

Gregor Kanitz (Guangzhou)

Punk was made to die. After more than 40 years of half-dead existence it can still be one of the most vital forms of counter- and subcultural pragmatism, organizing a left-wing-anarchist lifestyle in transnational communities. This article deals with the aesthetics, the production and distribution of punk records as a DIY activity, covering a short but punk-historically not unimportant phase during the 1990s. It shows the communication and discussion of punk as a subsistent form of resistance. If this resistance is primarily political depends on the way of remembering this fragile "we" as a recorded past.

Lebensmittel klein statt groß. DIY Punk-Platten

Viel ist schon über Punk geschrieben worden,
und wahrscheinlich wird auch noch viel darüber geschrieben werden.
Eine ganze Menge von Leuten, die mit Punk aufwuchsen, sind inzwischen in ihrer akademischen
Laufbahn nach oben gerutscht
und nutzen diese Lage kokett, um nun mit der wilden Jugend zu schwadronieren.
Martin Büsser (1997)

Punk ist eine körperliche Spannung: Beine, Füße, Oberkörper und Kopf sind nicht im Schwung, sondern vom hämmernden Rhythmus getrieben. Eigentlich könnte man 'gemütlich' sitzen, doch es gibt einzelne Songs, die einen so starken körperlichen Aufruhr produzieren, dass das Medium Schallplatte ungeeignet ist. Man setzt die Plattennadel in die richtige Pausenrille und eine kühle Brise flirrt zwischen den Ohren. Dann schneidet der Sound wie ein wohlgeformtes Ungetüm, baut sich auf bis zu der Stelle, auf die man schon hingefiebert hat. Der Ausbruch kommt – 1000 Schreie verzerren die Stirn! Wenn man dann nicht anders kann als die Faust in die Luft zu reißen und wild auf den Boden zu stampfen – springt die Nadel!

Derartige Geschehnisse sind heute wie damals z.B. bei "Burn" (*Expand the Hive*, 1997) von Logical Nonsense, bei "Virtual Reality" von One By One, bei "Coma" von Bleeding Rectum, bei "Hopscotch" von Huggy Bear oder auch bei "Devastation of Life" von Hiatus zu verzeichnen! Alles wohlverdiente Hardcore-Punk-Bands der 1990er Jahre, die in aktueller Gegenwart außer Spezialinteressierten niemand mehr kennt. Und die auch in den 1990er Jahren

'niemand' kannte – aber *wir* kannten sie. Es geht im Folgenden um dieses brüchige 'wir'¹, welches leidenschaftlich besessen war von einer für die meisten Ohren schwer zugänglichen Musikrichtung und ihren Schallplatten. Wo standen diese Platten, wie zirkulierten sie, wie entstand der Wert für einen 'Fan' dieser Subkultur, welche Ästhetiken, Energien und Infrastrukturen ermöglichten eine weitgehend kooperative, transnationale 'Szene' mit anarchistisch-linksradikalem Weltbild?

Das klassische Klischee identifiziert Punk in abgerissener Kleidung, tätowiert, rauchend, mit Bierdose und ungehobelten Umgangsformen, wie wir ihn (und nur manchmal sie) aus Spielfilmen oder Jugendkultur-Dokus kennen. Besonders geneigte Zeitgenossen mögen noch das Jahr 1977, England und vielleicht die Sex Pistols assoziieren und ansonsten einem Gerücht glauben, dass er längst tot sei. Und heutzutage hat ja ohnehin jeder bunte oder verfilzte Haare.

Auch ich hatte mal für eine (kurze) Weile rot gefärbte Haare, war aber ansonsten kaum an einschlägigen Accessoires wie beschmierter Nietenederjacken, Piercings und Patronengurt zu erkennen. Vielleicht konnte ich nicht so ganz Punk sein, denn ich habe mich immer zu gern hinter Papierbergen und Büchern verborgen. Hätte es ein Diplom- oder Masterabschluss für Punk gegeben, hätte ich wahrscheinlich nur mühsam bestanden.

Ein für heutige Bachelor/Master-Verhältnisse unvorstellbar liberales Studiensystem ermöglichte mir in den 1990er Jahren, Punk studierend zu leben: als Gitarrist verschiedener Bands, als Organisator von Konzerten und Touren und vor allem als Betreiber eines Vertriebs für Schallplatten, Kassetten und politische Literatur inklusive Fanzines.

Dies geschah also, als einige Chronisten der Subkultur Punk die Bewegung mindestens zum zweiten Mal gestorben sahen, zum ersten Mal als Punk (in den 70ern), zum zweiten Mal als Hardcore (in den 80ern) (Büscher 2010). So funktionieren auch die klügsten Analysen von Subkulturen oder speziell von Punk, indem sie Anzeichen für revolutionäre Momente, Re-Animationen und Momente des Absterbens identifizieren. Wenn im Vorwort solcher Bücher immer wieder die subjektiv-eigene Verwobenheit der Schreibenden in das Szene-

¹ Früher hätte man mit 'wir' Identität assoziiert, heute ist 'wir' eher ein Netzwerk. Der Begriff Identität ist ohnehin ein vermintes Gelände, wird erschreckenderweise auch von Gruppen verwendet, die man nicht anders als rechte, rechtsradikale und faschistische Subkulturen bezeichnen kann.

Geschehen benannt wird, so werden daraus letztlich keine Konsequenzen gezogen. Dabei hängt gerade die Beurteilung von Subkulturen so eminent von Lebensphasen, Umständen und Örtlichkeiten ab. Im Prinzip würde niemand leugnen, dass Punk 1978 in London, im Alter von 18 erfahren, etwas ganz Anderes ist als Punk 2002 in Jakarta, von einem 30jährigen aufgezeichnet. Und doch versucht man immer wieder eine Art Wahrheit über den geschichtlichen Verlauf von Bands, Labels, den Wirkungen ihrer Platten etc. schriftlich zu fixieren. Dabei wird es sicher keinen einzigen Menschen auf der Welt geben, der/die nur die fünf anfangs genannten Bands ähnlich intensiv wahrgenommen hat. So kann ich nur völlig unrepräsentativ berichten von einer über Europa und die Welt zersplitterten Sub-Szene des Hardcore-Punk, die seit Ende der 1980er Jahre aus den Wurzeln des englischen Anarcho-Punk einen politischen Hardcore oder sogenannten "Crust-Core" entstehen ließ. Das Motto war wie zu Beginn des Punk DIY – Do it yourself! Doch welches 'Selbst' damit gemeint war und ist, lässt sich nur schwer zwischen verschiedenen Individuen, Erinnerungsbildern, Orten und Infrastrukturen entscheiden. Jedenfalls stolperten Anfang der 90er Jahre in einer niederrheinischen Kleinstadt einige Individuen in eine Polit-Punk-Szene, eines davon spielt und schreibt das Ich.²

1. Vom Rand zur Gruppe – vom Stadion zum Punk-Schuppen

'Selbst' gemachte Musik samt ihren Tonträgern ist definitiv nicht von Punks erfunden worden. In einem 2017 erschienenen Buch weist der britische Protest-Singer-Songwriter Billy Bragg nach, dass der Impetus des unabhängigen Musizierens bereits in der Stilrichtung des Skiffle, einer Mischung aus Folk, Country, Blues und Jazz seit den 1920ern vorherrschte (Bragg). Hier wurde mit selbstgebaute Instrumenten und kleinen Konzerten offenbar eine Szene geschaffen, die alle Attribute einer Subkultur aufwies. Auch unabhängige Plattenfirmen gab es definitiv seit den 1920er Jahren im R&B-Format und sie erlebten eine Boom-Zeit im Rock'n'Roll, ebenso der kommerziell wenig erfolgreiche Krautrock³ brachte Schallplatten in Kleinstlabels mit Eigenvertrieb hervor. In einer traditionell kulturwissenschaftlichen Analyse würde man solche

² Vielen Dank an alle, die ihr Punk-Gedächtnis mit mir teilen konnten vor allem an Ilja, Flo und Dirk.

³ Unkonventioneller, elektronisch verfremdeter Rock, der irgendwie deutsch klang, daher "Kraut". Die Hochphase waren die 1970er mit CAN, AMON DÜÜL u.a.

Szenen als 'Subkulturen' begreifen. Einschlägig geprägt durch die Forschungen von Dick Hebdige und vielen weiteren Mitgliedern der britischen Cultural Studies gelang es ursprünglich über das Konzept der 'Randgruppe', die eigene Ästhetik, den Stil von Subkulturen, insbesondere auch von Punk zu erforschen (Hebdige 1979). Das Problem der Subkulturforschung ist jedoch, dass ihr die "Ränder" abhandengekommen sind, das vormals Unangepasste, Widerständige ist – auch darauf hatte Hebdige bereits hingewiesen – in globalen Marktmechanismen verschwunden. Ein 'A im Kreis', von Punks gern verwendetes Zeichen für Anarchie, kann jederzeit zum Signum der neuesten H&M-Kollektion werden. Das Innen und Außen, die Formen der Zugehörigkeit, das gegenkulturell Abweichende in Gemeinschaft ist auch in digitalen sozialen Netzwerken ein ganz anderes geworden. Würde man diese zerklüftete Szenerie durch eine weiter zurückreichende Kulturgeschichte abweichender Lebensformen erweitern (Kreuzer 1968), würde man vor allem den globalen Aspekt von Punk stärker betonen (Dunn 2016), so ließe sich vielleicht eine zeitgemäße Analyse des bis heute weltweit auffindbaren Phänomens Punk konstruieren. Mir bleibt zunächst, den Widerstand und die Grenze der Zugehörigkeit als Selbst zu (be-)schreiben in Orten und Ästhetiken.



Abb. 1: Privataufnahme

Als entscheidende Ahnen für den hier besprochenen Fokus von Punk sollten Ton Steine Scherben gelten, die ihren Klassiker *Keine Macht für Niemand* 1972 auf dem Label des bandeigenen Gitarristen *David Volksmund Produktion* herausbrachte.

Sie ist, zumindest in Mitteleuropa, definitiv eine der ersten subkulturell wirksamen Schallplatten der Rockgeschichte gewesen. Hervorzuheben ist hier das Ethos des Selbstmachens in einer sehr niederschweligen Aufmachung. Billiger Pappkarton statt professionell gelayoutetem Cover – ein starker Gegensatz zu den zeitgleich großen Rock-Acts (Pink Floyd, Queen oder Led Zeppelin), die in den 70er Jahren große Hallen und Stadien der so genannten westlichen Welt füllten. So wie das Verhältnis zwischen Subkultur und Mainstream-Kultur ein dialektisches ist, so ist auch das Verhältnis zwischen DIY-Platte und professionell 'groß' (eben *major*) produzierter Musik ein relatives. Je üppiger der Rockstar sich in der hohen Gage und den Zuschauermassen des Stadions suhlt, desto unbedeutender, minderwertiger wollte die dreckige Gegenkultur daherkommen und entschied sich folgerichtig für keine Macht: "Keine Macht für Niemand"!

Das allererste Rock-Konzert meines Lebens war auch ein Stadion-Konzert: U2, 1987 im Müngersdorfer Stadion in Köln auf der nicht nur später sehr geschätzten "Joshua Tree"-Tour. Gitarre, Bass, Schlagzeug und der irische Priester, der sich nach der guten Stimme benannte, waren hier nicht nur groß, sondern bombastisch. Die Wirkung auf einen 15jährigen war erleuchtend und dennoch fühlte er sich in dieser Rock-Masse nicht gut aufgehoben. Da war noch zu viel musikindustrielle Aura, also eine Ferne, so nah sie auch sein mochte (Benjamin 2019). Von U2 konnte ich zwar die Schallplatten anfassen, aber die priesterliche Stimme und die hypnotische Gitarre waren mir zu sehr entrückt, verklärt im Rockhimmel. Dieser wurde zwar kurze Zeit später ansehnlich getrübt durch New Wave/Deathrock (The Cure, Siouxsie and the Banshees, Christian Death) oder Gitarrennoise (Sonic Youth, Live Skull), aber es fehlte zum Ausleben des Negativen doch noch ein destruktives Element, ein absonderlicher Lärm, der mich endlich aus der fröhlich grinsenden Leistungsgesellschaft mit ihren kranken Werten entließ. Ein etwas älterer Schulkumpel kam eines Tages mit einer amateurhaft zusammenkopierten Liste von Schallplatten, die diesen Zweck zu erfüllen schienen. *Nuclear Blast Records* nannte sich dieser Mailorder-Vertrieb mit Label.⁴ Zwar war mir anfangs nicht ganz geheuer bei dem Gedanken, mein karges Taschengeld in bar an irgendeine wildfremde Adresse zu schicken, aber alles funktionierte: einige Tage

⁴ Aus dem improvisierten Kleinvertrieb und Label ist heute einer der größten Arbeitgeber der schwäbischen Provinz-Region mit ca. 80 Mitarbeitern geworden. Kürzlich wurde die bereits seit den 90ern im Metal-Genre bedeutsame Marke an einen großen Medienkonzern verkauft.

später drehte sich ein lebenswichtiger Lärm auf meinem Plattenteller – guten Appetit! Die daraus entstehende Welt war alles andere als ein Rock-Stadion, sie war schlicht klein! Es gab immerhin zweieinhalb Schulfreunde in unserer niederrheinischen Kleinstadt, die sich für Ähnliches interessierten. Der auf abseitige Klänge spezialisierte Plattenladen in der Düsseldorfer Altstadt war eine kleine Wohnung im ersten Stock eines Altbauhauses. Die ersten nennenswerten Konzerte waren im AK47 in der damals besetzten Düsseldorfer Kiefernstraße, ein Konzertraum etwa in der Größe des Wohnzimmers unserer Eltern. Meist kamen zwischen 20 und 100 Leute zu solch einem Konzertereignis. Über Düsseldorf wurde der Freundeskreis zwar größer, doch die Welt blieb klein. In dieser Zeit erfreute mich u.a. eine lokale Hardcoreband mit dem programmatisch passenden Namen Small But Angry, musikalisch eher irrelevant, aber nette Leute. Das Heruntergekommene, Bunt-Ungepflegte in düster-aufsässiger Ästhetik schien mir 'realer' und bewohnbarer. Daher pinselte und behängte ich auch mein eigenes Zimmer in dieser punk-revolutionären Phantasie. Vorausgegangen war schon die peinliche Tendenz, überall die Lieblingsbandnamen auf alles Eigene zu schreiben. Selbst Schallplatten wurden auf diese Art verunstaltet. Das war dummes Fan-Gehabe.

Der entscheidende Hebel zur Initiation als 'Punk-Aktivist', also der Übergang vom konsumierenden Fan zum mitgestaltenden Akteur einer Szene, geschah ebenso mit marginalen Mitteln. Ich brauchte nur einen Stift, Papier und etwas Porto.

Ich begann, endlos und endlose Briefe zu schreiben – an Punks aus aller Welt. Die Adressen befanden sich zum größten Teil auf Schallplatten oder auf Flyern, die in Schallplatten steckten. Die verbindende Distanz der Schrift war wohl das entscheidende Medium. Denn schnell war klar, dass Adressen auf Punk-Platten keine 'Fanpost'-Adressen waren, wie sie immer in der ZDF-Hitparade eingeblendet wurden. Sondern, dass sie auch zum Austausch einer Szene vorgesehen waren und diese Szene von jedem und jeder mit bestritten werden konnte. Natürlich gab es vereinzelt Arroganz von 'alten Hasen' gegenüber solchem dahergelaufenen Kid wie mir. Überwiegend kamen aber extrem freundliche Briefe zurück, schickten mir teilweise unaufgefordert Platten, Tapes oder Fanzines und bestärkten meinen Drang, Punk zu leben und mich darüber mit anderen auszutauschen.

2. Profanes Punk-Leben

Den Helden des Rockzirkus setzte man also ein Anti-Helden-Dasein entgegen. Zum Beispiel die Anti-Heroes, eine Band, die derart klein und unbedeutend war, dass sich ihre Existenz kaum im allwissenden Internet recherchieren lässt. Wichtig als Indiz für die antikapitalistische Herangehensweise war der *Preisaufdruck* "4 DM".



Abb. 2: Privataufnahme

Der Plattentitel *Time to Change* und das Foto eines im Tierversuch gequälten Affen betonen den politischen Anspruch dieser marginalen, in Oberhausen beheimateten Band.

Einen einflussreichen Teil der DIY-Musik-Produktion bespielt Großbritannien. Als Ur-DIY-produzierte Platte wird dort die erste Single der Buzzcocks von 1978 hervorgehoben. Der *Spiral Scratch* wurde einer BBC-Dokumentation zufolge die Initialzündung für die weitreichende Kategorie *Independent* oder *Indie*, die schließlich 1980 zur Gründung der Independent-Charts führte. In der BBC-Dokumentation "Music for Misfits: The Story of Indie (Ep. 1: The DIY Movement)" (GB 2015) wurde die Buzzcocks-EP als Revolution gefeiert: "Once the 'Spiral Scratch' had happened everyone felt empowered to do things on your own terms..." (07:22) In der Tat bezeugten die Buzzcocks ebenso wie die kurze Zeit später erschienen Platten von Scritti Politti oder den Desperate Bicycles eine gewissermaßen hemdsärmelige Attitüde, in der transparent alle Kosten der Produktion im Platteninneren aufgelistet wurden mit dem unmissverständlichen

Statement, dass dies doch jeder könne. Oft werden solche Vorgänge als (Self-) Empowerment für marginalisierte Minderheiten und Randgruppen bewertet.⁵ Ich verstehe zwar die Logik, nach der solch eine Bewertung geschieht, auf mich traf sie nicht zu. Ich habe *jede* Macht gehasst und ich war auch nicht marginalisiert, sondern nur unfähig und gehemmt. Niemand sollte Macht haben müssen, um sich auszudrücken.

Es sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass die ersten einschlägigen Veröffentlichungen von Punk-Bands keine DIY-Produktionen waren, sondern die maßgeblichen Platten der Sex Pistols, der Stranglers oder die ersten Platten von The Clash oder Ramones alle auf Major Labels waren und damit auch durchaus ansehnliches Geld verdienten. Mit der Popularität des Punk geht sein Ausverkauf einher. Auf der anderen Seite gab es Labels, die klein waren und eigentlich gern größer geworden wären, aber auch vornehmlich seit den 1980er Jahren Labels, die aus antikapitalistischen Gründen klein bleiben wollten.

Extrem wichtig für die politischen, antikapitalistischen Ambitionen der Punk-Produzenten war die britische Anarcho-Punk-Band Crass, die seit 1977 existierte und bereits zu Beginn beschloss, sich spätestens im bedeutungsgeladenen Jahr 1984 aufzulösen (was sie auch tat). In einem Interview-Buch über die englische Hardcore- und Anarcho-Punk-Bewegung der 1980er kommt in steter Regelmäßigkeit die Stelle vor, an der einer der Interviewten sein erstes CRASS-Konzert sah, was als derart *mindblowing* erachtet wurde, dass hiermit der Beginn einer politischen Art von Punk gesetzt war, die nur sehr wenig mit dem Klischeebild des in Fußgängerzonen mit Iro und Dosenbier herumlungernenden Punks zu tun hatte (Glasper 2006). Es waren Punks, die ein ähnliches Leben wie Ton Steine Scherben führten und Überschneidungen mit sonstigen unangepassten Freaks oder anarcho-linksradikalen Polit-Aktivist*innen hatten und ein Leben in WGs, besetzten Häusern und Kommunen pflegten. Hier besteht auch eine Parallele zu den Krautrock-Hippies der 1970er Jahre, die teilweise in ländlichen Kommunen hausten, um einem selbstbestimmten Leben möglichst nahe zu kommen. Die Kommune von Crass war das "Dial House" in Essex. Hier trafen sich politisierte Lebensformen und unangepasste Musik. Auch in den 90er Jahren gab es im europäischen Maßstab immer noch eine Vielzahl von besetzten Häusern und

⁵ Bei Dunn fällt dieser Begriff des Empowerment immer wieder, z.B. im Restimee (Dunn 2006: 225). Sehr gut beschrieben dagegen die Entwicklung von DIY Punk Labels weltweit (ebd.: 127ff.).

Bauwagenplätzen. Insbesondere der Fall des Eisernen Vorhangs ließ in Ostdeutschland (besonders in Leipzig und Potsdam) und einigen osteuropäischen Ländern großräumige Zentren alternativer Lebenskultur entstehen. Angeschlossen an solche Zentren waren/sind neben dem Wohnraum auch zumeist Werkstätten, Kneipenbetrieb und eine Infrastruktur für Filmabende, sonstige Kultur- und Politveranstaltungen und nicht zuletzt eben die Hardcore-Punk-Konzerte. Ich selbst war ein zu verwöhntes Mittelstandskind, um in einem solchen Projekt zu leben, aber ich habe/hatte immer den größten Respekt für alle, die das probiert haben. Denn das hat einige Leben radikal verändert.

Regelmäßig zu Gast in solchen Zentren (und dies bereits seit den 80ern) war beispielsweise die Amsterdamer Band The Ex. Ihre Doppel-EP von 1986 konnte auch mein historisches Interesse befriedigen, die Veröffentlichung setzte sich mit der Geschichte des spanischen Anarchismus auseinander.



Abb. 3: Privataufnahme



Abb. 4: Privataufnahme

Die 1993 auf dem genialen "Flat Earth"-Label veröffentlichte schottische Band Sediton (hier mit selbstgenähtem Jute-Cover) konnte bereits auf eine lange Geschichte aufwändig gestalteter DIY-Cover zurückblicken und ironisierte daher das Verhältnis zwischen Beiheft und Platte. Anstatt der zumeist auf dem Backcover annotierten Zeilen "Diese Platte sollte nicht ohne ein Beiheft verkauft werden" las man bei Sediton "This Booklet should contain a free Album".

Die Beispiele von The Ex und Sediton fallen insofern aus dem Rahmen, als die Grafik durchaus aufgeräumt und klar strukturiert daherkommt. Dominant waren eher Designs, die an die riesigen Foldout-Cover von Crass erinnerten. In schwarzweißer Schlichtheit und echtem Bleiwüsten-Appeal schienen hier sämtliche Ideen anarchistisch-kommunitären Lebens verschriftlicht.

Was enthielten all diese Punk-Booklets? Natürlich in erster Linie die durch den Schreigesang unverständlichen Songtexte, oft Kommentare zu diesen Texten, Grafiken und Fotos (sehr selten von den Bandmitgliedern), sonstige oft politische Gedanken, Kochrezepte, Überlegungen zur Szene und Adressen politischer Graswurzelorganisationen. Thematisch ging es um Antifaschismus, Pazifismus, Polizei-Repression, Tierrechte/Vegetarismus/Veganismus, Umweltzerstörung und Antikapitalismus. Damit war das Booklet der Platte wie eine Fortführung des Fanzines, einem anderen entscheidenden Medium der Punk-Szene. Fanzines waren bereits seit Beginn der 80er Jahre in erstaunlicher Breite vorhanden und kultivierten ebenso den Charme des niederschwellig Selbstgemachten. Das oft schwer entzifferbare Schnipsellayout konnte dann auch 'selbst' durch die Kopierer gezogen werden. Besonders in den 80er und 90er Jahren erhielt sich das ungeschriebene Gesetz: Wer ein Label hatte, machte auch ein Fanzine. In diesen Zines spiegelten sich die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Bands, Labels, Vertrieben und Konzertveranstaltern, denn dies waren zumindest musikbezogen die wesentlichen Aktivitäten, die man DIY erledigen konnte.

Auch, wenn sicher nicht alle Betreiber eines DIY-Punk-Labels in eine vegane Kommune ziehen wollten, um ein komplett selbstbestimmtes Leben und Arbeiten zu beherzigen – es bestand stets eine Einigkeit darüber, dass Punk mehr als ein Mode- oder Musikstil ist. Punk ist, wenn schon ein Stil, dann ein Lebensstil. Die

bekannte britische Hardcore-Band Extreme Noise Band nannte einen ihrer Songs "In it for life" (1989)⁶, in dem es heißt:

Grew up with punk, meant so much then
A way of life, but you changed your mind again

Are you in this for life or just for today?
Are you in this for life or just to pose?

Auch wenn man dieser von vielen Besetzungswechseln gekennzeichneten Band vorwerfen kann, dass sie im Laufe der 90er Jahre einen kommerziell besser verwertbaren Musikstil spielten und auf ein größeres Metal-Label wechselten: Ihre frühen Platten waren extrem einflussreich für eine politische Hardcore-Szene. Ich selbst wurde Vegetarier, nachdem ich ihren Song "Murder" über industrielles Tierleid gehört hatte. Doch bereits in den 80ern erreichten ihre Platten auch hohe Platzierungen in den britischen Independent-Charts, also eine kommerzielle Auszeichnung, die man als DIY-Purist eigentlich ablehnte. Hier zeigt sich, wie schmal der Grat zwischen einer Verbreitung von Ideen auf der einen Seite und den ungeschriebenen Regeln unkommerziellen Punk-Seins war.

Punk war/ist also Leben, nur die Maßstäbe dieses Lebens können in unterschiedlichen Phasen auch wechseln. Eine norwegische Band, die aus der Szene um das autonome Zentrum "Blitz" in Oslo entstand, machte diese Frage nach dem Leben gleich zum Bandnamen und nannte sich Life ... but how to live it. Punk ist Leben, aber kein besonderes Leben, eher ein einfaches und profanes Leben. So nannte sich ein Anarchopunk-Kollektiv aus Minneapolis/USA denn auch Profane Existence, nummerierte ihre Veröffentlichungen unter dem Titel "Exist" und betrieb von 1989 an ein besonders in den 90ern extrem einflussreiches Label in Kombination mit einem Zine.

Einer meiner besten Brieffreunde aus Berlin machte zufälligerweise eine Art Großhandels-Vertrieb für dieses Label, da war es naheliegend, diese Veröffentlichungen 'auf Kommission' zum Verkauf zu nehmen und auf Konzerten und per Mailorder zu verkaufen. So wurde ich zum Schallplattenhändler. Da das Plattenhören aber immer auch Plattenlesen war, habe ich neben der aktuellen Profane-Existence-Ausgabe auch andere Zines und linksradikal-anarchistische Schriften verkauft. Zu dieser Zeit sprachen wir nicht mehr gern von 'Fanzines',

⁶ Zusammen mit Filthkick veröffentlichte Split-LP.

weil wir uns nicht als 'Fans' betrachteten, eher als nichtige Produzenten und als Verteiler lebenswichtiger Gebrauchsgegenstände. Um dies zu unterstreichen, verkaufte ich als Gag auch selbstgemachtes Paniermehl zum Selbstkostenpreis. Für kurze Zeit war ich zusammen mit einem Düsseldorfer Freund und Mitbewohner auch die deutschlandweite Verteilerstation einer anarchistischen Gefangenenorganisation. Einige Punkbands machten Benefiz-Platten für diese oder andere Organisationen, spielten Konzerte für Aktivist*innen, die bei direkten Aktionen kriminalisiert wurden.

Dies war durch und durch eine 'eigene', selbst-gestaltete, kleine Welt, die in der Hochphase des Aktivismus auch sehr hermetisch wurde und mit Mainstream-Kultur kaum Berührungen hatte. Es mag absurd klingen, aber von Nirvana hatten wir zu Beginn der 1990er Jahre allenfalls gehört, sie aber sofort verworfen als hohlen Kommerz-Dreck. Erst mit etwas Distanz habe ich mich Anfang der 2000er Jahre 'getraut', mir ein paar Nirvana-Songs auf Kasette (!) zu überspielen und sie auch musikalisch als durchaus anhörbar zu beurteilen. Die großen kommerziellen Erfolge der 90er, die Platten von Bad Religion, Green Day und vielen anderen, nahmen wir vielleicht mit kurzem verächtlichen Schulterzucken zur Kenntnis, aber eigentlich war dies nur die Erfolgswelt des Mainstreams, mit der wir nichts zu tun hatten. Sie waren egal, denn wir hatten unsere eigene Szene, eine eigene subkulturelle Infrastruktur aus Konzertorten und besetzten Häusern, WGs, Plattenläden und unabhängigen Jugendzentren. Wenn jedoch *innerhalb* dieser Strukturen nur die leisesten Anzeichen von kommerziellem oder sonst 'unkorrektem' Verhalten bemerkt wurden, so konnte dies ein wochenlanges Gesprächsthema sein. Kostete mal ein Konzert zehn DM statt sechs oder lud jemand Bands ein, die Gerüchten zufolge nicht die klassischen Werte des DIY-Punk beherzigten, oder deren Platten zu teuer seien, konnten sehr schnell dogmatische Diskussionen geführt werden.

3. Zwischen Punk-Post und eingeschmierter Briefmarke – die glorreichen 90er

Was genau heißt es dann aber, eine Platte *selbst* zu machen? Hier lassen sich zwei Formen des Produzierens unterscheiden, die oft zusammenfielen, jedoch nicht notwendigerweise ineinandergriffen: Zum einen das DIY im Sinne wirklicher Handarbeit, sodass eine Band/Label tatsächlich allen Platten ein individuell selbst

gemachtes Erscheinungsbild gibt, hier z.B. die Anti-Dogmatikss aus Barcelona mit individueller Folie im Siebdruck-Verfahren. Als Standard galt das selbständige Falten der gedruckten Cover bzw. die Arbeit des Eintütens von Booklet oder Beiblatt, wofür große Plattenfirmen sonst natürlich eigene Hilfskräfte beschäftigten.

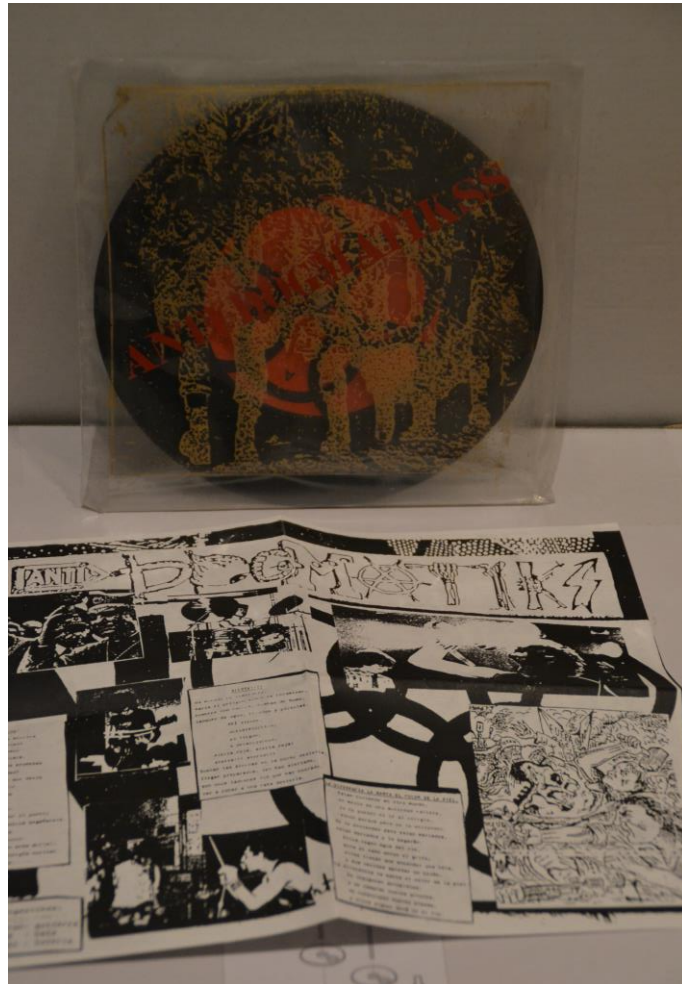


Abb. 5: Privataufnahme

Die englische Band Active-Minds waren regelrechte Meister im Produzieren billiger, aber liebevoll-aufwändig gemachter Punkplatten und beschrieben im Booklet einer ihrer Veröffentlichungen die unterschiedlichen Sparten der DIY-Aktivitäten, also das Betreiben eines Konzertortes, das Leben in einer herrschaftsfreien Hausgemeinschaft, das Siebdrucken von T-Shirts etc. Unter der Sparte "Releasing a record" heißt es dann: "Contrary to what some people seem to think, small DIY-Labels do not own their own record manufacturing equipment. They pay a pressing plant to do it."

Was braucht man also? Es beginnt mit einem Spulentonband, später ein Dub-Tape, welches man von der Band oder den Bands bekommt, deren Klänge man veröffentlichen wollte. Die nächste Instanz ist das sogenannte Überspielstudio, das in der Regel große Aufträge von 'echten' Plattenfirmen bekommt. In den 80er und 90er Jahren gab es in Deutschland nur etwa fünf Überspielstudios, die auch 'Laufkundschaft' mit geringen Auflagen betreuten. Die Aufgabe dieser Überspielstudios war, aus dem elektromagnetischen und später digitalen Tonmaterial eine mechanisch abtastbare Folie herzustellen. Das kostete in den 90ern etwa 190 DM pro Stunde. Im Überspielstudio passierte auch ein Teil des sogenannten Mastering, also die Festlegung der Zwischenzeiten der einzelnen Songs und bestimmte Soundanpassungen. Dieser Prozess des Masterings und Überspielens war bis einschließlich der 70er Jahre eine Tätigkeit, die in der Regel von professionellen Toningenieuren bewerkstelligt wurde. Mehr und mehr entprofessionalisierte sich dieser Prozess jedoch, indem auch Sound-Freaks und DIY-Plattenmacher in diesen Prozess mit eingriffen. Nach und nach betrieben auch Anhänger alternativer Musikrichtungen eigene Überspielstudios.

Das Produkt des Überspielstudios war dann das sogenannte Positiv, welches im Prinzip bereits abspielbar war und schließlich an das Presswerk ging. Das Pressen selbst kostete in den 90er Jahren etwa zwei bis drei DM pro 7-Inch-Platte, manchmal weniger dank tschechischer Presswerke.

Ein sehr aufregender Tag war dann derjenige, an dem die Test-Pressung dem Labelmacher ins Haus flatterte und dann an die Bands weitergegeben wurde. Bands und Label hatten hiermit stets das stolze Gefühl, etwas 'Eigenes' und doch ernsthaft Verbreitbares in den Händen zu halten. Dieser Stolz wich dann bei Ankunft der fertigen Plattenkisten häufig der anstrengenden Anforderung, all diese grauen Kisten (im 20er Pack) tragen zu müssen und die dazugehörigen Cover zu falten.

Mindestens ebenso wichtig war das *Vertreiben* der hergestellten DIY-Platten. In den 90er Jahren wurde die Kombination Label-Fanzine mehr und mehr abgelöst durch die Kombination Label-Vertrieb, d.h. es gab ein Netzwerk an Szene-Protagonisten, die ihre selbst gemachten Platten durch Mailorder verkauften und auf internationalen Festivals zirkulieren ließen. Und dies passierte in der Regel durch Tausch: "Nimmst du zehn Exemplare meiner Veröffentlichung, nehme ich 10 Exemplare deiner Platte." Das hatte zur Folge, dass es extrem einfach war, die

eigene Platte durch DIY-Strukturen zu verbreiten. Damals konnte ein nur halbwegs bekanntes DIY-Label in der Tat eine Auflage von 1000 Stück irgendeiner unbekanntem Kellerband pressen und diese recht zügig in die internationalen DIY-Distributionsnetzwerke einspeisen. Wie viele von diesen Platten jedoch real verkauft wurden an den einzelnen Punk, der eben nur selten ein rein passiv konsumierender Teil der weltweiten Szene war, ist extrem schwer zu sagen. Es gibt Theorien, dass die Überreste dieser Hochphase des DIY-Plattenproduzierens und -tauschens heute noch in irgendwelchen Kellern herumstehen müssten. Mein Vertrieb konnte nicht anders als 'klein' sein und dennoch habe ich Platten, Kassetten (die nette internationale Bezeichnung K7 wurde üblich), Aufnäher und Papier mit Individuen aus England, Frankreich, Belgien, den USA, Tschechien, der Slowakei, Ungarn, Kroatien, Slowenien, Griechenland, Israel, Polen, der Schweiz, Österreich, Italien, den Philippinen, Kanada, Brasilien, Mexiko, Bulgarien, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien und Portugal, Südafrika, Schottland, Irland, Japan und Peru getauscht. Schon früh hatte ich eine gewisse Vorliebe für (ost-)europäische bzw. vermeintlich atypische Punk-Herkunftsländer entwickelt. Heutzutage könnte man es hochtrabend als dekoloniale Strategie bezeichnen, weil ich erkennbar wenig Platten von meist US-amerikanischen, angesagten Bands im Programm hatte, die stets den größten Absatz fanden. Dahinter steckte aber kein dezidiertes politisches Programm, eher eine simple Neigung zum Unbedeutenden/Peripheren.

Unschwer erkennbar war man in diesem internationalen Plattentauschen abhängig von einem Akteur, der ganz und gar nicht DIY war: die Post. Mit dem offenbar auch in anderen Subkulturen gepflegten Briefmarkenrecycling ließen sich die Portopreise signifikant reduzieren. Schworen manche auf bestimmte Seifensorten, so benutzte ich z.B. immer den Klebstoff der Marke *Bindulin*, erhältlich im KODI-Markt. Einfach die frische Briefmarke vor Versenden des Briefes oder Päckchens mit einem seichten Klebefilm überziehen und den Empfänger am Ende des Briefes auf das Zurücksenden der Marken hinweisen – schon konnte man den Poststempel elegant abwaschen und die Marken zum Trocknen legen. Zumeist brauchte man aber gar nicht "Please Stamps Back" schreiben, es wurde ein S mit recycling-Zeichen üblich. Einer kleinen Anekdote zufolge ließen sich einige japanische Punks mit diesem Spruch immer wieder ihre Marken zurücksenden, die jedoch überhaupt nicht präpariert waren. Sie hielten die Anweisung für einen

allgemeinen Punk-Slogan – was es letztlich auch war. Recycling ist überhaupt eine in allen Facetten hochgehaltene Praxis des DIY-Punk. Das Recycling bezog sich im Alltagsgeschäft auf die Verwendung von Briefumschlägen, Flyern und auch das heute sogenannte Containern von weggeworfenem Essen passt in diesen Lebensstil der fröhlichen Armut. Der Karton des naturtrüben Apfelsaftes von Aldi hatte die idealen Ausmaße für das sichere Stapeln von EPs/Singles.

Einmal machte ich beim Verschicken eines Briefes den Fehler, einen sogenannten Dienstumschlag der Deutschen Post zu verwenden bzw. wiederzuverwenden, was mir das Unternehmen in einem ausführlichen Brief mahnend mitteilte. Im letzten Absatz hieß es lapidar und in Bezug auf die natürlich auch hier zum Einsatz gebrachte eingeschmierte Briefmarke: "Das manipulierte Postwertzeichen können wir ihnen nicht mehr zur Verfügung stellen."

Ein weiterer Aspekt der Distribution von DIY Platten konnte die willkürlichen Portoerhöhungen umgehen, indem man Platten per PUNK-Post verschickte. Da regelmäßig europäische und nordamerikanische Bands auf Tour waren, bot sich deren Band-Bus als ein hervorragendes Vehikel zur Verteilung der jeweils aktuellen Veröffentlichungen an. Man verabredete einfach, dass der Empfänger der Plattenkiste das Konzert der Band XY besuchte, wo er dann das Paket frisch aus dem Laderaum des Tourbusses erhielt. Ich selbst habe mich, samt meines Vertriebes, von befreundeten Bands mit zu einzelnen Konzerten oder auf kleine Touren mitnehmen lassen.

All diese infrastrukturellen Praktiken waren selbstverständlich nur möglich, wenn unter den Akteuren der Szene ein gewisses Vertrauen herrscht – das Funktionieren dieser Strukturen zeigt hier einen entscheidenden Klebstoff der Punkszene. Das Teilen dieser Kommunikationswege, das gemeinsame Organisieren von Konzerten, schließlich das Teilen einer Platte – die *Split-EP* war ein extrem gängiges DIY-Produkt – zeigen, wie die Zusammengehörigkeit im Alltag evident wurde. Der Geist und die Praktiken des Punk waren auf gemeinsame Teilhabe ausgerichtet, spätere Theorien eines solchen Verhaltens erkannten darin den *Prosumer*.⁷ Wäre irgendein Theoretiker mit solch einem Vokabular auf unsere Konzerte gekommen, hätte man ihm ins Gesicht gerotzt.

⁷ Solche Analysen lassen sich bis hin zu Walter Benjamins Text *Der Autor als Produzent* von 1934 zurückführen; in der Kulturosoziologie der vergangenen Jahrzehnte ist das Theorem gut verankert. Aktuell zur DIY-Ökonomie vgl. Daniel 2018: 203–228.

Lediglich ich hätte wahrscheinlich Verständnis gehabt für solch eine distanzierte Analyse, da ich selbst auf Punk-Touren immer ein paar kulturtheoretische Bücher dabei hatte.

In all diesen Konzertorten, Tourbussen und Plattenläden wurden Punk-Platten verteilt und vertrieben, doch die hauptsächlichen Wohnorte der DIY-Veröffentlichungen waren private Zimmer, wo sie zu Hunderten oder Tausenden, oft sehr idiosynkratisch geordnet, ihr Dasein fristen. Eine meiner Bands veröffentlichte Ende der 90er Jahre eine EP auf einem DIY-Label namens *Musikzimmer*. Dieses Musikzimmer existierte jedoch auch real, es war ein mittelgroßer Raum über und über mit Schallplatten bestückt. Letztlich braucht man gar kein sonderlich pathologisches Sammlerinteresse zu haben, um auf solche enormen Mengen von Schallplatten zu kommen. Man musste nur lange genug Punk sein, dann sammelte sich automatisch einiges während der Jahrzehnte an.

Ich selbst habe nie Platten gesammelt, den Vertrieb auch Ende der 90er Jahre an einen Bekannten weitergegeben und bin eigentlich froh, keine enormen Schallplattenmassen beherbergen zu müssen. Sie taugen besser als zu verbrauchende Lebensmittel, die bestimmte Lebensphasen begleiten und danach wieder in die Kreisläufe von Second-Hand-Börsen zurückkehren. Dort werden mittlerweile auch ehemalige DIY-Punk-Platten zu unvorstellbaren Geldsummen gehandelt.⁸

Es bedarf kaum einer Erwähnung, dass schon seit spätestens der Jahrtausendwende Schallplatten kein wesentliches Medium der globalen DIY-Punk-Szene mehr sind. Es bleiben aber die Konzerte in den wenigen verbliebenen Kneipen, Jugendzentren und einzelnen (ehemals) besetzten Häusern, wo Punk immer wieder neue Re-Animationen erfahren kann.

Dort fällt vielleicht mal ein Verstärker in ekstatischen Momenten aus, aber es springt keine Nadel.

⁸ Die gängigste Second-Hand-Börse ist *Discogs*, wo regelmäßig schockierende Preise für DIY-Punk verlangt und gezahlt werden, z.B. eine EP der italienischen Band WRETCHED, noch mit Preisaufrück "1000 Lire", was 1983 etwa eine DM war. Heute kann man 250\$ dafür zahlen.

Bibliografie

- Bragg, Billy (2017): *Roots, radicals and rockers: how skiffle changed the world*. London: Faber & Faber.
- Büsser, Martin (1997): *If The Kids Are United. Von Punk zu Hardcore und zurück*. Mainz: ventil verlag.
- Benjamin, Walter (2019): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Ziemann, Andreas (Hg.): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*. Wiesbaden: SpringerVS, 7–17.
- Daniel, Anna (2018): "Die Do-it-yourself-Kultur im Punk", in: Busche, Hubertus et. al. (Hg.): *Kultur – interdisziplinäre Zugänge*. Wiesbaden: SpringerVS, 203–228.
- Dunn, Kevin C. (2016): *Global Punk. Resistance and Rebellion in Everyday Life*. New York: Bloomsbury Academic.
- Glasper, Ian (2006): *The Day The Country Died: The History of Anarcho Punk 1980–1984*. London: Cherry Red Books.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The meaning of style*. New York/London: Routledge.
- Kreuzer, Helmut (1968): *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Reclam.