, zu agieren, kaum mehr möglich gewesen sein. Die Band war – die Verkaufszahlen und internationalen Verpflichtungen betreffend – Anfang der 80er Jahre gewissermaßen zum ,Konzern' geworden.

4.2.1.1.2 Das Band-Logo

Kurz werde ich auf die Ästhetik des Logos¹⁴⁶ der Band eingehen, das von Arturo Vega, Freund und Art Director der Band, entworfen wurde. Es zeigt das amerikanische Wappen, auf dem ein Weißkopfadler abgebildet ist, der von Sternen umkreist wird. Allerdings hält der Adler im Ramones-Logo neben einem Olivenzweig einen Baseball-Schläger in den Krallen, im Original hingegen einen Olivenzweig und 13 silberne Schuss-Pfeile. Solche jedoch sind auch im Logo der Ramones enthalten: sie befinden sich über dem Adler und zeigen nach oben. Auf einem Spruchband, das sich auch im Original in der Kopfgregion des Adlers befindet und das dieser im Schnabel hält, sind im Ramones-Logo die Worte „Hey Ho Let's Go“¹⁴⁷ zu lesen, stehen im Original die lateinischen Worte „E Pluribus Unum“, die soviel bedeuten wie „Aus vielen zu einem“¹⁴⁸ und die Vereinigung der ursprünglich 13 Einzelstaaten zum Bund der USA symbolisieren, auf dem Band. Diese Worte stellen einen geistigen Grundsatz der Vereinigten Staaten dar, sie sind ein Aufruf zum Zusammenhalt an die Bürger der USA. Die Worte auf der Ramones-Variante sind ein Motto, symbolisieren die Aufbruchstimmung, die sich auch in Texten und der Musik der Ramones zeigt und sind somit ein Grundsatz der Band-Ideologie. Das amerikanische Wappen kann also als Vorlage gesehen werden, die ausgewählt wurde, um im Ramones-Kontext eine ähnliche Funktion zu erfüllen wie im Original. Über seine künstlerischen Intentionen bezüglich des

¹⁴⁴ Leigh in: McNeil, S. 256.

¹⁴⁵ Ida Langsam (PR-Agentin der Ramones) in: True, S. 230.

¹⁴⁶ Unter ,Logo' ist eigentlich der Schriftzug des Bandnamens zu verstehen. Oftmals gehört zu ihm aber auch ein bestimmtes Symbol oder Bild, das von einer Band immer genutzt wird. Es ist sozusagen das Wappen, das Markenzeichen der jeweiligen Band, wobei der Bandname als Marke verstehbar ist. Der Begriff kommt ursprünglich aus dem BWL-Bereich des Marketing.

¹⁴⁷ Diese Worte bilden den Schlachtruf der Band, der bei Konzerten von Fans gesungen wurde und auch in Songtexten vorkam Vgl. auch Kapitel 4.2.2.1 dieser Arbeit.

¹⁴⁸ Vgl. http://www.pueblo.gsa.gov/cic_text/misc/ourflag/greatseal.htm (zuletzt aufgerufen am 16.7.03).

Logos sagte Arturo Vega: „ I wanted to give them an all-American powerful presence. “¹⁴⁹ Aber sein Werk sollte auch verstanden werden als „ parody of the presidential seal. “¹⁵⁰ In ihm zeigt sich deutlich, dass sich die Ramones als amerikanische Band definierten. Diese Feststellung wird wichtig für die These, dass die Band als Aushängeschild des amerikanischen Punk in Abgrenzung zu dessen englischer Variante angesehen werden kann.

Der Baseballschläger, den der Ramones-Adler hält, kann als Symbol für Freizeitvergnügen gewertet werden und zeigt, dass ein Element der Ramones-Ideologie Spaß war. Andererseits wohnt dem Baseballschläger auch ein Aggressionspotenzial inne, da er zum Schlagen da ist und in vielen Fällen zur Waffe zweckentfremdet wird. Im Ramones-Logo wurde dem eindeutig Frieden symbolisierenden Olivenzweig, der aus 13 Blättern besteht, die ebenfalls die 13 Gründungsstaaten der USA symbolisieren¹⁵¹, ein mehrdeutiges Symbol gegenübergestellt. Die Gewalt symbolisierenden Pfeile wurden zwar nicht ganz aus dem Logo, dem Adler aber aus der Hand genommen – das Tier befindet sich also in einer gefährlichen, kriegsähnlichen Umgebung und hält die Macht über die Kriegsführung nicht mehr selbst in seinen Klauen.

Interessanterweise verknüpften die Ramones die Betonung des typisch Amerikanischen im Logo mit einem Symbol der Rebellion innerhalb ihrer sonstigen Optik, nämlich der Lederjacke. Zur Semiotik dieses Symbols sei angemerkt, dass „ a leather jacket in America has always been a red flag. It's always been a sign of rebellion. “¹⁵² Mit diesem essentiellen Element der Rocker-Mode gaben die Ramones ihrem Image einen rebellischen, provozierenden Charakter. Dass die Lederjacke allein (also unbeschriftet) als Protest-Medium genutzt wurde, bekräftigt die These, dass die Ramones den leisen Protest pflegten. Andere Punks hingegen beschrifteten ihre Jacken mit provokanten Slogans bzw. Songtiteln wie „ Punk's Not Dead! “¹⁵³ oder „ God Shave The Queen “¹⁵⁴ – die beiden Slogans sind englischen Ursprungs, in der BRD las man die Worte „ Nazis raus! “¹⁵⁵ Die Ramones hatten ein optisch weniger ausgeprägtes Sendungsbewusstsein.

An der dem Baseballschläger inhärenten Dialektik tritt auch die Vereinigung von Positivem und Negativem im Band-Image wieder zutage. Die Symbolik innerhalb des Logos wurde verschoben und durch die Hinzunahme des doppeldeutigen Baseballschlägers und die Macht-Abgabe des amerikanischen Adlers Kritik am ursprünglichen amerikanischen Wertesystem bzw. am zeitgenössischen Zustand der amerikanischen Gesellschaft geübt. Ergänzend nutzten die Ramones bei Konzerten ihre Lichtshow, durch die die Bühne meist in die Farben der amerikanischen Flagge getaucht wurde.¹⁵⁶

Es fanden sich übrigens Nachahmer: die deutsche Band Die Toten Hosen nutzt in ihrem Logo den deutschen Bundesadler, der skelettförmig abgebildet und somit parodiert wird.¹⁵⁷

¹⁴⁹ True, S. 31.

¹⁵⁰ Ebd., S. 31.

¹⁵¹ Vgl. <http://www.usembassy.de/usa/regierung-wappe.html> (zuletzt aufgerufen am 16.7.03).

¹⁵² Langsam in: True, S. 38. Die rote Flagge bzw. Fahne als Metapher erscheint in diesem Fall übrigens als äußerst gelungenes sprachliches Mittel, um im kapitalistischen und vor allem anti-kommunistischen Amerika ein Zeichen von Rebellion zu veranschaulichen.

¹⁵³ Der Ausruf stammt von The Exploited, deren Song *Punk's Not Dead!* auf dem Album *Punks [sic!] Not Dead!* (1981: Captain Oi! (UK)) erschienen ist.

¹⁵⁴ Der Ausruf ist eine bissige Abwandlung des *Sex Pistols*-Songs *God Save The Queen* (1977: Virgin Music (UK); Format: Single).

¹⁵⁵ Die Aussage wurde zum Schlachtruf der deutschen Punk-Szene. Der gleichnamige Song der Band Betoncombo wurde in der Interpretation der Band Slime bekannt (erschieden auf *Slime: Alle Gegen Alle*, 1983: Aggressive Rockproduktionen (BRD und Betoncombo: *Perfektion Ist Eine Sache Der Götter*, 1981; Aggressive Rockproduktionen (BRD)).

¹⁵⁶ Vgl. das Backcover von Ramones: *Loco Live* (1991: Chrysalis (UK) / Sire/Warner (USA)).

¹⁵⁷ Vgl. www.fortuna95.de/verein/verein.php?page_id=verein&sub_id=sponsoren (zuletzt aufgerufen am 12.8.2003).

4.2.1.1.3 Minimalismus

Dass das wichtigste Kleidungsstück innerhalb ihrer Ästhetik die Lederjacke war, ist bereits angesprochen worden, doch ist der Kleidungs-Code der Ramones damit nicht erschöpfend bearbeitet worden. Neben den Jacken trugen die Bandmitglieder Jeans (in zerrissener Form wie auf dem Cover des ersten Albums oder in Stretch-Ausführung, wie Joey bei Konzerten, wovon ein Foto auf dem *Loco Live*-Album zeugt)¹⁵⁸, Turnschuhe und T-Shirts (meist in schlichter Ausführung und – ebenso wie ihre Lederjacken¹⁵⁹ – ohne Aufdruck: Joey trug bei Konzerten oft ein pinkes Shirt, Marky bevorzugte Schwarz)¹⁶⁰. Wenn Bandmitglieder auf Fotos mit bedruckten T-Shirts zu sehen sind, so sind dies meist Ramones- oder Shirts anderer Bands, deren Werk die Ramones respektierten.¹⁶¹ Diese einfach gehaltene Kleidung zeugt von einem der Band-Ästhetik inhärenten Minimalismus, den nicht alle Punks so pflegten: die Sex Pistols kleideten sich möglichst bunt und erhöhten das Provokationspotenzial ihrer Lederjacken durch Bemalung mit Hakenkreuzen oder Slogans und durch das Anbringen von Nieten und Buttons, die deutsche Band Die Toten Hosen übernahm das Bunte in ihre Kleidungs-Ästhetik und provozierte in schriftlicher Form etwa durch das Tragen eigener T-Shirts, auf denen der Songtitel *Ficken Bumsen Blasen*¹⁶² zu lesen ist. The Exploited wiederum sind bekannt für extreme Frisuren: der Langhaar-Irokesenschnitt ist ihr Markenzeichen, wohingegen die Mitglieder der amerikanischen Band Bad Religion zwar Motorrad-Lederjacken tragen, sonst aber recht bürgerlich erscheinen und als Image eine Mischung aus Intellektualismus und Kaufmannschaft pflegen: Sänger Greg Graffin ist Biologie-Assistent am New Yorker College und Gitarrist Brett Gurewitz führt das Band-eigene Label Epitaph.

Der Minimalismus der Ramones zeigt sich auch an anderen Merkmalen: an den simplen Songstrukturen, die sich etwa im Song *Sheena Is A Punk Rocker*¹⁶³, der nur aus drei Formteilen, nämlich aus Strophen-, Bridge- und Refrain-Akkordfolge besteht, die einmal wiederholt und durch einen Strophen-Durchgang als Einleitung und die mehrfache Wiederholung des Refrains als Abschluss ergänzt werden und an teilweise sehr kurzen Songtexten: „*Loudmouth*“¹⁶⁴ etwa besteht aus nur vier Zeilen, was auch für *Now I Wanna Sniff Some Glue*¹⁶⁵ gilt. *Got A Lot To Say*¹⁶⁶ enthält lediglich die Zeilen „I Got A Lot To Say“ und „I Can't Remember Now“, die mehrfach wiederholt werden. Minimalismus zeigt sich auch an dem bei Konzerten üblichen Anzählen nahezu sämtlicher Songs im fast immer gleichen Tempo (auch wenn der Song wesentlich schneller oder langsamer gespielt als angezählt wurde) durch Dee Dee Ramone und die im Punk Rock und bei den Ramones übliche Verwendung sehr weniger Akkorde innerhalb der Songs.

4.2.1.2 Amerikanischer vs. britischer Punk: Vergleich von Ramones und Sex Pistols

Ich werde die Ramones in diesem Kapitel als Prototypen des amerikanischen und die Sex Pistols als Prototypen des englischen Punk ansehen. Natürlich gibt es etliche weitere Punk-Bands in beiden Ländern, Sex Pistols und Ramones können jedoch als die bekanntesten frühen Genre-Vertreter

¹⁵⁸ Vgl. ebd. und Ramones: *Ramones*.

¹⁵⁹ Vgl. auch Kapitel 4.2.1.1.2 dieser Arbeit.

¹⁶⁰ Zu sehen etwa im Innen-Cover von Ramones: *Loco Live*.

¹⁶¹ Siehe Foto-Abbildungen in: True, zwischen S. 282 und 283, auf denen Joey Ramone ein Motorhead- bzw. Soundgarden-T-Shirt trägt. Auf Markys Shirt hingegen ist der Titel eines Horror-Films gedruckt (*Invasion Of The Saucer-Men*) abgedruckt, was thematisch gut zu einigen Texten der Ramones passt (vgl. hierzu Kapitel 4.2.2.3.2 dieser Arbeit).

¹⁶² Die Toten Hosen: *Hofgarten (Ficken Bumsen Blasen)*, erschienen auf Die Toten Hosen: *Opelgang*, 1983: Totenkopf (BRD).

¹⁶³ Erschienen auf Ramones: *Ramones*.

¹⁶⁴ Erschienen ebd.

¹⁶⁵ Beide Songs sind erschienen auf Ramones: *Ramones*.

¹⁶⁶ Erschienen auf Ramones: *Adios Amigos*, 1996: Chrysalis (UK) / Radioactive (USA).

angesehen werden und wurden zu Beteiligten im Kampf um den Titel des Punk-, Erfinders ' stilisiert, der sich auch im unten stehenden Zitat zeigt.

Die Ramones feierten Erfolge in Großbritannien und ebenso kamen die Sex Pistols in die USA, um dort zu spielen. In den USA entwickelte sich eine regelrecht hysterische Begeisterung¹⁶⁷ für die englische Band, die durch die Medien-Berichterstattung gefördert wurde:

The Pistols made their way across America, and the hysteria was broadcast on the news every night. Kids in Los Angeles, and I imagine the rest of the country, were suddenly transforming themselves with safety pins, spiked haircuts, and ugliness. I was like, ' Hey, wait a minute! This isn't Punk – a spiked haircut and a safety pin? What is this shit? [...] We had come up with the name [punk] and had defined punk as this underground American rock & roll culture that had existed for almost fifteen years with the Velvet Underground, The Stooges, the MC5 etc. '¹⁶⁸

Autor Legs McNeil war offensichtlich nicht begeistert vom Erfolg der Sex Pistols, da diese sich anschickten, den Punk auf ihre Art und Weise zu definieren und zu erweitern. Während amerikanischer Punk als Fortführung dortiger Rock'n'Roll-Musik dargestellt wird, erschien englischer Punk amerikanischen Beobachtern vor allem als eine Mode-Bewegung, in der die schockierende Wirkung auf Außenstehende im Vordergrund stand: „ The Pistols weren't making it on musicianship. ”¹⁶⁹ Nach McNeil hat es das musikalische Phänomen Punk also bereits über ein Jahrzehnt vor den Ramones und den Sex Pistols gegeben. Der ‚ Streit ' über die Punk-Definitionsgewalt über den Atlantik hinweg scheint sich also lediglich auf das Wort Punk und die außermusikalische Umsetzung zu beziehen.

Eine Rivalität zwischen den beiden Bands war zumindest in kommerzieller Hinsicht, aber auch die Ästhetik betreffend, zu beobachten:

Mit *Rocket to Russia* sah es bei den Ramones so aus, als würden sie richtig abgehen, aber dann kamen die Sex Pistols und haben die Ramones ruiniert.¹⁷⁰

Die Ramones umgab eine mystische Atmosphäre. Sie waren viel smarter [als die Sex Pistols], das war nicht ihr Stil. Sie haßten die Sex Pistols.¹⁷¹

Natürlich muss beachtet werden, dass hier über die Band und nicht durch sie gesprochen wird und den Ramones der Hass auf die Sex Pistols unterstellt wird. Ästhetisch betrachtet aber war die englische wesentlich radikaler und destruktiver als die amerikanische Band und der Erfolg der Sex Pistols in den USA mag die Plattenverkäufe der Ramones beeinträchtigt haben. Johnny Ramone beschrieb den Unterschied zwischen den Bands so: „ We don't look or act like them. We weren't out to ruin the music business. “¹⁷² Der Unterschied in Aussehen und Handeln ist nicht zu übersehen, aber auch die Sex Pistols waren meiner Ansicht nach nicht darauf aus, die Musikindustrie zu zerstören. Ganz im Gegenteil halfen sie dieser enorm, indem sie innerhalb kürzester Zeit extrem viele Alben veröffentlichten¹⁷³ und durch ihr chaotisches, durch Skandale geprägtes Image große Summen einspielten – auch wenn dafür das ein oder andere Plattenfirmenbüro zerschlagen werden musste.¹⁷⁴ Dass die Sex Pistols den Ramones mit solch einem Konzept (das sie schließlich in dreister Weise selbst *The Great Rock'n'Roll Swindle*¹⁷⁵ betitelten) Konkurrenz machten, dürfte die Ramones durchaus geärgert haben. Die chaotische, destruktive Band aus dem Ausland war im ersten Moment erfolgreicher als die kontinuierlich arbeitende,

¹⁶⁷ Zur Bedeutung von ‚ Hype ' vgl. Poschardt, S. 106.

¹⁶⁸ McNeil, S. 407.

¹⁶⁹ Gruen in: McNeil, S. 409.

¹⁷⁰ McNeil in: Savage, S. 405.

¹⁷¹ McNeil in: ebd., S. 407.

¹⁷² Johnny Ramone in: True, S. 124.

¹⁷³ Die meisten davon waren Live- und sogenannte ‚ Best Of '-Alben. Letztere sind neue Zusammenstellungen bereits veröffentlichter Songs, die sehr kostengünstig in der Produktion sind.

¹⁷⁴ Vgl. Graf, Christian: *Punk-Lexikon*, 2001, S. 335ff. Allein die ausgewählte Diskographie am Ende des Sex Pistols-Eintrags umfasst 21 Veröffentlichungen, von denen nur drei in den Jahren veröffentlicht wurden, in denen die Band existierte.

¹⁷⁵ *Sex Pistols: The Great Rock'n'Roll Swindle*. Der Film wurde gemeinsam mit Manager Malcolm McLaren umgesetzt.

genuin amerikanische Gruppe – und zwar auf deren ‚Territorium‘. Die Geschäftsidee der Sex Pistols, die sich nach wenigen Jahren auflösten und ebenso schnell von der Bildfläche verschwanden wie sie aufgetaucht waren, war voll aufgegangen – dies bedeutet aber nicht, dass das ‚Geschäft‘ der Ramones nicht florierte, es war nur ein völlig anderes: die Ramones nahmen über 20 Jahre beständig Platten auf und bestritten Tourneen. Dem Chaos der Sex Pistols, standen die Ramones mit Kontinuität gegenüber – wichtige Teile der Pop-Musik-Geschichtsschreibung sind jedoch beide Bands geworden.

4.2.1.3 Die Ramones als Helden

Im Presse-Info der Plattenfirma, die kürzlich ein Tribut-Album¹⁷⁶ mit Interpretationen anderer Künstler von Ramones-Songs herausgebracht hat, wird von den „außerordentlichen Verdiensten und Pioniertaten der Ramones“¹⁷⁷ gesprochen und Folgendes behauptet:

Ihre Rolle als maßgebliche Wegbereiter der Ur-Punkrockbewegung ist unbestritten, längst hat die Band Legenden-Status inne. Bis heute ist ihr Einfluss auf Generationen von Gitarrenbands weltweit ungebrochen (und unüberhörbar).¹⁷⁸

Aussagen von Plattenfirmen, die ihre Produkte verkaufen wollen, kann natürlich nur sehr bedingt ‚Objektivität‘ zugesprochen werden, aber die folgenden Zitate von befreundeten Musikern und von Pressevertretern werden belegen, dass die Ramones als herausragende Band und Identifikationsmodelle innerhalb der Pop-Kultur gelten können. McNeil meint, dass die Band durch den Eindruck von Normalität identitätsstiftend innerhalb des Punk wirkte:

When the Ramones came offstage we interviewed them, and they were like us. They talked about comic books and sixties bubble-gum music¹⁷⁹ and were really deadpan and sarcastic. I really thought I was at the Cavern Club in 1963 and we had just met the Beatles. Only it wasn't the Beatles, it was *our* band – the Ramones.¹⁸⁰

Durch den Vergleich mit den Beatles wird die Band in der Pop-Geschichtsschreibung mit früheren Einflussreichen auf eine Stufe gestellt. Dass die Ramones den Interviewern sehr ähnlich, außerdem freundlich und keine arroganten Stars gewesen sein sollen, mag als Zeichen dafür gelten, dass die Band eine gewissermaßen menschlichere Form der Identifikation als die in der Pop-Kultur der 70er Jahre weitestgehend übliche pflegte. In dieser Zeit war die Unnahbarkeit der Stars konstituierend für den Star-Status – somit passten die Ramones gut in die Punk-Ideologie, in die das alte Star-System (noch) nicht übernommen worden war.¹⁸¹ Dass das Authentische Teil des Band-Images war, bestätigt auch der New Yorker Musiker Richard Hell: „I felt an immediate affinity with the Ramones. [...] They were just the way they always were.“¹⁸²

Joey Ramone war laut Dee Dee Ramone einzigartig. Der Bassist meint, dass der Sänger keine Kopie von bekannten Stars gewesen sei, sondern eine ihm eigene Art zu singen und sich zu präsentieren hatte:

The thing was, all the other singers were copying David Johansen, who was copying Mick Jagger, and I couldn't stand that anymore. But Joey was totally unique.¹⁸³

¹⁷⁶ *We're A Happy Family*-Sampler, 2003: Berlin, Epic.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Presse-Info zum *We're A Happy Family*-Sampler.

¹⁷⁹ „Bubble-gum music“ ist eine andere Bezeichnung für Pop; vgl. Wicke, Peter (Hrg.): *Rock- und Popmusik*, in: Ders.: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 2001: Laaber, Laaber-Verlag, Bd. 8S. 91.

¹⁸⁰ McNeil, S. 257.

¹⁸¹ Vgl. Kapitel 2.1. Als Untermauerung der These mag der durch Sick Of It All und andere Hardcore-Bands geprägte Ausspruch „Our Stage Is Your Stage!“ dienen, durch den die hierarchische Struktur des Star-Systems negiert werden sollte.

¹⁸² Richard Hell über ein Interview mit Dee Dee Ramone in: McNeil, S. 265.

¹⁸³ Dee Dee Ramone in: McNeil, S. 224.

Dass die Ramones durch ihre Familien-Ästhetik und ihren Kleidungs-Code zu Identifikationsfiguren werden konnten, belegt das folgende Zitat eines Ramones-Fans. Der Kleidungs-Stil war für Fans einfach zu imitieren und so konnte man leicht zum ‚Familienmitglied‘ werden.

My parents were divorced early and I got stuck with my dad who was a dick and it was awful. And the Ramones had this family imagery. Four brothers – I believed at first they were brothers. They all had leather jackets, they all looked the same and they sang songs like *We're A Happy Family* [...] The imagery, with the uniforms and leather jackets, was something I could actually do. [...] I thought I could fit into it, you know? They were like the New York Beatles. I got so into it. I wore the uniform 24 hours a day and I still do, 25 years later. The music was original.¹⁸⁴

Die Identifikation findet hier sowohl über den Kleidungs-Code als auch über die Musik statt. Die Band fungiert als Ersatz-Familie, die erneut pop-historisch mit den Beatles verglichen wird, wobei dieser Vergleich allerdings nur auf die außerordentliche Wirkung der Beatles bezogen sein kann, denn die Musik der Ramones weist wenige Parallelen zur Musik der Beatles auf:

It was very strange, seeing them [die Ramones] for the first time, because you didn't have any precedent for the look or the sound or the really short songs.¹⁸⁵

Der Stil war neuartig und er war nachhaltig wirksam. Joachim Hiller, Herausgeber des *Ox-Fanzines*, schrieb in der Zeitschrift *Visions*, der ‚Ramones-Style [habe] unauslöschliche Spuren hinterlassen, die nicht nur musikalischer Art sind, sondern auch Kleidungs-geschichte geschrieben haben.‘¹⁸⁶ Ihr Kleidungs-Stil wurde von vielen Musikern übernommen, aber auch anderweitig dienten und dienen die Ramones bei Musikerkollegen als Identifikationsfiguren. So sieht Nick Olivieri, Bassist der amerikanischen Band Queens Of The Stone Age, die Ramones für sich als Initial-Zündung zum Musizieren überhaupt:

[...] ich hatte nie jemanden, der mir musikalisch etwas beigebracht hätte, außer den Ramones. Zu ihren Platten habe ich mein Instrument gelernt, *Leave Home* konnte ich komplett nachspielen.¹⁸⁷

So wird nachvollziehbar, warum das Queens Of The Stone Age-Album *Songs For The Deaf*¹⁸⁸ Joey und Dee Dee Ramone gewidmet ist und auch die Band Pearl Jam ihr Album *Riot Act*¹⁸⁹ Dee Dee Ramone gewidmet hat. Auch der Gastauftritt von Pearl Jam-Sänger Eddie Vedder auf Einladung der Ramones bei deren endgültig letztem Konzert kann als gegenseitige Ehrung und Respektsbekundung gewertet werden.¹⁹⁰ Auch die britische Band Placebo bekundete ihre Achtung vor den Ramones: im Song *Second Sight*¹⁹¹ wird die Textzeile ‚Second verse, same as the first‘, im Original auf *Judy Is A Punk*¹⁹² zu finden, zitiert. An den Ehrungen zeigt sich der Helden-Status der Band innerhalb ihrer musikalischen *peer group* und solche Ehrungen können sich auch durch das Tragen von Ramones-T-Shirts durch Musiker anderer Bands äußern. In dieser Weise wurden die Ramones von Bands unterschiedlichster Stilrichtungen gewürdigt, wodurch sich zeigt, dass ihre stilbildende Wirkung stilübergreifend war:

You see shirts on all kinds of people: Axl Rose in Guns'n'Roses, Metallica, Anthrax – all the high-energy metal bands... and then all the bands from the past, college kids. With us, you can be into jazz and the Ramones, blues and the Ramones, that's the way it should be.¹⁹³

¹⁸⁴ Tabb in: True, S. 26f.

¹⁸⁵ True, S. 20.

¹⁸⁶ Hiller, S. 27.

¹⁸⁷ Nick Olivieri in: Siepe, Dirk: *Visions im Gespräch mit Nick Olivieri*, in: *Visions*, 1/2003: Nr. 118, Dortmund, Visions-Verlag, 58-61, s. S. 59.

¹⁸⁸ Queens Of The Stone Age: *Songs For The Deaf*, 2002: Interscope.

¹⁸⁹ Pearl Jam: *Riot Act*, 2002: Epic.

¹⁹⁰ Der Gast-Auftritt Eddie Vedders ist dokumentiert auf dem Tonträger Ramones: *We're Outta Here!*, 1997: Eagle (UK) / Radioactive (USA).

¹⁹¹ Erschienen auf Placebo: *Sleeping With Ghosts*, 2003: Virgin (UK).

¹⁹² Erschienen auf Ramones: *Ramones*.

¹⁹³ Joey Ramone in: True, S. 256.

So waren die Ramones Helden innerhalb und außerhalb des Punk. Die Band selbst fühlte sich ob dieses Helden-Status innerhalb der Musikszene so geehrt, dass sie deshalb sogar ihre eigentlich bereits beschlossene Auflösung noch einige Monate hinauszögerte, als sie von aktuellen Bands eingeladen wurden, mit diesen eine Tournee zu spielen. Johnny Ramone erläuterte dieses – unter den Bands wohl gegenseitige – Gefühl der Ehrerbietung wie folgt:

Doch in Wirklichkeit hat bei unserem ‚Comeback‘ mehr eine Rolle gespielt, daß vor ein paar Jahren größere Bands wie Soundgarden und Pearl Jam uns baten, mit ihnen auf ‚Tour zu gehen. [...] Die sind in den Achtzigern mit unserer Musik aufgewachsen und fühlten sich richtig geehrt, daß wir mit ihnen tourten.¹⁹⁴

Nach 20 Jahren aktiver Mitgestaltung und Prägung der Pop-Kultur erhielten die Ramones somit eine pop-interne Entlohnung. Es gab aber auch negative Kritik an der Band:

The Ramones Myth may have become tarnished over the years – first we discover they’re not brothers, next we discover they lied about their ages, that Johnny doesn’t play all the guitars in the studio, that they’re not a happy family, that their clothes are not their everyday wear, but a uniform.¹⁹⁵

Mit dem Mythos ist hier die Ästhetik der Ramones, ihr Bild in der Öffentlichkeit gemeint. Inwieweit dieser Mythos dekonstruiert wird, wenn er sich als nicht der Realität entsprechend erweist, ist fraglich. Der moderne Mythos wird konstruiert durch die Medien, er ist eine in und durch die Medien inszenierte Geschichte, wodurch ihm die Nicht-Kongruenz mit dem realen Leben eigentlich nichts anhaben kann. Wenn der Anspruch der Authentizität allerdings zum Bestandteil des Mythos erklärt wird, ist es natürlich möglich, ihn zu dekonstruieren, wenn Eigenschaften der Figuren im Mythos und der Personen in der Band differieren. Dies war in der Spätphase der Ramones der Fall. Auf der Bühne zeigte sich die Band als Einheit, dahinter war das Verhältnis unter den Mitgliedern gestört. Vor allem die Differenzen zwischen Joey und Johnny und abfällige Aussagen über die anderen Bandmitglieder durch Dee Dee nach dessen Ausstieg führten dazu, dass die Band keine Einheit mehr bildete. Joey Ramone beschrieb den Tournee-Alltag der späteren Jahre abwertend als „psychodrama on wheels.“¹⁹⁶ Auch wenn es nicht soweit kam, dass Ramones-Mitglieder wegen Streitigkeiten untereinander getrennte Bühneneingänge benötigten (was z. B. im Falle von Ian Gillan und Ritchie Blackmore von Deep Purple vorkam), war das über die Medien transportierte Bild mit der Realität nicht mehr kongruent

Musikalisch rekurrierte die Band auf die 50er und 60er Jahre, spielte diesen Stil jedoch wesentlich schneller als ursprünglich üblich, was zu ihrem Markenzeichen wurde. Johnny Ramone sah die Fähigkeit, schnell spielen zu können gar als seine „virtuosity“¹⁹⁷, als seine größte, wichtigste Fähigkeit und als das entscheidende Element seines Stils, an. So waren die Ramones in zweierlei Weise etwas Neues: indem sie sich vom Bombast der 70er Jahre radikal abwandten, während sie den Rock der 50er und 60er Jahre lediglich variierten.

Rock’n’roll in the late Fifties and throughout the Sixties [...] was exciting and fresh, and it was fun, a buzz. In the Seventies, it became like big business [...]. What we did was reassemble music, pick it apart and strip it down and reassemble it. [...] Let the fresh air in. Let it breathe. That’s what we did. Also, people were taking themselves a little too seriously. We put the fun back into it. That’s how it was meant to be – fun and exciting and with guts.¹⁹⁸

Die Abgrenzung von den braven Hippies, die „in den Sechzigern immer schwarz sein wollten“¹⁹⁹, ist ein Wesenszug des Punk. Sich mit den Schwächeren zu solidarisieren und somit politisch

¹⁹⁴ Johnny Ramone in Hiller, S. 26.

¹⁹⁵ True, S. 182f.

¹⁹⁶ Joey Ramone in: ebd., S. 209.

¹⁹⁷ Johnny Ramone in: ebd., S. 106. Dass nun doch von Virtuosität, die doch im Punk eigentlich nicht wichtig war (vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit), gesprochen wird, zeigt die Heterogenität des Punk, da nicht alle Punk-Elemente auf alle Bands zutreffend waren. Virtuosität meint im Punk etwas anderes als etwa im Jazz oder der Kunstmusik.

¹⁹⁸ Joey Ramone in: True, 104.

¹⁹⁹ Legs McNeil in: Savage, S. 127.

korrekt zu agieren, passte nicht unbedingt in die Punk-Ideologie: „ Wir sagten: ‚ Scheiß auf Blues, scheiß auf black experience. ‚ [...] Wir hatten Jahre lang political correctness, und jetzt wollten wir Spaß [...]. „²⁰⁰ Auch die Ramones grenzten sich ab: musikalisch versuchten sie, den verloren gegangenen Spaß in die Pop-Kultur zurückzubringen, indem sie mit vorhergehenden Epochen und vor allem politisch korrekten Kunstäußerungen brachen, welche vor allem Blues (urspr. Ausdruck der unterdrückten Schwarzen, somit politisch korrekt) und Folk (bürgerliche Protestbewegung mit hohem Anteil an *political correctness* und Sendungsbewusstsein) waren.

We're playing pure rock'n'roll with no blues or folk or any of that stuff in it. And we try to be entertaining and bring back the feeling of kids coming and having fun - united with us.²⁰¹

Die Ramones rekurrierten auf den Rock'n'Roll der 50er Jahre, der – politisch äußerst unkorrekt – auf dem Diebstahl und der Kommerzialisierung schwarzer Kultur, namentlich Rhythm'n'Blues, durch weiße Künstler basiert. Auch innerhalb der Ramones-Ästhetik lässt sich eine Abwendung vom Korrekten und Normalen finden. Diese zeigte sich in ihren Texten und optisch in der Gestaltung ihrer Platten- und CD-Cover, die oft im Comic-Stil gehalten waren. Die Comic-Kultur der 50er Jahre passt laut Everett True zum Wesen der Punk-Ästhetik:

[...] they [die Ramones] came from that whole Fifties EC comic book culture that life sucks and then you die that also permeates the entire punk rock aesthetic. No other band has celebrated such horrific concepts as lobotomies.²⁰²

Die Darstellung von Horror-Szenarien als Comic nimmt diesen aber auch den Schrecken. Die Ramones spielten mit Horror-Szenarien und Abartigkeiten: so finden sich in ihren Songtexten haufenweise Monster, militärische Allegorien und Fachbegriffe aus der Psychiatrie.²⁰³ Politische Anspielungen in Ramones-Texten unterstreichen den Willen, sich nicht politisch korrekt zu äußern und machen es schwierig, die Band überhaupt politisch zu verorten:

Das frühe Material der Ramones war mit militaristischen Anspielungen auf akronyme Organisatoren wie dem CIA oder SLA (Symbionese Liberation Army) übersät, am deutlichsten in *Blitzkrieg Bop* und *Today your love, tomorrow the world*. „ What they want, I don't know „, sangen die Ramones über ihre Generation. Die formale Strenge ihrer Musik verlieh solchen Slogans eine faszinierende Vieldeutigkeit. [...] Die Ramones waren problematisch. Es war schwer dahinterzukommen, wie sie politisch dachten.²⁰⁴

Als politische Band können die Ramones also nicht bezeichnet werden. Politische Äußerungen dienten lediglich als Schock-Elemente, was zur Punk-Ideologie der ersten Generation²⁰⁵ passt, nicht aber zu einer stark politisch geprägten späteren Generation: Hardcore-Bands leg(t)en oft mehr Wert auf politische Positionierung als auf kommerziellen Erfolg.²⁰⁶ Die Ramones hingegen wollten kommerziellen Erfolg, den sie nicht vollends erreicht haben. Zwar hatten sie eine Top10-Single und sind Musikbegeisterten bekannt – aber lange nicht jeder hat ein Album von ihnen im Plattenregal stehen.²⁰⁷ Jörg Staude nannte in *Visions* den kommerziell geringen Erfolg bei gleichzeitiger Bestätigung eines großen musikalisch-stilistischen Einflusses das „ Ramones-Syndrom „²⁰⁸ und nutzte diese Wortschöpfung, um Bands zu

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Johnny Ramone in: True, S. 36.

²⁰² Ebd., S. 262.

²⁰³ Vgl. Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

²⁰⁴ Savage, S. 126.

²⁰⁵ Zur ersten Generation zählten als herausragende Exempel eben die Ramones und die Sex Pistols.

²⁰⁶ Vgl. Büsser; Martin: *If The Kids Are United*, 2000: Mainz, Ventil-Verlag, S. 10f. Büsser weiß nach, dass diese Wertlegung im Hardcore inzwischen verwässert ist, da Bands wie Sick Of It All mittlerweile bei großen Plattenfirmen (sogenannten „ Major Companies „) veröffentlichen, Videos für den Musiksender MTV produzieren und der kommerziellen Ausschachtung somit zugestimmt haben.

²⁰⁷ Vgl. Ed Stasium (Produzent) in: True, S. 230: „ Ramones wanted a hit record, they wanted success. They wantet to be rockstars. “

²⁰⁸ Staude, Jörg: *Das Ramones-Syndrom*, in *Visions*, 3/2003: Nr. 120, Dortmund, Visions-Verlag, 70-71, s. S. 71.

beschreiben, denen ein solcher Zustand auch widerfahren ist. Die Ramones werden immer wieder genannt, wenn besonders herausragende, wichtige Punk-Bands aufgezählt werden:

Die Frage nach den drei größten und besten Punkbands aller Zeiten ist eigentlich sehr einfach zu beantworten: Sex Pistols, Ramones und Dead Kennedys [...].²⁰⁹

Der Autor obiger Zeilen spricht der Band gar eine „ epochale Wichtigkeit “²¹⁰ zu, die sie sich natürlich mit ihren ewigen Kontrahenten, den Sex Pistols, teilen müssen. Die Dead Kennedys hingegen gehörten bereits der späteren Punk-Generation²¹¹ an und waren im Gegensatz zu den Ramones eine äußerst politische Band.

Abschließend gehe ich auf einige Bezeichnungen für Joey Ramone aus der Presse ein. Die *Tageszeitung* betitelte ihren Nachruf auf Joey Ramone *Blaupause des Punk: Joey Ramone*.²¹² Joey wird als ein Urtyp – mehr noch: als genaue Vorlage – des Punk und als ein Vorbild für Punks dargestellt, wobei irrelevant ist, ob hiermit seine Geisteshaltung oder sein Äußeres gemeint ist. Indem die *New York Times* ihn „ Mr. Nice Guy among the punks “²¹³ nennt, wird der sympathische Wesenszug Joeys unterstrichen, der ihn von dem provokativ-aggressiven Eindruck, den viele Punks bei Außenstehenden hinterlassen und vor allem von dem aggressiven Auftreten englischer Punks unterscheidet.²¹⁴ Gleiches gilt für die Bezeichnung „ the heart of rock’n’roll “²¹⁵, die ihm einen noch weiteren Relevanzbereich als lediglich den des Punk (der zum Rock’n’Roll im weiteren Sinne gehört) zuweist. Das *Spin*-Magazin nannte ihn den „ King of Punk “²¹⁶, wobei die Königs-Allegorie die enorme Relevanz des Künstlers auf Punk und die Pop-Kultur verdeutlicht, gerade auch, wenn man bedenkt, dass er sich in diesem Fall in Gesellschaft solcher ‚Titanen‘ wie Elvis und Michael Jackson befindet. Eine demokratischere Variante eines solchen Verweises ist der ebenfalls allegorische Ausdruck „ the president of punk. “²¹⁷

In einer Publikation wird Joey als „ leather-jacketed rocker, who helped turn nightclubs like CBGB into rock’n’roll landmarks “²¹⁸ beschrieben. Wenn der Club hier „ landmark “, also: Orientierungspunkt, genannt wird, somit eine besonders geschichtsträchtige und richtungweisende Stellung innerhalb des Punk einnimmt und das kulturelle Gebiet des Punk sozusagen absteckt, ist er ein mythischer Ort innerhalb desselben.

Jeffrey Hyman willfully died so Joey Ramone could live. [...] Because of Jeffrey Hyman’s courage, Joey Ramone will never die.²¹⁹

Die Person Jeffrey Hyman ist voll in der von ihr verkörperten Figur Joey Ramone aufgegangen und wird in dieser unsterblich bleiben und ist – da sie verstorben ist und daher keine Diskrepanz zwischen Rolle

²⁰⁹ Hiller, S. 24.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Sie traten erst in den frühen 80er Jahren in Erscheinung.

²¹² Zylka, Jenni: *Schwarzes Leder, schlechte Zähne (Nachruf auf Joey Ramone)*, in: *Tageszeitung*, 17.4.2001 (Nr. 64231): Berlin, Taz Verlagsgenossenschaft, Seite 14.

²¹³ Pareles, Jon: *Rock Tributes to a Poet and a Populist*, in: *The New York Times*; zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

²¹⁴ Vgl. Rollins, Henry: *Get In The Van. On The Road With Black Flag*, 1994: Los Angeles. 2.1.361 Publications, S. 26ff.

²¹⁵ Becker, Maki: *Rocker Ramone Honored*, in: *The New York Daily News*, zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

²¹⁶ O’Conor, Dan: *The Joey Ramone’s 50th Birthday Bash*, in: www.spinmagazine.com, zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

²¹⁷ Dobnik, Verena: *50th-Birthday Bash For Late Punker*, in: *The Associated Press*, zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Steven Van Zandt (Gitarrist von Bruce Springsteens *E-Street Band*) in: Jeckell, Barry A. und Cohen, Jonathan: *Ramone’s Life Remembered As A ‘ Gas ‘*, zitiert nach www.warnermusic.com/artists/news.asp?action=newsid=1592%&artistid=700 (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

und Person mehr hervorrufen kann – ein nahezu , perfektes ' Idol im Sinne Sommers.²²⁰ Aber: „ *Nicht Zynisch Werden?!*“²²¹

4.2.1.4 Eine typisch amerikanische Band?

Nun wird untersucht, inwieweit die Ramones als Helden im Sinne der amerikanischen Nationalmythologie verstehbar sind. Diese enthält einen stark individualistischen Zug: alle Macht geht vom Volke aus und jedem Amerikaner obliegt es selbst, sein Glück zu machen. Das Streben nach Glück ist ein Grundsatz der amerikanischen Verfassung: „ Life, Liberty, and the pursuit of Happiness“²²², also „ Leben, Freyheit und das Bestreben nach Glückseligkeit“²²³ sind elementare Bestandteile der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung vom 4. Juli 1776, auf der die US-amerikanische Verfassung basiert. Die Europäer, die Amerika besiedelten, strebten danach, sich von der Alten Welt, in der die Aristokratie herrschte und die Monarchie das politische System war, abzusetzen. Das Recht auf Selbstverwirklichung ist elementarer Bestandteil der amerikanischen Nationalmythologie und mit diesem Recht ging die Hinwendung zu einem wenig eingeschränkten Kapitalismus einher. Das für Punk typische Phänomen des Do-It-Yourself lässt sich gut mit den obigen Elementen der Nationalmythologie vereinbaren. Vielleicht liegt hier auch ein Grund dafür, dass die amerikanische Variante des Punk weniger aggressiv und provokativ war als die englische, da der aufständische Individualismus des Punk im geordneten Königreich Großbritannien mehr Provokationspotenzial freisetzen konnte, wohingegen in den Grundsätzen der amerikanischen Verfassung die Forderung danach, selbst aktiv zu werden, heraus gelesen werden und diese sogar als Bürgerpflicht verstanden werden kann.

The Ramones are uniquely American in the way Americans have this ' I can do it ' concept in the face of adversity – ' I can become a sex God even if I look like Joey Ramone. ' ²²⁴

Die Ramones können nicht nur als musikalische, mikro- und makrosoziale (durch ihre Familien-Ästhetik bzw. ihren Einfluss innerhalb der Punk-Szene) sowie kulturelle Identifikationsmodelle angesehen werden, sondern sahen sich selbst auch als Repräsentanten , ihrer ' Stadt New York. So sagte Marky Ramone retrospektiv: „ It was New York and the Ramones are synonymous with the city. “²²⁵ Die Karriere der Ramones begann in New York und sie endete dort und man kann wohl sagen, dass die Band von allen New Yorker Punk-Bands am bekanntesten geworden ist. In New York ist inzwischen ein öffentlicher Platz nach Joey Ramone benannt²²⁶ und der 19. Mai, Joeys Geburtstag, zum Joey Ramone-Gedenktag²²⁷ ausgerufen worden, was die Reziprozität der Identifikation zeigt. Durch die ersten Denkmäler und Gedenktage wird der Legendenstatus der Ramones zementiert.

4.2.2 Analyse von Ramones-Songtexten

Dieses Kapitel ist fünfgeteilt: die ersten beiden Unterkapitel enthalten ausführliche Analysen jeweils eines Songs, während die letzten drei verschiedene Themen- und Motivgebiete durch Betrachtung von

²²⁰ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

²²¹ ...But Alive: *Nicht Zynisch Werden?!*, 1995: B.A. Records / Weird System (BRD).

²²² Anderlik, Heidemarie (Red.): *Deutsches Historisches Museum-Magazin*, Heft Nr. 10, 1994: Berlin, Kulturstiftung der Länder / Deutsches Historisches Museum, Beiblatt mit deutscher Übersetzung der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung.

²²³ Ebd., S. 58: Abbildung des Erstdrucks der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, gedruckt von John Dunlap.

²²⁴ George Seminara (Video-Regisseur der Ramones) in: True, S. 312.

²²⁵ Marky Ramone in: ebd., S. 227.

²²⁶ Vgl. ebd. S. 326.

²²⁷ *Joey Ramone's B'day Bash* (keine Autorenangabe vorhanden), in: *Rock'n'Roll news*, 22.05.2001, zitiert nach www.officialramones.com (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003) „ May 19 was declared National Joey Ramone Day by congressional proclamation, said Jordan Goldes, a spokesman for Congressman Gery Ackerman. “

Textfragmenten anschneiden. Durch dieses Vorgehen kann sichergestellt werden, dass das lyrische Werk der Ramones ansatzweise vollständig angerissen wird, ohne dabei völlig an der Oberfläche zu bleiben.

4.2.2.1 *Blitzkrieg Bop*²²⁸

Der Song beginnt mit den Worten „ Hey Ho, Let's Go “, die sich zu einer Art Schlachtruf entwickelt haben, der bei Konzerten von Fans skandiert wird, um die Band zum Beginnen, Fortfahren oder Zugaben spielen zu animieren. Der Ausruf, mit dem der aus zwei Strophen und einem Refrain bestehende Text auch endet, spiegelt die Essenz desselben wider: *Blitzkrieg Bop* ist die Beschreibung eines Aufbruchs.

They're forming in a straight line

They're going through a tight wind

The kids are losing their minds

The Blitzkrieg Bop

Die „ kids “, die in der dritten Zeile das erste Mal ausgesprochen, die aber bereits in den ersten beiden Zeilen impliziert sind, formieren sich, sie stehen zusammen und sind stark. Trotz dieser Einheit herrscht unter bzw. in ihnen Chaos und sie erleben das Gefühl des Rausches: „ The kids are losing their minds. “ Die Titelworte „ The Blitzkrieg Bop “ beenden die erste Strophe, die durchgängig mit Anaphern – einem Stilmittel, das zur Vereinheitlichung dient – beginnt. Dass es sich bei den „ kids “ um Soldaten handeln könnte, zeigt sich durch den Ausdruck „ straight line “ – in Reih und Glied stellen sie sich auf. Das Wort „ Blitzkrieg “²²⁹ drückt Aggressivität aus und der Umstand, dass die Soldaten in den Krieg ziehen müssen, mag dafür verantwortlich sein, dass sie äußerst nervös sind und gewissermaßen den Verstand verlieren. Die Verwendung einer solchen Kriegs-Metaphorik passt zur Symbolik des Punk, in der oftmals militärische Begriffe im Allgemeinen und Symbole der Nazis des 3. Reiches im Besonderen verwendet wurden.²³⁰ Die letzte Zeile („ The Blitzkrieg Bop “) verleiht dem Text ebenso wie der Ausruf „ Hey Ho Let's Go “ eine gewisse Rasanz: Die Aufforderung, loszulegen verdeutlicht dies ebenso wie die durch Schnelligkeit, Unberechenbarkeit und Härte geprägte militärische Taktik des Blitzkriegs.

Der Blitzkrieg als Metapher wird auch in der zweiten Strophe fortgeführt:

They're piling in the back seat

They're generating steam heat

Pulsating to the back beat

The Blitzkrieg Bop

Indem sich die „ kids “ auf dem Rücksitz ' stapeln ²³¹, zeigt sich, dass es viele sind. Dass sich allerdings so viele von ihnen sehr wenig Raum teilen müssen, mag – ebenso wie die Möglichkeit, dass in dem Text doch nicht von Soldaten die Rede ist, sondern von „ kids “, von Kindern, die in den Krieg geschickt werden – als Kriegs-Kritik verstanden werden.

Die „ kids “ sitzen auf dem „ back seat “, also auf einem Rücksitz und produzieren „ steam heat “ und hier möchte ich den Pfad der Kriegs-Interpretation kurz verlassen, denn: Dampfhitze („ steam heat “) ließe sich zwar nutzen, um die zweite Strophe als Start eines Flugzeugs zu dem bevorstehenden Angriff zu interpretieren, jedoch ist es nicht ein solches Flugzeug, das den Dampf produziert, sondern die „ kids “ selbst. Wenn die Produktion von „ steam heat “ als Metapher für aufgestaute Energie, die zum Antrieb, zur Fortbewegung verwendet wird (die Funktionsweise von

²²⁸ Erschienen auf: Ramones *Ramones*.

²²⁹ Vgl. Zwahr, Bd. 3, S. 60: „ Blitzkrieg, überfallartiger Angriffskrieg von kurzer Dauer. “

²³⁰ Vgl. Teipel und Kapitel 4.2.2.3.3 dieser Arbeit.

²³¹ Das Wort „ pile “ bedeutet im eigentlichen Wortsinne „ Haufen, Stapel “, im weiteren jedoch „ sich häufen, zahlreich sein. “ Die „ kids “ werden natürlich nicht wirklich gestapelt, sondern haben aufgrund ihrer Vielzahl sehr wenig Platz.

Dampfmaschinen bzw. Motoren) und der „back seat“ als Rücksitz eines Autos verstanden wird, ergibt sich eine weitere Lesart von den „kids“ als Jugendliche, die ausbrechen aus dem Alltag und der repressiven (Erwachsenen-) Gesellschaft, denn das Auto kann als Ausbruchsmöglichkeit gesehen werden, als Freiheitskatalysator und quasi-häuslicher Schutzraum, in dem die elterliche Kontrolle aufgehoben ist und Jugendliche ungestört Dinge tun können, die ihre Eltern ihnen zu Hause wahrscheinlich verbieten würden (vor allem zwischengeschlechtliche Intimitäten).²³² Die „kids“ aus „Blitzkrieg Bop“ hingegen nutzen das Auto zur Loslösung von ihren Eltern, wodurch es mit einer geistigen Freiheitssymbolik aufgeladen wird.

Durch diese Überlegungen ergibt sich eine neue Lesart der ersten Strophe: die Protagonisten müssen sich in gerader Linie aufstellen (dies wird ihnen durch die Gesellschaft, die sowohl schützend als auch repressiv sein kann, diktiert), die Gesellschaft formt sie, zwingt ihnen ihre Werte auf („They're goin through a tight wind“ – sie werden den Federn eines Uhrwerks ähnlich aufgezogen) und schließlich entlädt sich die dadurch aufgestaute Energie darin, dass die „kids are losing their minds“, dass sie wild werden und die Reglementierungen der Gesellschaft nicht mehr akzeptieren wollen und zu neuen Ufern aufbrechen.

Eine dritte Lesart ergibt sich, indem dieser Aufbruch als Beschreibung der Aufbruchstimmung innerhalb der Punk-Bewegung verstanden wird. Dass es sich bei dieser um eine lebendige Bewegung handelt, zeigt sich am Wort „pulsating“, das das Pulsieren des Herzschlags beschreiben kann. Die „kids“ pulsieren aber zum „back beat“, womit eine Beschreibung der musikalischen Ausführung des Punk gemeint sein kann. Im „back beat“-Rhythmus liegt die Betonung auf den Zählzeiten 2 und 4 – diese Betonung ist üblich seit den Anfängen des Jazz und weiterführend in der Rock-Musik, zu der Punk Rock gehört. Die Verwendung des Wortes „Bop“ in der vierten Zeile jeder Strophe stellt einen genaueren musikhistorischen Bezug zum Jazz her. Der Jazz-Stil ‚Be Bop‘, der sich an der Ostküste der USA entwickelte, ist in sehr schnellem Tempo gehalten und markiert den Beginn des Modern-Jazz. Seine Fortführung ist der ‚Hard Bop‘, der durch eine Intensivierung der Rhythmus-Sektion mittels Verschiebung des Metrums und hierdurch Entwicklung des 1/8-Noten-Swing gekennzeichnet ist.²³³ Somit stellt der Hard Bop eine Radikalisierung des Be Bop dar, die im Ausdruck „Blitzkrieg Bop“ noch weitergeführt wird: wie schnell und hart mag ein solcher Stil sein, wenn seine adäquate Beschreibung nur durch den Vergleich mit einer Kriegstaktik möglich ist? Das Herz der „kids“ hängt also an einer Musikform, die die radikale Erweiterung und somit Erneuerung von Altem darstellt – und dies sind auch Merkmale des Punk Rock.

Auch der Refrain (der – wie auch die Strophen – zweimal gesungen wird) ist doppeldeutig:

Hey Ho Let's Go

Shoot' em in the back now

What they want, I don't know

They're all reved up and ready to go

Von dem Interpretationsansatz ausgehend, dass in dem Text die Attitüde der Punk-Bewegung beschrieben wird, könnte die Zeile „What they want, I don't know“ die Heterogenität dieser Bewegung darstellen. Die Zielsetzung des Punk scheint (zumindest dem als Lyrisches Ich auftretendem Betrachter) nicht ganz klar. Allerdings muss überlegt werden, aus welcher Perspektive hier gesprochen wird. Über den ganzen Text hinweg wird von den „kids“ als „they“ gesprochen. Das Lyrische Ich ist also ein Außenstehender bzw. Beobachter der Szene, der im Übrigen dazu aufruft, den „kids“ in den Rücken zu schießen: „Shoot' em in the back now.“ Vordergründig erscheint hier erneut Kriegskritik. Allerdings trifft man die Falschen, wenn man Soldaten in den Rücken schießt. ' Sollten nicht ihre Auftraggeber

²³² Vgl. auch den Film *Rock'n'Roll High School*, in dem die Figuren Tom Roberts und Kate Rambeau ihr erstes Rendez-Vous im Auto haben.

²³³ Vgl. Bohländer, Carlos (u.a): *Reclams Jazz-Führer*, 1990 (4. Auflage): Stuttgart, Philipp Reclam jun. Verlag, S. 373 und S. 386.

bekämpft werden? Hier könnte auch ein Punk-Gegner sprechen, der sich durch die Punks in seiner bürgerlichen Moral und Uniformität angegriffen fühlt, obwohl er als Teil der bürgerlichen Gesellschaft und der Erwachsenen-Welt Mit-, Verursacher ' des Phänomens der Punk-, Soldaten ' ist.

Um wen auch immer es sich bei den „ kids “ handelt, um reale Soldaten oder Mitglieder der Punk-Bewegung: sie sind „ ready to go “, worin sich erneut Aufbruchsstimmung zeigt. Versteht man *Blitzkrieg Bop* als Ausdruck der Rebellion gegen das Alte, Etablierte, erinnert der Text an den Film *Rock'n'Roll High School*, der von der Konfrontation der bürgerlichen Moral mit der jugendlichen Wut handelt.²³⁴ Zwar fällt es schwer, die heterogene Punk-Bewegung mit dem streng geregelten und vereinheitlichten Leben von Soldaten zu vergleichen, andererseits hat das vorige Kapitel gezeigt, dass auch die Ramones gewissermaßen uniformiert waren und den Kleider-Code des Punk vor allem durch die immer getragene Lederjacke geprägt haben. Während reale Soldaten im Namen der bürgerlichen Gesellschaft kämpfen, gilt der Kampf ' der Punk-, Soldaten ' deren Moral und Repressionsapparat. Egal zu welcher Interpretation die einzelnen Hörer bzw. Leser auch tendieren mögen: einen Aufbruch symbolisiert der Song schon allein aufgrund seiner exponierten Stellung im Gesamt-Oeuvre der Band, denn er wurde an erster Stelle des ersten Albums – gewissermaßen als Einleitung, Einführung – veröffentlicht. Somit wäre er, wenn man ihn als Sprechakt wertete, performativ. Menschen, die 1976 über das erste Album mit den Ramones in Berührung kamen, erlebten per Definition den Aufbruch in eine spezielle Gegend der Musikgeschichte mit.

4.2.2.2 *Sheena Is A Punk Rocker*²³⁵

Auch in diesem Song wird beschrieben, wie eine Gruppe Jugendlicher („ the kids “) aufbricht, allerdings nicht, um in einen Kampf zu ziehen, sondern um sich zu vergnügen:

The kids are all hopped

up and ready to go

They got their surfboards

And they are going to the Discotheque A Go Go.

In dieser Strophe zeigen sich der hedonistische Wesenszug der beschriebenen „ kids “ in drei Varianten:

- 1.) Sie streben nach Vergnügen und sind bereit, dieses auch durch Drogenkonsum zu verstärken, denn „ hopped up “ bedeutet „ excited, especially by drugs. “²³⁶ Die Gruppe erlebt also in jedem Fall einen Rausch, wahrscheinlich auch einen Drogenrausch.
- 2.) Ein (Adrenalin-) Rausch mag sich auch durch den Surf-Sport ergeben, der Teil der Freizeit-Beschäftigung der Gruppe zu sein scheint, denn: „ They got their surfboards “, die sie tagsüber benutzen.
- 3.) Nachts gehen sie in die „ Discotheque A Go Go “, womit die dritte Rausch-Variante angesprochen wird: intensives Körperempfinden durch Tanz.

Dem Betrachter bietet sich auch hier das Bild eines Aufbruchs, den die Protagonistin Sheena nicht mehr mitgehen will. Sie hat etwas Größeres vor: den Ausbruch aus ihrem bisherigen Leben. Wollte man die bekanntesten und zum Surfen bestgeeigneten Orte in den USA benennen, würde man die Westküste der USA und Hawaii wählen. Vor allem Kalifornien ist dafür bekannt, ein besonders gutes Surfrevier zu sein, nicht jedoch die Ostküste und New York – dorthin aber zieht es die Protagonistin.

²³⁴ Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

²³⁵ Erschienen auf Ramones: *Leave Home* (1976: Sire (USA)) bzw. Ramones: *Rocket To Russia* (1977: Sire (USA) / Warner (UK)).

²³⁶ Cowie, S. 600.

But she just couldn't stay

She had to break away

Well, New York City really has it all.

Sheena sucht das urbane Leben der Großstadt, wofür die Stadt New York symbolisch steht. Während die anderen sich betäuben und mit dem Surfen einer in den 70er Jahren tolerierten, aber noch in den 60er Jahren gesellschaftlich sanktionierten Ausbruchs-Möglichkeit von Jugendlichen nachgehen, bricht Sheena aus, sie wird aktiv und geht in die Stadt, denn „New York City really has it all“ – was hat New York? Den Punk?! Die Ramones?! Den Club CBGB's?! Die Punk-Bewegung war bzw. ist städtisch geprägt und Sheena zieht es in die Stadt. Der Text mag generalisierend Lebensstile der West- und Ostküste vergleichen und dabei die drogengeschwängerte Hippie-Bewegung (deren Zentrum San Francisco war) der durch Selbstbestimmung geprägten Punk-Bewegung, die im Osten der USA entstanden ist, entgegensetzen. Aber Sheena bricht auf, um den verträumten Bewohnern der Westküste (wo sich auch die sogenannte ‚Traumfabrik‘ Hollywood befindet) zu entfliehen. Indem sie allein aufbricht und die anderen Jugendlichen, die weiterhin dem Gruppendruck nachgeben und nur das tun, was sie immer schon getan haben, zurück lässt, beweist sie, dass sie bereits nach der Do-It-Yourself-Maxime handelt und die lässt sie auch erst zum „Punk Rocker“²³⁷ werden. Sie folgt ihrem Herzen, verfolgt ihren individuellen Traum und geht dabei den umgekehrten Weg als den, der laut amerikanischer Nationalmythologie zur Selbstbestimmung und Befreiung führt: der Aufbruch vom Osten in den (damals noch unbesiedelten) Westen Amerikas, wohin die Menschen pilgerten, um eigenes Land zu erhalten und ein selbstbestimmtes Leben führen zu können. Sheenas Weg in Freiheit und Selbstbestimmung verläuft diesem Mythos entgegengesetzt.

4.2.2.3 Häufig vorkommende Motive und Thematiken in Texten der Ramones

Nun werden Thematiken und Motive aus Ramones-Texten bearbeitet, die Band-typisch sind. Die Ergebnisse können zum tieferen Verständnis des öffentlichen Band-Bildes und zu einer besseren Aufschließbarkeit ihres Helden-Status dienen.

4.2.2.3.1 Individualismus

Der für Punk typische individualistische Wesenszug²³⁸ zeigt sich häufig in Ramones-Texten: von 153 Songtiteln, die auf den zwölf Studio-Alben der Band veröffentlicht wurden, beinhalten 28 das englische Personalpronomen „I“²³⁹, zweimal kommt das Plural-Personalpronomen „We“²⁴⁰ vor. Insgesamt stellt dies etwa ein Fünftel der Gesamtmenge dar. Zehn von diesen „I“-Songs²⁴¹ enthalten das englische Verb „want“ (dt. wollen), das die Betonung des Individuums verstärkt, da durch dieses eine Forderung laut wird, von der es sich einen eigenen Nutzen verspricht.²⁴¹ 16 Songtitel enthalten das Possessivpronomen „my“, das den Besitz eines Individuums herausstellt²⁴² und fünf Mal kommt der Ausdruck „me“ in der Bedeutung des deutschen Wortes „mir“²⁴³ vor.²⁴⁴ Die Individualismus-Thematik ist im Falle der

²³⁷ Im Englischen ist der Ausdruck geschlechtslos. Im Deutschen wäre Sheena eine Punk-Rockerin.

²³⁸ Vgl. Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

²³⁹ Vgl. *I Don't Care* (erschienen auf Ramones: *Rocket To Russia*), *I Need Your Love* (auf Ramones: *Subterranean Jungle*) und *I Believe In Miracles* (auf Ramones: *Brain Drain*).

²⁴⁰ Vgl. *We Want The Airwaves* (erschienen auf Ramones: *Brain Drain*).

²⁴¹ Vgl. *I Wanna Be Sedated* (auf Ramones: *Road To Ruin* (1978: Sire/Warner)), *I Wanna Live* (auf Ramones: *Halfway To Sanity* (1987: Beggars Banquet (UK) / Records (USA))), *Now I Wanna Be A Good Boy* (auf Ramones: *Leave Home*).

²⁴² Vgl. *Somebody Put Something In My Drink* (erschienen auf Ramones: *Animal Boy*) und *My-My Kind Of A Girl* (auf Ramones: *Subterranean Jungle*).

²⁴³ Vgl. *Gimme Gimme Shock Treatment* (erschienen auf Ramones: *Animal Boy*). „Gimme“ ist die in der amerikanischen Varietät des Englischen übliche Kurzform des Ausdrucks „Give me“. Vgl. auch *She Belongs To Me* nicht aber *Somebody Like Me*²⁴⁴, in dem der Ausdruck „Me“ synonym mit „I“ zu verstehen ist und der deshalb bereits in der Auflistung der „I“-Songs²⁴¹ enthalten

Ramones so deutlich vorhanden, dass sie allein durch die Titel der Songs erkannt werden kann und sie würde wahrscheinlich noch deutlicher zutage treten, wenn man tiefergehend analysieren würde, worauf auch der Text von *Sheena is A Punk Rocker* schließen lässt, der ebenfalls einen stark individualistischen Zug trägt (obwohl dies im Titel nicht so deutlich zu erkennen ist).

4.2.2.3.2 Motive aus dem Psychiatrie-, Comic und Horror-Kontext

Aus dem psychiatrisch-medizinischen Bereich finden sich folgende Ausdrücke in Ramones-Texten: „insanity“ (Verrücktheit)²⁴⁵, „sanitarium“ (Heilanstalt)²⁴⁶. Die zweifelhafte medizinische Methode der Lobotomie wird im Song *Teenage Lobotomy*²⁴⁷ angesprochen. Das Bild eines Geistesgestörten, der seine Familie getötet hat und nun medizinisch ruhig gestellt wurde, bietet sich in den Zeilen „I’ve killed my family / [...] / I am a vegetable / [...] / Staring at my goldfish bowl / Popping phenobarbitol / [...] / I’ve gone mental“²⁴⁸ und auch der Songtitel *I Wanna Be Sedated*²⁴⁹ ist ein Verweis auf die Welt der Psychiatrie und Medizin. In *Gimme Gimme Shock Treatment*²⁵⁰ wird beschrieben, wie eine männliche Person durch eine Schockbehandlung ’therapiert’ wird: Das Resultat scheint erfreulich, denn der Patient hat ein „Smile on his face“ und „He was always happy“, wobei eine solche dauerhafte Freude zweifelhaft ist, da die Therapie den Patienten davon abhält, sich mit – leider auch zum Leben gehörenden – unangenehmen, schmerzhaften Begebenheiten auseinanderzusetzen. Im Falle des oben beschriebenen, geistesgestörten Killers verläuft der Behandlungs-Effekt übrigens entgegengesetzt: er ist apathisch und zeigt überhaupt keine Gefühlsregung und meint, dass er kein Mensch, sondern Gemüse sei, wodurch sich zeigt, dass er in einer Scheinwelt lebt. Kritik am psychiatrischen Behandlungsapparat zeigt sich auch, indem eine als „teenage schizoid“ bezeichnete Figur durch die Behandlung „glowing eyes“ („glühende Augen“) bekommt²⁵¹, die nicht gerade als Zeichen von bester Gesundheit gelten können. Aus dem okkulten Bereich kommen „spirits“ (Geister), „concrete skull“²⁵² und „Evil in my head / [sowie] / Demons in my head.“²⁵³ Die *Cretin Family*²⁵⁴ ist eine Familie von geistig Behinderten, während ein „Freak“ im Song *Freak Of Nature* meint: „I need psychiatric therapy / I could use a lobotomy“²⁵⁵, womit er eine der schädlichsten und vermutlich auch sinnlosesten neurochirurgischen Behandlungsmethoden überhaupt einfordert. Besonders schockierend für die Eltern-Generation der Punks dürften die Zeilen „Get the glory like Charles Manson / Gonna smile, I’m gonna laugh / You’re gonna get a blood bath“²⁵⁶ wirken, da der ehemalige Musiker Charles Manson nicht durch seine Songs, sondern durch den Ritualmord an der Familie des Film-Regisseurs Roman Polanski ’berühmt’ wurde und so das *Peace & Love*-Paradigma der späten 60er Jahre zerstörte. Auch der Verweis auf den amerikanischen Splatter-Film *Texas Chainsaw Massacre*²⁵⁷ und die Beschreibung einer Kindes-Opferung im

²⁴⁴ Die Statistik beruht auf der Diskographie in True, S. 339ff. Live- und Best-of-Alben sowie Wiederveröffentlichungen wurden nicht berücksichtigt, da die auf diesen erschienenen Songs bereits an anderer Stelle veröffentlicht wurden. Auch das Album *Acid Eaters* (1995: Chrysalis (UK), Radioactive (USA)) blieb außen vor, da es lediglich von den Ramones interpretierte Songs anderer Künstler (sogenannte ‚Cover-Versionen’) und keine Songs der Band selbst enthält.

²⁴⁵ In: *Garden Of Serenity*, erschienen auf Ramones: *Halfway To Sanity*.

²⁴⁶ In: *All The Way*, erschienen auf Ramones: *End Of The Century*, 1980: Sire.

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 4.3.2.6 dieser Arbeit.

²⁴⁸ Erschienen auf Ramones: *Road To Ruin*.

²⁴⁹ Erschienen ebd.

²⁵⁰ Erschienen auf Ramones: *Leave Home*.

²⁵¹ In: *Psycho Therapy*, erschienen auf Ramones: *Subterranean Jungle*.

²⁵² In: *Mama’s Boy*, erschienen auf Ramones: *Too Tough To Die*, 1985: Beggars Banquet (UK) / Sire/Warner (USA).

²⁵³ In: *Mental Hell*, erschienen auf Ramones: *Animal Boy*.

²⁵⁴ Erschienen auf Ramones: *Adios Amigos!*.

²⁵⁵ Erschienen auf Ramones: *Animal Boy*.

²⁵⁶ In: *Glad To See You Go*, erschienen auf Ramones: *Leave Home*.

²⁵⁷ Der Verweis findet sich im Song *Chain Saw*, der erschienen ist auf Ramones: *Ramones*. Filmographische Angaben zu *The Texas Chainsaw Massacre* finden sich in Abschnitt 6.3.

Song „ You Should Have Never Opened That Door “²⁵⁸ sind Schock-Elemente aus dem Horror-Bereich, zu denen auch das kafkaeske Motiv vom *Worm Man*²⁵⁹ gezählt werden kann, das allegorisch eine Figur des Außenseiters durch dessen Erscheinung als Wurm beschreibt.

4.2.2.3.3 Das Deutsche als Klischee

Um etwas Zweifelhafte, Negatives darzustellen, nutzten die Ramones häufig Anspielungen auf deutsche Kultur: die deutsche Sprache, dunkle Kapitel der deutschen Geschichte oder Bilder des Deutschen. Wenn das Lyrische Ich im Song *I Wanna Live*²⁶⁰ seine Pistole hebt, um seinen größten Feind, nämlich sich selbst, zu erschießen, ist diese aus „ Fine German steel “ – die dem Vorgang des Selbstmords anhaftende negative Konnotation wird durch die Verwendung des Bildes einer Pistole aus deutschem Stahl noch verstärkt, da die Verbindung zu den kriegstreiberischen Aktivitäten der Deutschen im 20. Jahrhundert und zur Waffenherstellung durch die deutsche Metallindustrie (z. B. durch die Firma Krupp) auch für andere Länder in ihr mitschwingt. Auch um Politiker vor blindem, unverantwortlichem Handeln zu warnen, wird das Dritte Reich bemüht: „ You’re a politician / Don’t become one of Hitler’s children. “²⁶¹ Innerhalb der Kriegsmetaphorik des Songs *Commando*²⁶² ist die erste Regel, welche die beschriebenen Soldaten – die aus Hanoi nach Ost-Berlin abkommandiert werden, womit zwei wichtige Einsatzgebiete des amerikanischen Militärs in der jüngeren Geschichte genannt werden – beachten sollen, „ The laws of Germany “ zu kennen, wobei die Ernsthaftigkeit dieser Aussage durch die zweite Regel – „ Be nice to mommy “ – bereits ironisch gebrochen wird. Auch „ Nazi Schatzi “²⁶³ ist eine ironisierende Formulierung, die auf der Kombination von positiv konnotierter Liebesbeziehung, in der das Wort „ Schatzi “ als Ausdruck gebraucht wird, der dem Partner Zuneigung signalisiert und negativ konnotiertem Nazi-Regimes basiert. Verstärkt wird der Effekt durch die Reimform der Formulierung.

4.2.2.3.3 Spaß / Humor

Dass ein wesentliches Element der Ramones der Humor war, zeigt sich auch an manchen Textzeilen: Nach „ I don’t care / about this world “ und „ I don’t care / about this girl “ singen die Ramones „ I Don’t Care / About These Words “²⁶⁴ und distanzieren sich so ironisierend von ihren eigenen, weltabweisenden Aussagen. Nach Lektüre des Songtextes von *Judy Is A Punk*²⁶⁵ könnte man meinen, dass Texte den Ramones nicht wichtig gewesen wären: Die zweite Strophe beginnt mit den Worten „ Second verse, same as the first “ und wiederholt dann auch die erste Strophe, während die dritte Strophe mit den Worten „ Third verse, different than the first “ beginnt, um dann tatsächlich leicht verändert weiterzugehen.

Ausgiebiger kann aus Platzgründen nicht auf die Texte der Ramones eingegangen werden. Potenziellen , Ramones-ForscherInnen ‘ kann der obige Kurzausschnitt möglicherweise einige Ansätze zu weiterführender Arbeit bieten.

4.3 Der Film *Rock'n'Roll High School*²⁶⁶

„ Von Allan Arkush 1979 inszenierte wilde Pennälerklamotte über den ständigen Kampf Schüler gegen Lehrer “²⁶⁷, so lautet eine Beschreibung des im Folgenden zu analysierenden Films und tatsächlich

²⁵⁸ Erschienen auf Ramones: *Leave Home*. „ Mama, where’s your little daughter? / She’s here, right here on the altar / [...] / Now you’re never gonna see her no more / You don’t know what I can do with this axe / Chop off your head so you better relax. “

²⁵⁹ Erschienen auf Ramones: *Halfway To Sanity*.

²⁶⁰ Erschienen ebd.

²⁶¹ In: *My Brain Is Hanging Upside Down (Bonzo Goes To Bitberg)*, erschienen auf Ramones: *Animal Boy*.

²⁶² Erschienen auf Ramones: *Leave Home*.

²⁶³ In: *Today your love, tomorrow the world*, erschienen auf Ramones: *Ramones*.

²⁶⁴ In: *I Don’t Care*.

²⁶⁵ *Judy Is A Punk*, erschienen auf Ramones: *Ramones*.

²⁶⁶ *Rock’n’Roll High School*, USA 1979, Regie: Allan Arkush.

²⁶⁷ Graf, Christian: *Punk-Lexikon*, S. 318.

handelt es sich bei ihm nicht um eine cineastische Meisterleistung. *Rock'n'Roll High School* ist ein so genanntes ‚B-movie‘, bei dem die Produktionskosten wegen Geldknappheit möglichst niedrig bleiben müssen. Dennoch lassen sich mit Hilfe des Films, in dem die Ramones auftreten und zu dem sie die meiste Film-Musik beigesteuert haben, die Ästhetik der Band und einige Merkmale des Punk und des Star-Systems herausarbeiten.

4.3.1 Kurze Inhaltsangabe des Films

Der Film handelt vom Kampf zwischen Schüler- und Lehrerschaft an der amerikanischen Vince Lombardi High School, deren Direktorin die konservative Ms. Evelyn Togar ist. Während die Schülerschaft anfangs heterogen erscheint und keine Einheit bildet, erscheint die Lehrerschaft am Anfang als solche unter der strengen Herrschaft der Direktorin. Diese Einheit des Lehrerkollegiums zerbricht im Laufe der Handlung, wohingegen die Schülerschaft am Ende als Einheit dasteht, woran die Ramones, die zuerst ein Konzert in der Stadt geben und dann – auf Einladung durch die Protagonistin Riff Randell – auch in die Schule kommen, großen Anteil haben.

4.3.2 Analyse und Interpretation des Films

Ich werde mich bei der Analyse des Films darauf beschränken, zuerst die wichtigsten Figuren zu analysieren und den Film dann thematisch zu durchleuchten. Vor allem Szenen, in denen die Ästhetik der Ramones dargestellt und deren Helden-Status verdeutlicht bzw. das Star-System dargestellt oder ein Bild von Punk entworfen wird, werden von Interesse sein. Nebenstränge der Handlung und Klamauk, die es innerhalb des Films in großer Zahl gibt, sollen und können hier aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden.

4.3.2.1 Die Protagonistin: Riff Randell [...] *Is A Punk Rocker*²⁶⁸

Riff Randell trägt Turnschuhe, ist schrill gekleidet und lässt während einer Unterrichts-Pause den Ramones-Song *Sheena Is A Punk Rocker*²⁶⁹ über die Schul-Lautsprecheranlage laufen. Wie Sheena will auch Riff aus ihrem bisherigen Leben, das geprägt ist durch die schulische Enge und die konservative Schul-Ideologie, ausbrechen und hofft auf Veröffentlichung ihrer selbstgeschriebenen Songs, die sie ihren Stars, den Ramones, bei einem Konzert übergibt. Durch das Abspielen des Songs auf dem Schulhof stellt sich Riff gewissermaßen vor: sowohl ihr abweichendes Äußeres als auch ihr rebellisches Innenleben verweisen auf die individualistische Geisteshaltung Sheenas. Wie diese im Songtext wird Riff im Film zur Protagonistin und schafft durch ihren aufsässigen, oben genannten Streich erstmals eine für den Zuschauer sichtbare Einheit der vorher in Gruppen aufgespalteten Schülerschaft. Allerdings weiß die Antagonistin, Direktorin Ms. Togar, der „schamlosen Vorstellung infantiler Munterkeit“ ein Ende zu setzen, indem sie das Stromkabel des Plattenspielers, den Riff auf dem Schulhof platziert hat, zerschneidet und Riff sowie ihre ‚Komplizin‘ Kate Rambeau²⁷⁰ in den Arrest schickt. Im Gegensatz zu ihrer Freundin Kate, die noch nie nachsitzen musste, ist Riff in diesem Bereich erfahrener (sie sagt, sie sei bereits „öfter als jeder andere auf dieser Schule im Arrest“ gewesen) und daher überhaupt nicht beeindruckt von dieser Maßnahme. Sie ist die einzige Schülerin, die man in dem Film rauchend sieht – eine weitere Inszenierung ihres rebellischen Charakterzugs. Zigaretten sind ein Attribut der Erwachsenenwelt und so benimmt sich Riff, die eine ihrem Vorbild Joey Ramone sehr ähnliche Frisur trägt, schon recht erwachsen: sie lebt ihr eigenes Leben und ist sehr selbstständig. Die Schule ist ihr zu theoretisch: sie hat nämlich „keinen Bock auf Lernen“ – und so sind pädagogische Repressalien in ihrem Fall völlig nutzlos.

Dass Riff musikbegeistert ist, beweist sie, als sie ihrer Sportlehrerin erzählt, dass ihre Kopfhörer (über die sie natürlich Musik der Ramones hört) Hörhilfen seien, worauf diese Mitleid ob ihrer Taubheit zeigt. Riff sagt daraufhin zu Kate: „Die hat noch nicht mal geschnallt, dass es die Beatles nicht mehr

²⁶⁸ Siehe Ramones: *Sheena Is A Punk Rocker*.

²⁶⁹ Erschienen auf Ramones: *Leave home* (USA) bzw. Ramones: *Rocket To Russia*.

²⁷⁰ Siehe Kapitel 4.3.2.6 dieser Arbeit.

gibt. „ Hier zeigt sich ein Generationenkonflikt, indem die Beatles als Idole der Eltern-Generation den Ramones als Idole der ‚ Kids ‚ gegenübergestellt werden. Die Lehrerin aber hat noch nicht einmal die Ära der Beatles bewusst erlebt, obwohl vielleicht gerade die Ära der Ramones anbricht.

Riffs Idolisierung von Joey ist so stark, dass selbst die Dekonstruktion des Star-Bildes, das sie von Joey hat, vor ihren Augen, ihr nichts anhaben kann: sie meint, dass Tom Roberts²⁷¹, der populäre Captain des Football-Teams „ nicht halb so heiß wie Joey Ramone “ ist, obwohl sie sieht, wie Joeys Manager ihm nach dem Konzert nur Weizenkeime und Soja zu essen gibt, während die anderen Ramones-Mitglieder Pizza bekommen, wobei Joey schwächlich und unterdrückt wirkt. Dass das Bild des starken, die Band anführenden Frontmanns auf der Bühne nicht dem Bild Joeys dahinter entspricht und dass Figur und Person hier nicht konform gehen, fällt Riff überhaupt nicht auf. Für sie ist Joeys Helden-Status unzerstörbar. Hierin zeigt sich eine schonungslose Darstellung des Star-Systems, innerhalb dessen Menschen letztlich nur ‚ Träume, nicht die ‚ Realität ‚ verkauft werden.

Die Protagonistin erhält auch einen Helden-Status, als sie live durch das Radio verkündet: „ Ms. Togar – wir sind hier im Konzert! “, nachdem die Direktorin zu verhindern versucht hatte, dass Riff und Kate zur Ramones-Show gehen, indem sie ihnen ihre Karten abgenommen hatte. Als Gewinnerin einer Radio-Verlosung haben die beiden aber dennoch Einlass erhalten und Riff konnte obige Nachricht von der Bühne aus an Ms. Togar senden. Wenn sie das Wort „ wir “ sagt, meint sie aber nicht nur Kate und sich selbst, sondern die Schülerschaft, die sich nahezu vollständig im Konzertsaal befindet. Riff spricht in ihrem Namen und ist somit die Anführerin der Schülerschaft.

Auch Riffs Name lässt sich mit Punk in Verbindung bringen: erstens steht der Ausdruck ‚ Riff ‘ in der Pop-Musik für auf der Gitarre gespielte Akkordfolgen, die stilistisch auch für Punk konstituierend sind. Zweitens ist das Wort und damit ihr Name als Platzhalter für ihre soziale Rolle grammatikalisch geschlechtslos, was zur Auflösung der Geschlechterrollen im Punk passt.²⁷²

4.3.2.2 Die Antagonistin: Ms. Evelyn Togar

Die neue Direktorin Ms. Togar wird von einem Lehrer vorgestellt und von diesem charakterisiert als „ Mitglied des Direktoriums, das versprochen hat, mit eiserner Hand durchzugreifen. “ Sie sei die neue „ Spitze der Lehrerschaft “ und dazu in der Lage, das „viel zu laxe Bildungssystem“ wieder in Ordnung zu bringen. Ms. Togar ist eine spießige, strenge Lehrerin, die eine Art von Autorität repräsentiert, die auf Repressalien und Null-Toleranz basiert.

Ihr Vorgänger wird nur kurz gezeigt. Apathisch sitzt der ehemalige Direktor während Togars Amtsantritt im Rollstuhl und trägt eine Zwangsjacke sowie einen weißen Doktorhut mit rotem Kreuz. Er hat die Zeit seiner Berufstätigkeit offensichtlich nicht heil überstanden – und dies ist auch Ms. Togars Schicksal: in der letzten Szene sitzt sie ebenso apathisch und gebrochen im Rollstuhl. Sie ist die offizielle Vertreterin der Schul-Ideologie, sozusagen ihre Gesellschafterin. Gemeinsam mit der Ideologie geht sie unter – und Ms. Togar haftet persönlich.

4.3.2.3 Handlanger zwischen den Fronten: Hänsel und Grethel

Die beiden Assistenten Ms. Togars nehmen eine Sonderstellung zwischen Schüler- und Lehrerschaft ein: Zwar sind sie vom Status her Schüler, haben aber als Handlanger der Lehrerschaft außerordentliche Macht über die restliche Schülerschaft, die sie auch schamlos ausnutzen. Sie tragen Hitlerjugend-ähnliche Armbinden und einer der beiden hört auf den typisch deutschen Vornamen Fritz. Auch ihre Nachnamen sind aus dem Deutschen abgeleitet: die Namen Hänsel und Grethel aus dem gleichnamigen Märchen unterstützen das Bild vom Deutschen als national-historisch prädestinierte Befehlsempfänger und unreflektierende -ausführer. Interessant ist, dass auch die Ramones deutsche Namen verwendeten:

²⁷¹ Siehe Kapitel 4.3.2.5 dieser Arbeit.

²⁷² Vgl. Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

Im Song *Heidi Is A Headcase*²⁷³ taucht der Name der Protagonistin der schweizerischen Kinder-Geschichte *Heidi* auf.²⁷⁴

Hänsel und Grethel aus *Rock'n'Rock High School* sind das Gegenteil der eigensinnigen, selbstständigen Riff, die – ganz im Sinne der Punk-Ideologie – nach dem Do-It-Yourself-Grundsatz handelt, während die beiden als überzogene Parodie eine Kritik von Hierarchie- und Autoritätsdenken darstellen und Handlanger des moralisch Falschen sind.

4.3.2.4 Der Musiklehrer: Mr. McGee

Der Musiklehrer Mr. McGee repräsentiert einen liberalen Lehrertypus. Er sagt zu seinen Schülern, dass er „weiß, dass die meisten von Ihnen eine gänzlich andere Art von Musik hören“ als Beethoven, dessen Werk er ihnen vorher versucht hat, näher zu bringen, äußert sich aber bei der Erwähnung von Pop-Musik nicht abwertend. Seine Liberalität beweist er auch in späteren Szenen, etwa als er sich auf die Seite der Schüler und der Sportlehrerin gegen Ms. Togar schlägt, die der sportlichen Ertüchtigung nichts abgewinnen kann und meint, die Schüler sollten stattdessen lieber durch Lesen „ihren Geist trainieren.“

Später bekommt Mr. McGee von Riff Randell eine Ehrenkarte für das Ramones-Konzert und er bezeichnet die Band als „Beethovens unserer Epoche“, womit er den Ramones eine herausragende musikalische Rolle zuweist. Im Gegensatz zu der Schulleiterin kann er sich nicht vorstellen, dass Rock'n'Roll-Musik den Schülern schaden könnte. Er steht exemplarisch für einen toleranten, begeisterungsfähigen Lehrer (während des Ramones-Konzerts blüht er förmlich auf und entdeckt begeistert die Jugendkultur), vielleicht für die neue Lehrer-Generation, die den strengen Togar-Typus irgendwann ablösen wird. Mr. McGee ist das Gute im Schlechten.

4.3.2.5 Tom Roberts

Tom Roberts ist immer adrett gekleidet und Captain der Schul-Footballmannschaft. Somit symbolisiert er vorerst den schülerischen Gewinner-Typus. Eine Freundin hat er aber nicht und auch kein rechtes Glück bei der Suche nach einem Mädchen – letztlich erweist er sich als Angeber, der die seine soziale Kompetenz betreffende Unsicherheit durch Materielles kompensieren muss. Im Gespräch mit Riff Randell etwa prahlt er mit seinem überdimensional ausgestatteten, aber geliehenen Auto: „Ich sitze hier gerade auf meinem Wasserbett, in meinem neuen Van und höre die Ramones auf meiner wahnsinnig teuren Stereoanlage.“ – eine gewisse Kapitalismus-Kritik lässt sich an seinem Charakter festmachen. Im Gegensatz zu ihm werden sowohl die Protagonistin Riff Randell als auch deren Leitbild Joey Ramone als Menschen dargestellt, die sich durch „Sein“ definieren können und nicht durch „Haben“ definieren müssen. Während Jokeys und Riffs Wesen idealistisch geprägt sind, steht Tom für den kapitalistischen Materialisten, der meint, sich mit Geld alles kaufen zu können – so eben auch Riffs Zuneigung. Er ist die Verkörperung des Sprichwortes, das behauptet, dass Geld den Charakter verdirbt.

4.3.2.6 Kate Rambeau

Kate Rambeau ist die beste Freundin von Riff Randell und ist sich noch nicht sicher, wo sie steht: einerseits ist sie, die eine dicke Hornbrille trägt, eine Streberin, die sich nicht davor scheut, ihre Pause zu

²⁷³ *Heidi Is A Headcase*, erschienen auf Ramones: *Mondo Bizarro*. Protagonistin Heidi ist in dem Song ein Mädchen, das durch die Worte „a cool kind of crazy“ beschrieben wird, die auch zu dem auf dem Lande erzogenen, an Einsamkeit gewöhnten Kind Heidi aus der Kindergeschichte passen würden, das – als es zum ersten Mal in die Stadt kommt und mit der dortigen völlig anderen Umgebung und Lebensart überfordert ist – den Stadt-Bewohnern etwas seltsam erscheinen mag. Allerdings wird in dem Song *nicht* die *Heidi*-Geschichte nacherzählt.

²⁷⁴ Dass *Hänsel und Grethel* ein deutsches Märchen, *Heidi* hingegen eine schweizerische Geschichte ist, ist im Kontext der Ramones irrelevant. Für sie als US-Amerikaner ging es lediglich um typisch deutsch klingende Ausdrücke und die *Heidi*-Autorin Johanna Spyn stammt aus dem deutschsprachigen Teil der Schweiz und hat die Geschichte in deutscher Sprache verfasst. Zur Verwendung von Anspielungen auf deutsche Kultur in Songtexten vgl. auch Kapitel 4.2.2.3.3 dieser Arbeit.

opfern, um ihren Mitschülern eine chemische Arbeit vorzustellen (ganz im Gegensatz zu Riff, die ihre Pause nicht der ernsthaften Wissenschaft, sondern dem der Unterhaltung dienenden Rock'n'Roll widmet); andererseits ist sie mit Riff befreundet, die das *enfant terrible* der Schule darstellt. Dass Kate aber wirklich Riffs Freundin ist, beweist sie, indem sie gefälschte Entschuldigungen zur Direktorin bringt, als Riff die Schule schwänzt, um Karten für das Ramones-Konzert zu besorgen. Obwohl sie am Ende mit Tom Roberts eine Beziehung eingehen wird und ebenso schüchtern ist wie dieser, besitzt sie doch mehr soziale Kompetenz als er.

4.3.2.7 Das Rock-O-Meter

Eine Skurrilität des Films, die die konservative Einstellung Ms. Togars unterstreicht, ist das Rock-O-Meter. Die Direktorin nutzt den Apparat, der letztlich nur eine Stereoanlage ist, um die Schädlichkeit von Rock'n'Roll zu , beweisen. ' Im Tierversuch setzt sie eine Maus verschiedener Rock- und Pop-Musik in verschiedenen Lautstärken aus. Bei der bei Ramones-Konzerten üblichen Lautstärke – natürlich markieren sie das obere Ende der Messlatte – platzt die Maus, was als Beweis für die Schädlichkeit von Rock- und Pop-Musik gelten soll.

Die Skala des Gerätes spiegelt einen Großteil der Geschichte der Rock- und Pop-Musik wider: Sie beginnt mit Muzak (ursprünglich eine Firma, die seichte Hintergrundmusik für Büros, Kaufhäuser u.ä. herstellte, heute ein *pars pro toto* für solche Musik)²⁷⁵, geht über Pat und Debbie Boone (Pat Boone spielte Rock'n'Roll und war vor allem in den 50er Jahren in den USA bekannt, Debby Boone steht für Pop der 70er Jahre), Donnie and Marie, Kansas, Peter Frampton (typisch für Rock der 70er Jahre), Foreigner (Rock der 80er Jahre), Jethro Tull (Rock und Blues, 60er Jahre) und Led Zeppelin, Ted Nugent, Rolling Stones zu The Who und endet bei den Ramones. The Who bezeichneten sich bereits in den 60er Jahren als lauteste Band der Welt, dennoch erscheint ihre Wertung unterhalb der der Ramones, die demzufolge noch lauter und schädlicher sind. Obwohl Ms. Togar die Schädlichkeit lediglich durch die Lautstärke begründet, fällt auf, dass die Bewertungs-Skala bei leichtverdaulicher, , sauberer ' Pop-Musik und mit dem bislang radikalsten, ' dreckigsten ' Stil des Pop – dem Punk Rock – endet. Das Gerät scheint also auch einen anderen Faktor, der sich bei zunehmender musikalischer Härte erhöht, zu messen.²⁷⁶

4.3.2.8 Der Untergang der Schul-Ideologie über die Spaltung der Lehrer- und Vereinigung der Schülerschaft

Die von Erfolgsstreben und Individualismus geprägte Ideologie der Schule zeigt sich an mehreren Stellen: Während auf dem Schul-Namensschild am Anfang des Films „ Winning isn't the most important thing... It's the only thing “ zu lesen ist, stehen auf diesem am Ende die Worte „ Winning is better than losing “ – die Reputation der Institution, ihr Ruf, eine gute Schule unter strenger Leitung mit Aussicht auf beste Berufschancen für die Schüler zu sein, ist – allein durch die Erwähnung der Möglichkeit des Verlierens als Ausgang der Schullaufbahn – am Ende des Films ruiniert. Ein weiteres Beispiel ist ein Plakat, das an der Wand des Chemieraums hängt, auf dem die Worte „ Science Is Golden “ zu lesen sind und die die naturwissenschaftliche²⁷⁷ Schul-Ideologie repräsentieren.

Das Rock-O-Meter-Experiment²⁷⁸ wird an dem Ramones-Song Teenage *Lobotomy*²⁷⁹ durchgeführt und die Wissenschaftlichkeit solch eines Experiments ist wohl ebenso fraglich wie der Nutzen der Lobotomie. Dessen sind sich auch die Lehrer bewusst, was sich zeigt, als Musiklehrer McGee die Sportlehrerin fragt, ob Frau Togar verrückt sei und diese antwortet: „ Nein, viel schlimmer: Direktorin. “

²⁷⁵ Vgl. Zwahr, Bd. 15, S. 182; solch harmlose Hintergrundmusik erlebte in den 90er-Jahren unter dem Namen , Easy Listening ' ein Revival.

²⁷⁶ Vgl. True, S. 104. Joey Ramone will die Ramones darin als Zäsur zu einigen Bands verstanden wissen, die auch in der Rock-O-Meter-Messlatte vorkommen.

²⁷⁷ Vgl.: Im Gegensatz zu dem Begriff „ the sciences “, das im Amerikanischen tatsächlich ausschließlich die Naturwissenschaften meint, werden die deutschen Geisteswissenschaften durch den Terminus „ the arts “ bezeichnet.

²⁷⁸ Siehe Kapitel 4.3.2.7 dieser Arbeit.

²⁷⁹ Erschienen auf Ramones: *Rocket To Russia*.

Die beiden sind sich also einig und setzen sich ideologisch von Frau Togar (und ihren Untergebenen) ab, worin sich eine zunehmende Spaltung der Lehrerschaft zeigt, der die Tendenz zur Geschlossenheit innerhalb der Schülerschaft entgegensteht. Zu dieser Vereinigungs-Tendenz trägt auch die Musik der Ramones bei, die die Schüler im Sportunterricht während einer kurzen Abwesenheit der Sportlehrerin hören. Dort, in der Sporthalle, eröffnet Riff Kate auch, dass sie einen Song für die Ramones geschrieben habe und diesen der Band beim bevorstehenden Konzert übergeben wolle. Riff hat also einen persönlichen, höheren Auftrag und hebt sich so aus der Masse der Schülerschaft heraus.

Im Finale des Films kulminieren die beiden gegensätzlichen Tendenzen, indem die Schülerschaft gemeinsam mit den Ramones die Schule übernimmt. Ein Banner mit der Aufschrift „, Rock'n'Roll High School “ wird am Schulgebäude angebracht, über die Schulanlage werden Ramones-Songs gespielt und alle Schüler sowie einige Lehrer tanzen. Inmitten des Chaos werden zuerst die Ramones von Riff „, offiziell in die Rock'n'Roll High School aufgenommen “ und aufgefordert, zu machen, was sie wollen – woraufhin sie natürlich beginnen, zu musizieren –, später wird Riff zum Ehrenmitglied der Ramones erklärt.

Ein Fernseh-Moderator berichtet live vom Schulhof. Er kommentiert: nun stehe man vor der „, klassischen Konfrontation zwischen der alles beherrschenden Autorität und der rebellischen Natur der Jugend “ – das Ganze wird zum Medienspektakel. Während Ms. Togar versucht, mittels ihrer Autorität für Ordnung zu sorgen, indem sie Riff einen Vermerk auf ihr Zeugnis machen will, der sie „, ihr Leben lang verfolgt “, ist diese bereits dabei, die Symbole dieser Autorität zu zerstören: In Ms. Togars Büro, das sie als Zeichen für die Übernahme der Schule durch die Schülerschaft nun ihr eigenes nennt, zerschneidet sie Zeugnisse.

Während die Ramones Riffs Song *Rock'n'Roll High School* spielen, verlassen die Schüler das nunmehr in Brand gesteckte Gebäude. Während ein Polizist die Ramones noch als „, scheußliche Gammeltypen “ bezeichnet, worin sich eine häufig zu beobachtende Wirkung des oftmals provokativen Aussehens von Punks auf die „, normale “ Bevölkerung und der dem Pop meist innewohnende Generationenkonflikt zeigt, führt Kate, die ihre guten Lernerfolge im Fach Chemie nun erstmals nutzbringend in die Praxis umsetzen kann, die Sprengung des Schulgebäudes durch. Gebrochen, weiß gekleidet, eingegipst und verbunden sitzt Ms. Togar im Rollstuhl und kann nur noch flüstern: „, Arrest, Arrest “ – sie ist nun, dort, wo ihr Vorgänger am Anfang des Filmes stand: am Ende sämtlicher Kräfte. Die Schülerschaft hat mit den Ramones über die Lehrer gesiegt. Natürlich übergibt Riff die Schule wieder an Ms. Togar, denn sie wollte diese ja nicht übernehmen, wodurch sie in ihr gefangen bliebe, sondern den alten, unerträglichen Zustand zerstören, um einen Neuanfang zu ermöglichen. Riff ist also – vergleichbar mit den Intentionen im Punk – nihilistisch²⁸⁰ geprägt. Die neuartig gesinnte Lehrer-Generation, etwa Musiklehrer McGee, müsste das Ruder jetzt in die Hand nehmen. Allerdings bleibt zu befürchten, dass die Geschichte (die im Film bereits hier geendet hat) fatalistisch weitergeht und ein Togar-ähnlicher Typus die Schul-Leitung übernimmt.

4.3.2.9 Die Darstellung der Ramones und des Star-Systems

Die Ramones treten das erste Mal *in persona* in einer Szene in Erscheinung, in der Riff vor der Konzerthalle, in der das Konzert stattfinden soll, auf den Beginn des Kartenverkaufs wartet. Sie übernachtet dort, um die erste zu sein, die Karten bekommt. Neben ihrer Liege hat sie eine Joey-Pappfigur aufgestellt, der sie nach dem Aufwachen einen Handkuss gibt und die sie mit den Worten „, Guten Morgen, Joey “ begrüßt. Hierdurch wird die Puppe vermenschlicht und das in der Pop-Kultur weit verbreitete Phänomen der Devotionalien filmisch exponiert. Im weiteren Verlauf des Films verdeutlicht ein Streit zwischen Riff und einer Frau, die hinter ihr ansteht, den Unterschied zwischen dem Do-It-Yourself-Gedanken des Punk und dem passiven, drogengeschwängerten Groupietum. Zwar haben beide Frauen letztlich das gleiche Objekt der Begierde: sie sind Ramones- und vor allem Joey-Fans. Während das älter als Riff aussehende Groupie aber nur auf das rausch-ähnliche erhebende Gefühl aus ist, die Band zu treffen, bezeichnet sich Riff als „, Songwriter “, ist also intentional ebenbürtig

²⁸⁰ Siehe Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

mit den Stars, obwohl auch sie bisweilen dem Rausch verfällt.²⁸¹ Das Groupie hört auf den Namen „Angel Dust“, was die Bezeichnung für eine harte Droge ist. Der Rausch scheint ein wesentliches Merkmal ihres Charakters zu sein. Sie steht hier exemplarisch für den im Musik-Geschäft durchaus weit verbreiteten Drogenkonsum.

Als die Ramones den Song *I just Wanna Have Something To Do* spielend eintreffen, werden sie von der hysterischen Menge vor der Konzerthalle empfangen. Die vier hageren Typen wirken unmotiviert. Joey läuft gebückt und auch der Titel des Songs, den sie spielen, lässt vermuten, dass sie ihre Sache nicht allzu ernst nehmen. Der Star-Kult, der hier um sie betrieben wird, entspricht nicht unbedingt der Punk-Ideologie.²⁸² Die optische Ästhetik der Ramones zeigt sich in einem Tagtraum sehr gut, in dem die Band Riff zu Hause besucht: die Musiker tragen Jeans, Lederjacke, Nietengürtel, Turnschuhe und Sonnenbrille und die Kleidung fördert das coole Image der Band. Die Sonnenbrille und die langen Haare, die Jokeys Gesicht meist zur Hälfte verdecken, unterstützen den Eindruck der Unnahbarkeit. Während des Tagtraums flirtet Joey zwar mit Riff, kommt ihr aber nie ganz nah. Er berührt sie kurz, als sie ihren Bademantel für ihn öffnet, küsst sie aber nicht. Um seinen Star-Status beizubehalten, muss er unerreichbar bleiben. Die anderen Ramones bleiben im Hintergrund, Joey wird zur Hauptperson stilisiert, worin sich zeigt, dass die Ramones letztlich eine – eigentlich Punk-untypisch – klassische Rockband mit klarer Frontman-Band-Konstellation waren.

Indem Joey Ramone während des Konzerts einen Zettel, der ihm aus dem Publikum zugeworfen wird, verliert, wird er als sympathischer Mensch dargestellt, der seinen Fans auch gerne einen Gefallen tut. Gekrümmt stehend nuscht er, dass „der nächste Song für Tom und Kate“ sei. Der Zettel wurde von Riff auf die Bühne geworfen, um Kate und Tom zusammen zu bringen. Riff selbst bleibt während des Films allein. Ihre ganze Zuneigung gilt Joey Ramone, wodurch kein Platz für eine reale Beziehung bleibt. Hinter der Bühne wird sie von Joey als „unser Fan Nr. 1“ betitelt, womit ihr auch aus Band-Perspektive eine Ehre und Besonderheit zuteil wird – Riff ist somit in „Do-It-Yourself“-Manier zur Leitfigur der Schülerschaft und zum herausragenden Fan der Ramones geworden. Diesem Aufstieg entgegengesetzt wird das Bild vom heldenhaften, starken Joey dekonstruiert: Indem der Manager Joey Weizenkeime und Soja zu essen gibt und sagt, dass „Mama [ihn] dafür lieben wird“, ihn also wie ein kleines Kind behandelt, zerstört er die Vorstellung von den Ramones als einer Punk-Band, die alles selbst in der Hand hält. Ein Bild vom harten Musik-Geschäft bietet sich stattdessen. Während der Manager als harter Geschäftsmann äußerst selbstbewusst auftritt, wirken die Bandmitglieder lediglich wie seine Marionetten. Dee Dee sieht Riff sitzend und mit seltsamem Blick an und wirkt nicht wie ein Rock-Star, sondern wie ein kleiner Junge, der gerade zum ersten Mal die körperlichen Reize einer Frau entdeckt hat. Diese wenig erstrebenswerten Zustände fallen dem Fan Riff nicht auf. Sie ist berauscht von der Möglichkeit, ihren Helden so nah sein zu dürfen und murmelt: „Diesen Augenblick werde ich nie vergessen“, wobei sie sich ein Stück Pizza in ihre Tasche steckt. So wird sogar aus der Pizza eine Devotionalie, die als Erinnerung dient und ein mythisch aufgeladenes Objekt ist. Natürlich zeigt sich hier auch eine Ironisierung des Devotionalien-Phänomens, denn ob ein verderbliches Lebensmittel dazu dienen kann, einen Moment längere Zeit in Erinnerung zu halten, ist doch mehr als fraglich.

Bevor die Ramones in die Schule kommen und Riff eröffnen, dass sie ihren Song *Rock'n'Roll High School*, den sie für Musiklehrer McGee bezugnehmend auf dessen Unterricht geschrieben hat, wirklich gut fänden und in das Programm aufnehmen wollten, versucht Ms. Togar, die Ehre der Schule durch die Verbrennung von Ramones-Schallplatten zu retten. McGee verhindert die Verbrennung aber – dieses Ritual erinnert ihn möglicherweise zu sehr an nationalsozialistische Bücherverbrennungen. Der Plan, die Helden ihrer Antagonistin zu verbannen, scheitert also an der mangelnden Loyalität von Ms. Togars eigenen Untergebenen. Als die Ramones mit Riff durch die Schule gehen, bemerken sie, dass „die Zeiten sich geändert haben, seit wir von der High School geflogen sind.“ Hiermit manifestieren sie

²⁸¹ Vgl. Kapitel 4.3.2.1 dieser Arbeit.

²⁸² Vgl. Lau, Thomas: *Die heiligen Narren*, 1992: Berlin, de Gruyter Verlag, S. 70: „Den in den letzten Minuten hineinrastenden Konzertbesucher kennt Punk ebenso wenig wie den in Schlafsäcken vor dem Eingang campierenden [...]“

ihr Image von Außenseitern, die natürlich keinen Schulabschluss haben. Dass auch ihre Helden damals mit dem Lehrkörper in Konflikt gerieten und der Schule verwiesen wurden, zeigt eine Parallele der Attitüden Riffs und der Band, was zur Identifikation beiträgt. Riff ist unterwegs in den Fußstapfen ihrer Helden.

5. Fazit

Ich meine, dass die Analyse fruchtbar war und werde daher abschließend auf die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen eingehen.

Punk hat sich erwiesen als ein Phänomen, das mehr als nur eine Musikrichtung, sondern durch die alternativen Vertriebs- und Denkstrukturen, nach denen Punks handeln – vor allem durch die Idee des Do-It-Yourself – auch eine soziale Bewegung ist, deren Mitglieder eine Ideologie aus Individualismus und dem Recht auf Spaß sowie aus Protest und Nihilismus vertreten. Punk hat – obwohl er als pop-historisches Phänomen bereits Anfang der 80er Jahre beendet war – auch heute noch viele Anhänger, wodurch das ästhetisch-stilistische Phänomen weiterhin lebendig gehalten wird. Allerdings ist Punk ein heterogenes Gebilde und kann weder durchweg nihilistisch noch unbedingt politisch genannt werden – pauschale Einordnungen, etwa in die politischen Kategorien ‚rechts‘ oder ‚links‘, fallen schwer.

Die Do-It-Yourself-Idee ist gut vereinbar mit der amerikanischen Nationalmythologie, was als Erklärung dafür gewertet werden kann, dass britische Punks einen ‚lauteren‘ (dies ist nicht musikalisch gemeint, sondern anderweitig stilistisch) Protest als ihre amerikanischen Gesinnungsgenossen pfleg(t)en – im britischen Königreich müssen sie gegen die die Monarchie repräsentierende Königin anschreien, amerikanische Punks müssen bzw. können dies nicht.

Die Ramones waren insofern musikalisch Punk, dass ihr auf dem amerikanischen Rock'n'Roll der 50er Jahre rekurrerender Stil als Bruch mit der Musik der mittleren 70er Jahre verstanden werden kann und auch Punk Rock solch eine Zäsur darstellte. Ihre musikalische Simplizität entspricht dem Wesen des Punk Rock und die Themenbereiche Individualismus, Nihilismus und Spaß, die sich in ihren Texten wiederfinden lassen, sind eben auch Punk-Themen. Die Ramones pflegten eine sehr amerikanische Ästhetik und sind ambivalent zu deuten, da sie nicht durch einen eindeutig systemfeindlichen, chaotischen Stil wie die Sex Pistols ihn an den Tag legten, total provozierten und auf einen solchen festzuschreiben waren, sondern Rebellion und Protest wesentlich dezenter äußerten und ihre Songtexte oft mehrdeutig zu verstehen waren. Während die Engländer kurz und heftig und mit allen Mitteln provozierten, boten die Ramones die Möglichkeit, kontinuierlich an ihnen und ihrem Werk zu partizipieren. Während die Sex Pistols der wütende Teenager waren, boten die Ramones ihren Fans eine ‚Familie‘.

Ebenso wie die Sex Pistols für den britischen waren die Ramones für den amerikanischen Punk konstituierend und können für diesen somit als Leitfiguren oder Prototypen angesehen werden. Wer den Punk aber wirklich begründet oder gar ‚erfunden‘ hat, hat sich nicht klären lassen. Musikalisch-stilistisch hat es ihn vielleicht schon vor den ‚magischen‘ Jahren 1974 und 1976, in denen Ramones und Sex Pistols sich formierten, gegeben, wenn man ihn als amerikanische Underground-Kultur mit starkem Bezug zur Kunst-Szene versteht, die aber erst Ende der 70er Jahre aus dem Untergrund an die Oberfläche gekommen ist. Falls diese These stimmt, gehen beide Bands als ‚Erfinder‘ leer aus (den Bonus der frühen ‚Geburt‘ können aber die Ramones für sich beanspruchen). Teile des Punk-Gründungsmythos sind beide Bands aber in jedem Fall, da sowohl Punk-Fans als auch -Musiker sich immer wieder auf sie berufen und sich an ihren Stilikonen orientieren und diese – typisch Punk! – möglichst zu etwas Eigenem weiterentwickeln.

Obwohl die Idee, das hierarchisch geprägte Star-System aufzuheben, ein Teil der Punk-Ideologie war, können die Ramones als identitätsstiftende Helden der Pop-Kultur angesehen werden, und zwar in unterschiedlicher Weise: zumindest Joey Ramone kann als Idol gelten, bei dem Person und Figur übereinstimmen und der so durch Authentizität Identifikationspotenzial freisetzt – auch die einfach zu imitierende Familien-Ästhetik der Band wirkte auf diesem Wege. Dass aber diese ‚Familie‘ nur eine Inszenierung war, dass es im Band-Alltag der ‚Brüder‘ durchaus heftige Streitereien gab und dass dies der Öffentlichkeit nicht immer über die Medien kommuniziert wurde, zeigt, dass auch der Star-Status der

Ramones auf einer gewissen medialen Verklärung beruht. Und da die Band bereits aufgelöst ist und zwei ihrer Mitglieder verstorben sind, kann ihr Helden-Status kaum noch zerbrochen werden. Der Mythos im Sinne einer Helden-Geschichte ist beendet, die identitätsstiftende Wirkung bleibt bestehen und wird durch Denkmäler – wie der nach Joey Ramone benannte Platz in New York – und durch Handeln, Aussehen und Aussagen anderer Szene-Mitglieder immer wieder erneuert und verstärkt.

Auch der Film *Rock'n'Roll High School* hat Erkenntnisse zu den hier behandelten Phänomenen zutage gefördert: Vor allem der rebellische Aktionismus Riff Randells als Verdeutlichung der Do-It-Yourself-Idee im Punk und der in der Konfrontation schülerischer Rebellion mit dem Autoritätsdenken der Lehrerschaft sich zeigende, auch im Pop meist zu findende Generationen-Konflikt, seien hier genannt. Außerdem wurde das Star-Phänomen teilweise ad absurdum geführt und die Ramones als ‚menschliche‘, ‚normale‘ Stars dargestellt, was der Punk-Haltung entspricht, der eigentlichen Star-Charakteristik, innerhalb derer Helden sich auch durch Unnahbarkeit ihren Fans gegenüber konstituieren, nicht unbedingt.

Über 20 Jahre lang gab es die Ramones – in diesen Jahren sind sie keine Mega-Stars geworden, deren Platten jeder kennt und kauft, aber sie hinterlassen eine große Zahl von Anhängern und ein Oeuvre, das für vielerlei Interpretationen offen ist und durch diese Arbeit noch lange nicht vollständig bearbeitet worden ist.

In diesem Sinne: „Hey Ho Let's Go!“²⁸³

²⁸³ Aus: Ramones: *Blitzkrieg Pop*.

6. Quellenverzeichnis

Angefügt sind Biblio-, Disko- und Filmographie, wobei sowohl in der Arbeit zitierte Quellen als auch solche aufgenommen wurden, die meines Erachtens für das Verständnis von Punk und Pop wichtig sind und im Laufe meiner jahrelangen Zugehörigkeit zur Punk-, Szene ²⁸⁴ zu meinem Verständnis dieser Phänomene beigetragen haben.

Die Biblio- und Diskographie sind drei- bzw. zweigeteilt: erstere in die Auflistung direkt zitierter Literatur, die Auflistung von Internet-Quellen und die von nicht zitierter, weiterführender Literatur. Letztere besteht aus einem Ramones-Teil und einer umfangreichen Auflistung Punk-relevanter Tonträger, die zum akustischen Verständnis des Punk-Phänomens beitragen können.

6.1 Bibliographie

6.1.1 Bibliographie zitierter Literatur

- Anderlik, Heidemarie (Red.): *Deutsches Historisches Museum-Magazin*, Heft Nr. 10, 1994 (2. Aufl.): Berlin, Kulturstiftung der Länder / Deutsches Historisches Museum
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* 1964: Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag
- Bohländer, Carlos (u.a.): *Reclams Jazz-Führer*, 1990 (4. Auflage): Stuttgart, Philipp Reclam jun. Verlag
- Bolz, Norbert: *Kult-Marketing. Die neuen Götter des Marktes*, 1995: Düsseldorf, Econ Verlag
- Bonz, Jochen (Hrg.): *Popkulturtheorie*, 2002: Mainz, Ventil-Verlag
- Büsser, Martin: *If The Kids Are United*, 2000: Mainz, Ventil-Verlag
- Büsser, Martin: *Pop-Musik*, 2000: Hamburg, Europäische Verlagsanstalt
- Büsser, Martin: *Anti-Pop*, 1998: Mainz, ▲-Verlag
- Cotterell, Arthur: *Die Welt der Mythen und Legenden*, 1990: München, Droemer Knaur Verlag
- Cowie A. P. (Hrg.): *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 1989 (4. Auflage): Oxford, Oxford University Press
- Farin, Klaus: *generation kick.de. Jugendsubkulturen heute*, 2001: München, Verlag C. H. Beck
- Faulstich, Werner und Korte, Helmut: *Der Star. Geschichte-Rezeption-Bedeutung*, 1997: München, Verlag Fink
- Faulstich, Werner: *'Kontinuität' – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars*, in: Ders. (u.a.): *Der Star. Geschichte-Rezeption-Bedeutung*, 1997: München, Verlag Fink
- Faulstich, Werner: *Von Elvis Presley bis Michael Jackson – Kleine Startypologie der Rockgeschichte*, in: Ders. (u.a.): *Der Star. Geschichte-Rezeption-Bedeutung*, 1997: München, Verlag Fink, S. 155-175
- Faulstich, Werner: *Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte. Teil 3: 1971-1984*, 1986: Rottenburg-Oberndorf, Wissenschaftler-Verlag
- Geuen, Heinz und Rappe, Michael (Hrg.): *Pop und Mythos*, 2001: Schliengen, Edition Argus
- Graf, Christian: *Punk-Lexikon*, 2001 (2., erw. Auflage): Berlin, Lexikon Imprint Verlag
- Graf, Christian: *Rockmusik-Lexikon. Amerika*, 1989: Hamburg, Verlag populärer Musik-Literatur, Bd. 2
- Herth, Alexandra: *Sprachliche Analyse von Fanzines*, in: Neumann, Jens (Hrg.):

²⁸⁴ Zum Szene-Begriff vgl. Farin, S. 19f.

- Fanzines. Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema*, 1997: Mainz, ▲-Verlag, S. 137-206
- Hiller, Joachim: *Rente oder Revival* in: *Visions*, Nr. 62, 1/1998: Dortmund, Visions-Verlag, 24-27
- Hitchcock, H. Wiley (Hrg.): *The New Grove Dictionary Of American Music*, 1986: London, Macmillan Press
- Job, Bertram: *Bis zum bitteren Ende. Die Toten Hosen erzählen IHRE Geschichte. Geordnet von Bertram Job*, 1996: Köln, Kiepenheuer & Witsch
- Koenot, Jan: *Hungry For Heaven. Rockmusik, Kultur und Religion*, 1997: Düsseldorf, Patmos Verlag
- Lau, Thomas: *Die heiligen Narren*, 1992: Berlin, de Gruyter Verlag
- Marcus, Greil: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk*, 1992 (dt. Ausgabe): Hamburg, Rogner & Bernhard
- McNeil, Legs und McCain, Gillian: *Please Kill Me. The Uncensored Oral History Of Punk*, 1997 (2. Aufl.): London, Abacus Verlag
- Mursic, Rajko: *Das Spiel von Glauben und Missverstehen. Punks in einem slowenischen Dorf*, in: Bonz, Jochen (Hrg.): *Popkulturtheorie*, 2002: Mainz, Ventil-Verlag.
- Muth, Matthias: *Re-Invention rules. Von mobilen Objekten und reflexiven Subjekten*, in: Geuen, Heinz und Rappe, Michael (Hrg.): *Pop und Mythos*, 2001: Schliengen: Edition Argus, S. 79-91
- Neumann, Jens (Hrg.): *Fanzines. Wissenschaftliche Betrachtungen zum Thema*, 1997: Mainz, ▲-Verlag
- Poschardt, Ulf: *DJ Culture. Discjockeys und Popkultur*, 2001 (2. überarbeitete und erweiterte Aufl.): Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag
- Rollins, Henry: *Get In The Van. On The Road With Black Flag*, 1994: Los Angeles
- Savage, Jon: *England's Dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock*, 2001 (dt. Ausgabe): Berlin, Verlag Klaus Bittermann
- Schwarz, Michael: *Das Phänomen des Künstlerstars*, in: Faulstich: *Der Star. Geschichte-Rezeption-Bedeutung*, 1997: München, Verlag Fink
- Siepe, Dirk: *Visions im Gespräch mit Nick Olivieri*, in: *Visions*, 1/2003: Nr. 118, Dortmund, Visions-Verlag, S. 58-61
- Siepe, Dirk: *Visions im Gespräch mit Ian McKaye*, in: *Visions*, 3/2003: Nr. 120, Dortmund, Visions-Verlag, S. 74-77
- Stäude, Jörg: *Das Ramones-Syndrom*, in *Visions*, 3/2003: Nr. 120, Dortmund, Visions-Verlag, S. 70-71
- Teipel, Jürgen: *Verschwende Deine Jugend*, 2001: Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag
- Tepe, Peter: *Mythos und Literatur*, 2001: Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag
- Tepe, Peter und May, Helge: *Mythisches, Allzumythisches*, 1995: Ratingen, Melina-Verlag, (Bd. 1)
- Tilgner, Wolfgang: *Psalmen, Pop und Punk*, 1993: Berlin, Henschel Verlag
- True, Everett: *Hey Ho Let's Go. The Story Of The Ramones*, 2002: New York, Omnibus Press
- Weinzierl, Rupert: *Fight The Power: eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams*, 2000: Wien, Passagen-Verlag
- Wicke, Peter (Hrg.): *Rock- und Popmusik*, in ders.: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 2001: Laaber, Laaber-Verlag, Bd. 8
- Zwahr, Annette (red. Leit.): *Meyers Großes Taschenlexikon*, 1999 (7. Aufl.): Mannheim, B.I.- Taschenbuchverlag, Bd. 18

Zylka, Jenni: *Schwarzes Leder, schlechte Zähne (Nachruf auf Joey Ramone)*, in: *Tageszeitung*, 17.4.2001 (Nr. 64231): Berlin, Taz Verlagsgenossenschaft, S. 14

6.1.2 Internet-Quellen

Becker, Maki: *Rockstar Ramone Honored*, in: *The New York Daily News*, zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

Flender, Reinhard und Rauhe, Hermann: *Popmusik. Geschichte, Funktion,*

Wirkung und Ästhetik, 1989: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 17; zitiert nach: Wicke, Peter: *Populäre Musik ' als*

theoretisches Konzept in: *Pop Scriptum* Ausgabe 1/92, S. 6-42,

<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> (zuletzt aufgerufen am 14.04.2002).

Dobnik, Verena: *50th-Birthday Bash For Late Punker*, in: *The Associated Press*, zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

Jeckell, Barry A. und Cohen, Jonathan: *Ramone's Life Remembered As A ' Gas '*, zitiert nach:

www.warnermusic.com.au/artists/news.asp?action=newsid=1592&artistid=700 (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003)..

Manuel, Peter: *Popular Music of the Non-Western World. An Introductory Survey*, 1988: New York u. Oxford: Oxford University Press, in: Wicke, Peter: *Populäre Musik ' als theoretisches Konzept*, in: Wicke, Peter (Hrg.): *Pop Scriptum* Ausgabe 1/92, S. 6-42, auf

<http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> (zuletzt aufgerufen am 14.04.02)

O'Connor, Dan: *The Joey Ramone's 50th Birthday Bash*, in:

www.spinmagazine.com, zitiert nach:

www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

Pareles, Jon: *Rock Tributes to a Poet and a Populist*, in: *The New York Times*; zitiert nach: www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003).

Seidel, Annegret: *Arnold Schönberg – Das bildnerische Werk*, auf

<http://www.kunst-haus-dresden.de/deutsch/texte/schoentx.htm> (zuletzt aufgerufen am 8.8.2003).

Sharp, Cecil: *Proceedings of the Seventh Conference of the International Folk Music Council 16.-22.8.* in: *Journal of the International Folk Music Council*, Nr. VII, 1956, S. 23, zitiert nach: Wicke, Peter: *Pop Scriptum*, Ausgabe 1/92, S. 63ff., auf

<http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> (zuletzt aufgerufen am 14.04.02)

Wicke, Peter: *Populäre Musik ' als theoretisches Konzept*, in: Wicke, Peter (Hrg.): *Pop Scriptum*, Ausgabe 1/92, S. 6-42,

<http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> (zuletzt aufgerufen am 14.04.02)

Joey Ramone's B'day Bash (keine Autorenangabe vorhanden), in: Rock'n'Roll news, 22.05.2001, zitiert nach:

www.officialramones.com/site/pressreviews.html (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003)

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=SEARCH&sql=B61q67ui0h0jf~C> (zuletzt aufgerufen am 10.8.2003)

<http://www.byofl.org> (zuletzt aufgerufen am 8.8.2003)

http://www.fortuna95.de/verein/verein.php?page_id=verein&sub_id=sponsoren (enthält eine Abbildung des *Die Toten Hosen*-Logos; zuletzt aufgerufen am 12.8.2002)

http://www.pueblo.gsa.gov/cic_text/misc/ourflag/greatseal.html (zuletzt aufgerufen am 16.7.03)

<http://www.ramones.com> (enthält eine Abbildung des Band-Logos; zuletzt aufgerufen am 12.8.2003)

<http://www.usembassy.de/usa/regierung-wappe.html> (enthält eine Abbildung des amerikanischen Nationalwappens; zuletzt aufgerufen am 16.7.03)

6.1.2 Allgemeine Bibliographie

Büsser, Martin und Neumann, Jens: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte*, Mainz, Testcard-Verlag:

Nr. 1 (1/1996): *Pop und Destruktion*

Nr. 4 (7/1997): *Retrophänomene in den 90ern*

Nr. 5 (1/1998): *Kulturindustrie – Kompaktes Wissen für den Dancefloor*

Holmstrom, John (Hrg.): *Punk, 1976-79*, 1981: Punk Publications / John Holmstrom

Hüetlin, Thomas (verantwortl. Redakteur): *Spiegel Spezial: Pop und Politik*, 1994: Nr. 2/1994 Hamburg, Spiegel-Verlag

Kelly, Danny: *The Q Book of Punk Legends*, 1996: London, Guinness Publishing Ltd.

O'Hara, Craig: *The Philosophy Of Punk*. Die Geschichte einer Kulturrevolte, 2001 (dt. Ausgabe): Mainz, Ventil-Verlag

6.2 Diskographie

6.2.1 Ramones

Die erste Hälfte der Diskographie enthält die offiziellen Studio-Alben und – da sie in der Arbeit verwendet wurden – die Live-Alben *We're Outta Here* und *Loco Live* in chronologischer Reihenfolge. Der zweite Teil enthält Alben von anderen Bands einzelner Mitglieder und von solchen, bei denen Band-Mitglieder Gast-Auftritte hatten – zu diesen gehört auch der Soundtrack zu *Rock'n'Roll High School*.

Ramones: *Ramones*, 1976: Sire (USA)

Ramones: *Ramones Leave Home*, 1977: Sire / Warner Records (UK), Sire (USA)

Ramones: *Rocket To Russia*, 1977: Sire / Warner (UK), Sire (USA)

Ramones: *Road To Ruin*, 1978: Sire / Warner Records (USA)

Ramones: *End Of The Century*, 1980: Sire (USA)

Ramones: *Pleasant Dreams*, 1981: Sire (USA)

Ramones: *Subterranean Jungle*, 1983; Sire (USA)

Ramones: *Too Tough To Die*, 1985: Beggars Banquet Records (UK), Sire / Warner Records (USA)

Ramones: *Animal Boy*, 1986: Beggars Banquet (UK), Sire (USA)
 Ramones: *Halfway To Sanity*, 1987: Beggars Banquet (UK), Sire (USA)
 Ramones: *Brain Drain*, 1989: Chrysalis (UK), Sire (USA)
 Ramones: *Loco Live*, 1991: Chrysalis (UK), Sire (USA)
 Ramones: *Mondo Bizarro*, 1992: Chrysalis (UK), Radioactive (USA)
 Ramones: *Acid Eaters*, 1993: Chrysalis (UK)
 Ramones: *Adios Amigos!*, 1995: Radioactive (UK / USA)
 Ramones: *We're Outta Here!*, 1997: Eagle (UK), Radioactive (USA)

Ramone, Joey: *Don't Forget About Me*, 2002: Sanctuary Records (USA)
 [Solo-Album, posthum erschienen]

King, Dee Dee: *Standing In The Spotlight*, 1989: Sire (USA)
 [Dee Dees Rap-Projekt]

Los Gusanos: *Los Gusanos*, 1996: MusiDisc (USA)
 [neue Band von CJ Ramone]

The Ramainz: *Live In NYC*, 1999: G. B Music (USA)
 [Projekt von Dee Dee und Marky Ramone, spielten *Ramones*-Songs]

The Swing Cats: *A Special Tribute To Elvis*, 2000: Cleopatra Records (USA)
 [enthält Gast-Auftritt von Johnny Ramone bei zwei Songs]

Ramone, Dee Dee / I.C.L.C.: *I Hate Freaks Like You*, 1994: Rough Trade (UK)

Ramone, Marky and The Intruders: *The Answer To Your Problems*, 1999: Zoe Records (USA)

Ramones (u.a.): *Rock'n'Roll High School* (Soundtrack), 1979: Sire (USA)

Velveteens: *After Hours*, 1983: Atlantic (USA)
 [Richie Ramone spielt Schlagzeug bei einem Song]

6.2.2 Sonstige

Abwärts: *Computer-Staat* (Single), 1980: Zick Zack (BRD)

Abwärts: *Comic-Krieg*, 1991: Sony Music Entertainment (BRD)

All: *Problematic*, 2000: Epitaph Records (USA)

Bad Brains: *Quickness*, 1989: Caroline Records (USA)

Bad Religion: *Against the grain*, 1990: Epitaph Europe Records (NL)

Betoncombo: *Perfektion Ist Eine Sache Der Götter*, 1981; Aggressive Rockproduktionen (BRD)

Black Flag: *In my head*, 1985: SST Records (USA)

...But Alive: *Nicht Zynisch Werden?!*, 1995: B.A Records / Weird System (BRD)

Crass: *Best Before. Singles Compilation 1977-84*, Crass Records (UK)

Dead Kennedys: *In God We Trust, Inc.*, 1981: Statik Records (USA)

Dead Kennedys: *Give Me Convenience Or Give Me Death*, 1987: Manifesto (USA).

Descendents: *All*, 1987: SST Records (USA).

Descendents: *Everything Sucks*, 1996: Epitaph (USA/NL)

Die Ärzte: *Das ist nicht die ganze Wahrheit*, 1988: CBS Records (BRD)

Die Ärzte: *Die Bestie in Menschengestalt*, 1993: Metronome (BRD)

Die Ärzte: 13, 1998: *Hot Action Records* (BRD)

Die Toten Hosen: *Opelgang*, 1983: Totenkopf (BRD)

Die Toten Hosen: *Ein kleines bisschen Horrorshow. Die Lieder aus Clockwork Orange und andere schmutzige Melodien*, 1988: Virgin Schallplatten (BRD)

Dury, Ian: *Sex, Drugs And Rock'n'Roll*, 1986: Edsel (UK)

Fehlfarben: *Monarchie und Alltag*, 1981: EMI Electrola (BRD)

Fugazi: *Repeater (+3 Songs)*, 1990: Dischord (USA)
 Gluecifer: *Soaring With Eagles At Night To Rise With The Pigs In The Morning*,
 1998: White Jazz Recordings (S)
 Jingo De Lunch: *Perpetuum mobile*, 1987: We Bite Records (BRD)
 Motörhead: *1916*, 1991: Sony Music (UK)
 Nirvana: *Bleach*, 1989: Sub Pop Records / Geffen (USA)
 Nirvana: *Nevermind* 1991: Sub Pop Records / Geffen (USA)
 NOFX: *White Trash, Two Heebz And A Bean*, 1992: Epitaph (USA)
 No Means No: *One*, 2000: Alternative Tentacles Records (USA)
 Pearl Jam: *Riot Act*, 2002: Epic
 Placebo: *Sleeping With Ghosts*, 2003: Virgin (UK).
 Refused: *The Shape Of Punk To Come*, 1998: Burning Heart Records (S)
 Sex Pistols: *God Save The Queen* (1977: Virgin Music (UK); Format: Single).
 Sex Pistols: *Never Mind The Bollocks – Here's The Sex Pistols*, 1977: Warner (UK)
 Slime: *Alle Gegen Alle*, 1983: Aggressive Rockproduktionen (BRD)
 Slime: *Live – Pankeballen 21.1.1984*, 1998 (Neu-Auflage): Modern Music
 Records (BRD)
 Smith, Patti: *Horses*, 1975: Arista (USA)
 The Clash: *London Calling*, 1979: Sony Music (UK)
 The Exploited: *Punks [sic!] Not Dead!*, 1981: Captain Oil (UK)
 The Hellcopters: *Supershitty to the max*, 1996: White Jazz Recordings (S)
 The Stooges (and Iggy): *Raw power*, 1973: CBS (USA)
 The Stooges: *funhouse*, Elektra (Jahresangabe fehlt!)
 Ton Steine Scherben: *Keine Macht für niemand*, 1972: David Volksmund (BRD)
 Turbonegro: *Apocalypse Dudes*, Man's Ruin Records / Sympathy for the music
 business Records (keine Jahresangabe vorhanden!)
 Queens Of The Stone Age: *Songs For The Deaf*, 2002: Interscope

6.3 Filmographie

Rock'n'Roll High School

USA 1979,

deutsche Fassung: Bavaria Atelier GmbH

Regie: Allan Arkush,

Darsteller: P. J. Soles (Riff Randell), Mary Woronov (Evelyn Togar), Vincent Van Patten (Tom Roberts),
 Dey Young (Kate Rambeau), Clint Howard (Eaglebauer), Paul Bartel (Herr McGee) Loren Lester (Fritz
 Hansel), Loren Lester (Fritz Gretel), *Ramones* (*Ramones*) u. a.;

Dialoge / Dialogregie: Klaus E. Laurien,

Redaktion: Dieter Kremin

Sex Pistols: The Great Rock'n'Roll Swindle

UK 1980, Kendon Films / Matrix Best / Virgin

Regie: Julien Temple

Woodstock – Three Days Of Love And Music

USA 1970, Warner Bros.

Regie: Michael Wadleigh

The Texas Chainsaw Massacre

USA 1974

Regie: Hooper, Tobe

Bryanston Films / Vortex

Fugazi: Instrument (Video/DVD)
USA 1999
Dischord