

Markus Wiegandt

„If the kids are united ...“ – Geschichtsschreibung/Geschichtenschreibung als literarischer Roundtable: Jürgen Teipels Doku-Roman *Verschwende Deine Jugend*

Ich und die Wirklichkeit

Deutsch Amerikanische Freundschaft

Bereits der Titel der hier folgenden Überlegungen zielt auf die Schnittstellen von Fakt und Fiktion, wenn er mit ‚Geschichtsschreibung/Geschichtenschreibung‘ ein Gegensatzpaar aufruft, das uns spätestens seit Aristoteles’ *Poetik* bekannt ist. Zugleich pointiert der Titel mit der ersten Refrainzeile des 1978 veröffentlichten gleichnamigen Songs der Streetpunk-Band Sham 69 ein Bild, das ich in Bezug auf die hier thematisierten Texte für sehr treffend halte, denn es transportiert die Hoffnung auf Verbindung und Schnittmenge der vermeintlich existierenden Gegensätze. „If the kids are united“ ist ein zugegeben idealistisches Bild, das in der Wirklichkeit schwer realisierbar scheint – wie auch Sham 69 auf ihren frühen Konzerten leidvoll erfahren mussten, wenn sich die verfeindeten Lager vor der Bühne regelmäßig ‚die Köpfe einschlügen‘.

In literarischen Texten aber ist eigentlich alles realisierbar, und so geht es eben auch, dass die früher teils räumlich und vielleicht sogar ideologisch getrennten „kids“ – die mittlerweile natürlich mehrheitlich „weiße, alte Männer“ sind – hier zusammenkommen und erzählen. Was dabei entsteht, ist eine bestimmte Textsorte, die ein spezifisches Textverfahren nutzt und in den letzten Jahren – meiner Wahrnehmung nach – erhöhte Konjunktur erfuhr. Jürgen Teipels Doku-Roman *Verschwende deine Jugend*¹ dient im Folgenden als Ausgangspunkt für die Betrachtung dieser dokufiktionalen Textsorte. Teipels Text ist – zumindest für den deutschsprachigen Raum – dabei so etwas wie der Patient Null oder besser Arche-text für zahlreiche Folgeerscheinungen, die hier ebenso mit in den Blick genommen werden sollen.

¹ Teipel, Jürgen. *Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Jürgen Teipels *Verschwende deine Jugend* zeichnet auf ca. 360 Seiten die Geschichte des (west)deutschen Punk und New Wave nach.² Ausgehend von der ‚englischen Punk-Explosion von 1977‘ erinnern sich zahlreiche Protagonist*innen der Szene an die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Popkultur fokussiert auf die Zentren Düsseldorf, Berlin und Hamburg. Teipel sammelt dieses Erinnerungsmaterial und setzt es für seinen Doku-Roman in stringente Beziehungen. Für den Leser entsteht dadurch eine Art imaginierter Roundtable, an dem die Protagonist*innen scheinbar lebendig ins Gespräch kommen.

Polyphones Erzählen von Geschichten und Anekdoten wird damit in den hier von mir betrachteten Büchern zu einer Geschichte kompiliert. Diese Kompilation bzw. das Arrangement des dokumentierten Materials ist ein zentrales Merkmal der untersuchten Textsorte. Individuelle Erinnerungen werden dokumentiert und neu zusammengesetzt. Die dabei entstehende Narration wird ins kulturelle Gedächtnis implementiert. Im Idealfall gelingt dies als durchschlagender Erfolg, wie eben bei *Verschwende deine Jugend*, und schafft damit auch einen relevanten Beitrag zur Kultur- bzw. Subkulturgeschichtsschreibung.

Dass solch ein Erfolg im Jahr 2001 keineswegs ausgemacht war, sieht man an den Erwartungen des Autors und des Verlags im Vorfeld der Publikation. In einem Werkstattgespräch von Annett Gröschner und Stephan Porombka mit Teipel heißt es dazu: „Selbst mein Lektor bei Suhrkamp hat ganz tief gestapelt. Er musste davon ausgehen, dass sich das vielleicht tausend Mal verkauft.“³

Der Bedarf am Markt war aufgrund der Novität dieser Art von Popkulturgeschichtsschreibung also schwer kalkulierbar. Dass hier ein Herzensprojekt solche Wellen schlägt – und nicht allein als kommerzieller Erfolg, sondern auch im Sinne der Musealisierung des Gegenstands –, war allenfalls zu hoffen. Für die Folgeerscheinungen im Fahrwasser von *Verschwende deine Jugend* sieht das dann sicherlich schon ganz anders aus.

Derlei Folgeerscheinungen gibt es, wie bereits angedeutet, reichlich und sie alle funktionieren nach dem Teipel'schen Prinzip, indem Sie eine Art virtuelles Klassentreffen fingieren und dabei nicht auf vorgefundene Dokumente zurück-

² Die Einschränkung auf Westdeutschland ist verlagsseitig keineswegs angezeigt. Sie ist jedoch notwendig, da Teipels Geschichte neben wichtigen Protagonist*innen vor allem an Zentren der Entwicklung in Westdeutschland orientiert ist. Die parallele Entwicklung im Untergrund der DDR hat Teipel für seine Geschichte nicht im Blick. Sie erfährt in den letzten Jahren aber ebenfalls eine breite Aufarbeitung. Vgl. dazu: Böhlke, Michael/Gericke, Henryk. *Too much future. Punk in der DDR*. Berlin: Verbrecher Verlag 2007.

³ Gröschner, Annett/Porombka, Stephan. „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“. In: *Poetik des Faktischen. Vom erzählenden Sachbuch zur Doku-Fiktion. Werkstattgespräche*. Hg. Annett Gröschner, Stephan Porombka. Essen: Klartext 2009, 67–83, hier 74.

greifen, sondern diese Dokumente in einem ersten Schritt – der vorgelagerten Interviewphase – zunächst einmal selbst schaffen. Exemplarisch zu nennen wären hier: *Punk Rock: An Oral History*⁴ von John Robb (in deutscher Übersetzung zunächst 2007); *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*⁵ von Felix Denk und Sven von Thülen (2012); *Mehr als laut. DJs erzählen*⁶ von Jürgen Teipel (2013); *Electri_city. Elektronische Musik aus Düsseldorf*⁷ von Rüdiger Esch (2014); *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*⁸ von Jan Wehn und Davide Bortot (2019). Diese Aufzählung muss allerdings noch um einen wichtigen Prätex für Teipel ergänzt werden, dessen deutsche Übersetzung aus dem Jahr 2004 mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls eine Folgeerscheinung von Teipels Erfolgsbuch ist. Die Rede ist von *Please Kill Me. Die unzensierte Geschichte des Punk* von Legs McNeill und Gillian McCain, im Original mit dem Untertitel *The Uncensored Oral History of Punk*⁹ bereits 1996 erschienen.

1 Grundlegende Beobachtungen zum Textverfahren

Betrachtet man die vorgestellte Reihe an Publikationen, fallen mehrere Dinge ins Auge: Erstens erkennt man, dass derlei Texte sehr arbeitsintensiv und aufwendig in den Vorrarbeiten sind. Nimmt man die Bücher von John Robb sowie McNeill und McCain heraus, die lediglich deutsche Übersetzungen im Fahrwasser von Teipel sind, erscheinen die deutschen Originaltitel, die sich großteils unmittelbar auf Teipel beziehen¹⁰, alle mehr als 10 Jahre nach *Verschwende deine Jugend*. Zweitens betreiben alle genannten Titel thematisch eine bestimmte Art Popkulturschichtsschreibung in einem eng umrissenen Ausschnitt, der entweder lokal oder

⁴ Robb, John. *Punk Rock. Die ganze Geschichte* [Punk Rock: An Oral History]. Aus dem Engl. von Martin Büsser und Chris Wilpert. Mainz: Ventil 2007 [2006].

⁵ Denk, Felix/Thülen, Sven von. *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*. Berlin: Suhrkamp 2012.

⁶ Teipel, Jürgen. *Mehr als laut. DJs erzählen*. Berlin: Suhrkamp 2013.

⁷ Esch, Rüdiger. *Electri_city. Elektronische Musik aus Düsseldorf*. Berlin: Suhrkamp 2014.

⁸ Wehn, Jan/Bortot, Davide. *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*. Berlin: Ullstein 2019.

⁹ McNeil, Legs/McCain, Gillian. *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*. 20th Anniversary Edition. New York: Grove Press 2016 [1996].

¹⁰ Vgl. dazu das Vorwort bei Denk/Thülen: *Der Klang der Familie*, 12; die Danksagung und die editorische Notiz bei Esch: *Electri_city*, 451 und 457; sowie die Danksagung bei Wehn/Bortot: *Könnt ihr uns hören?*, 449.

genrespezifisch eingegrenzt ist. Zumeist wird diese Eingrenzung bereits im Titel oder Untertitel deutlich. Was es bei den genannten Titeln nicht gibt, ist die Fokussierung auf eine Person im Mittelpunkt der Geschichte. Trotzdem muss dies unbedingt als eine dritte Möglichkeit genannt werden, da Jean Steins Gründungstexte des betrachteten Textverfahrens genau nach diesem Prinzip funktionieren.

Dazu ist an dieser Stelle ein kurzer Exkurs nötig, denn es ist nämlich noch etwas komplizierter mit den Ursprüngen des in den Blick genommenen Konstruktionsprinzips von Texten. Teipel, so meine These, steht als Inventor des Textverfahrens ‚Interviewkompilation‘ für den deutschsprachigen Raum. Wesentliche Inspirationsquelle für ihn sind McNeil und McCain, die maßgeblich zur Popularisierung der angewandten Machart von Texten beitrugen. Diese wiederum rufen sich auf Jean Stein, die gemeinsam mit George Plimpton bereits 1970 *American Journey. The Times of Robert Kennedy*¹¹ und 1982 dann mit riesigem Erfolg *Edie. American Girl*¹² herausgebracht hatte.¹³ Dieses zweite Buch über das frühe It-Girl und die zeitweilige Warhol-Muse Edie Sedgwick stellt deren Person ins Zentrum der Anekdoten und liefert gleichzeitig mit den Mitteln der Interviewkompilation ein kulturhistorisches Bild des New York der 1960er Jahre. *Edie* ist, nach eigener Aussage, auch Teipel als erstes Buch dieser Machart bekannt.¹⁴

Drittens – und das sieht man nun auch nochmal an Stein und Plimpton – bedürfen die Bücher offensichtlich eines Herausgebers* einer Herausgeberin (oder eines Kollektivs), die in der Regel journalistisch tätig und nur teilweise bzw. randständig in die erzählte Geschichte involviert sind. Explizit wird die Herausgeberfunktion, wenn überhaupt, nur in einem einordnenden Vorwort. Dabei ist ein solches Vorwort keinesfalls verpflichtend. Esch tritt diesen Platz in *Electri_City* etwa an Wolfgang Flür, den frühen Schlagzeuger der Düsseldorfer Band Kraftwerk, ab, und schafft damit via Autoritätszitat eine zusätzliche Beglaubigung für die Bedeutung und Authentizität seiner Publikation über die elektronische Musik aus Düsseldorf.

Interessanterweise behaupten McNeil und McCain in Bezug auf die Herausgeberschaft sogar, dass es maßgeblich sei, zwei Autoren für eine erfolgreiche „narrative oral history“ zu haben, da zwei paar Augen als Fehlerkorrektiv und gegenseitige Kontrollinstanz arbeiteten. Qualitativ hochwertig können die entstehenden Texte nur werden, so McNeil und McCain, wenn die eine Instanz sich auf Glaubwürdigkeit der Stimmen und Entwicklung der Leitthemen konzentriere, während

¹¹ Stein, Jean/Plimpton, George. *American Journey. The Times of Robert Kennedy*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1970.

¹² Stein, Jean/Plimpton, George. *Edie. American Girl*. New York: Grove Press 1982.

¹³ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 463.

¹⁴ Vgl. Gröschner/Porombka: „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“, 72.

die andere Instanz die Struktur des Ganzen überblicke, Plots und Subplots organisiere und den Spannungsbogen im Blick halte.¹⁵ Spätestens anhand von Teipel sieht man jedoch, dass diese Überlegungen zu pauschal scheinen. Arbeitsökonomisch mögen McNeil und McCain Recht behalten, aber technisch sind die Aufgaben auch auf hohem Niveau von einem Herausgeber leistbar.

Die vierte Beobachtung ist, dass in drei der hier in den Blick genommenen Titel explizit auf Oral History verwiesen und nicht nur methodisch darauf Bezug genommen wird. Konkret sehen können wir den Verweis bei John Robb, Jan Wehn und Davide Bortot sowie bei Legs McNeill und Gillian McCain, die jeweils im Untertitel ihrer Bücher von Oral History sprechen.

2 Oral History als textstrategische Behauptung

Es scheint demnach angezeigt, sich das einmal genauer anzuschauen. Handelt es sich hier tatsächlich um Oral History? Zumindest bei Teipel finden wir keinen Verweis auf diese geschichtswissenschaftliche Methode. Bei ihm wird die Zuschreibung eher in ein literarisches Feld verschoben. *Verschwende deine Jugend* heißt im Untertitel *Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, und der – wenn man so will – inoffizielle Nachfolger *Mehr als laut* verweist im Untertitel *DJs erzählen* ganz allgemein auf eine Kulturtechnik, die dezidiert eben auch in literarischen Texten zur Anwendung kommt: das Erzählen. Analog dazu finden wir bei Jean Stein in der Einleitung zu *American Journey* die Bezeichnung „oral narrative“ für die zu benennende Textsorte, deren Novität laut McNeil und McCain die einordnungsfreie Verwendung von Interviewtranskripten als literarische Form ist.¹⁶

Oral History scheint mir damit bei John Robb, Jan Wehn und Davide Bortot sowie bei Legs McNeill und Gillian McCain, die im Untertitel ihrer Bücher explizit darauf verweisen, also nur ein ‚catchy‘ Platzhalter, der bei genauerer Betrachtung für die vorliegenden Phänomene relativ ungenau ist. Die Methode Oral History basiert ja auf dem Sprechen-Lassen von Zeitzeug*innen. Eine Ordnung des dabei entstehenden Materials ist aber grundsätzlich nicht vorgesehen. Die Zeugnisse sollen möglichst wenig beeinflusst werden. Idealerweise entsteht so ein Archiv von frei erzählten Geschichten, deren Erzähler*innen selbst entscheiden, was wichtig ist. Eine Art Materialsammlung, die der späteren Geschichtsforschung zur Verfügung steht. Genau dies sind die vorliegenden Titel nicht, obwohl sie nur aus Aussagen der Zeitzeug*innen bestehen. Im Prinzip wird hier jeweils

¹⁵ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 467–468.

¹⁶ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 463.

ein eigenes Archiv erstellt, dass dann bearbeitet und bewusst in eine Ordnung gebracht wird, um damit wiederum die eigene Geschichte zu erzählen – oder wie Peter Hein, der Sänger der Fehlfarben, es in der Nachbetrachtung zu Teipels *Ver-schwende deine Jugend* lakonisch auf den Punkt bringt: „Und das war alles genauso, nur anders!“¹⁷ Dieser poetologische Kommentar von Hein macht damit auch noch einmal deutlich, wie sehr sich Fakt und Fiktion in Teipels Buch zu einer neuen eigenständigen Variante von Gegenwartsgeschichtsschreibung verbinden.

Dennoch kann festgehalten werden, dass es durchaus Anleihen bei der Oral History gibt, wenn man bedenkt, dass Zeitzeug*innen zur Sprache kommen und die jeweiligen Herausgeber*innen eine Art erkenntnisorientierte Volkskunde oder eben Lokalgeschichte betreiben. Auch die Idee von der Arbeit an einer breiten und demokratischen Geschichte, die neben der offiziellen Geschichtsschreibung den Raum für randständige Phänomene und Subkultur öffnet und damit Hege-monien auflöst, könnte man zugutehalten. Trotz alledem entsprechen Interviews oder zweckgebundenes Sprechen-Lassen – und nichts anderes ist eine in Aussicht gestellte Publikation in einem Buchprojekt – gerade nicht der Wahl der Mittel der traditionellen Oral History.

3 Der polyphone Stimmenchor als konstruiertes Netzwerk

Wie man am Beispiel von Teipel sehen kann, gibt es durchaus ein Bewusstsein für den hybriden Status der Textsorte. Zwar stammt die meines Erachtens sehr gelungene Zuschreibung „Doku-Roman“, die auf diesen Status verweist, nicht von ihm selbst, aber er hegt durchaus Sympathien dafür:

Ach...Das hat Suhrkamp erfunden. Es musste halt irgendwie ein Stempel her. Ein Roman ist es nicht, aber es ist eine Collage aus Interviewsequenzen mit insgesamt achtzig Leuten, die ich getroffen hab' im Rahmen von dreieinhalb Jahren – und das hab' ich eben collagiert, und es funktioniert dann auch wie ein Roman, eigentlich. Es ist ein großer Spannungsbogen von so einer Bewegung, die entsteht, ihren Höhepunkt hat und dann wieder vergeht. Es ist eigentlich ein Roman.¹⁸

¹⁷ Hein, Peter. „Alles ganz einfach“. In: *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977–82*. Hg. Ulrike Groos u. a. Köln: König 2002, 131–134, hier 131.

¹⁸ Transkribiert nach: Achim Bogdahn im Gespräch mit Jürgen Teipel. In: *EINS ZU EINS – DER TALK* (Radio Bayern 2) vom 27.04.2011.

Noch eindeutiger in die Nähe eines geschlossenen Erzähltextes rückt Teipel sein Buch in einem Interview mit Julian Weber für die *jungle world*, wo er die Intention für das Projekt auf einen kanonischen Gesellschaftsroman zurückführt:

Ich hatte eigentlich die Idee zu einer groß angelegten Geschichte, mit verschiedenen Charakteren, die ich in ihrer ganzen Tiefe ausloten wollte. Spannungsbögen, Handlungsebenen – alles sollte miteinander verzahnt sein, so wie bei Thomas Manns Familiensaga Buddenbrooks.¹⁹

Die Geschichte oder der Plot ist entscheidend und die Charaktere sind entscheidend. Um sie in ihrer ganzen Tiefe ausloten zu können, braucht es möglichst interessante Charaktere, die etwas zu erzählen haben, das dann wiederum auch die Geschichte vorantreibt. Hier liegt natürlich die Crux, wenn man sich seine Charaktere nicht frei erfinden darf und somit an selbst auferlegte Grenzen der Realwelt gebunden ist.

Autor*innen von Doku-Romanen oder *oral narratives* leisten also doppelte Vorarbeit. Zunächst müssen Sie einen Gegenstand wählen und dann ein wohl durchdachtes Netzwerk von Stimmen konstruieren, die zudem bestimmte Kriterien erfüllen können. Wie McNeil und McCain in ihrem am Ende von *Please Kill Me* angehängten Essay zur Grundlegung der „narrative oral history“ festhalten, braucht es außergewöhnliche Charaktere, die nicht nur bereit sind zu sprechen, sondern sich auch noch kennen – je intimer, desto besser. Dies garantiert „a healthy dose of reality“²⁰ für die zu erzählende Geschichte. Anders gesagt: Das bei der Auswahl der Stimmen bewusst gewobene Beziehungsnetz führt dazu, dass die rekonstruierte Geschichte nicht von *einer* starken Stimme erzählt wird, sondern eine Vielzahl von Stimmen zu einer Kollektiverinnerung montiert erscheinen. Multiperspektivität wird so zum Instrument, das einer einseitigen Hagiografie vorbeugt.²¹ Soll heißen: Die Art Geschichtsschreibung, die bei den thematisierten Titeln vorliegt, verhindert Geschichtsklitterung nicht. Trotzdem wird diese durch das scheinbar demokratische Geschichtenerzählen – welches im Übrigen eben auch ein zentrales Ziel der Oral History ist – ein Stück weit vermindert. Dennoch sollte man sich stets bewusst machen, dass die jeweiligen Herausgeber*innen als starke, ordnende Instanz bereits mehr oder weniger deutliche Eingriffe in das präsentierte Kommunikationsnetz vorgenommen haben.

19 Weber, Julian. „Feuilletongerechte No Future“. In: *Jungle World* vom 03.04.2002, Supplement *Subtropen*, 8.

20 Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 464.

21 Vgl. Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017, 188.

Natürlich erzeugen der generierte Chor von Stimmen und das selbst auferlegte Schweigen des*r Arrangierenden auch Probleme. Die Herausgeber*innen sind an das erarbeitete Material gebunden. Aussagen, die sich widersprechen oder schwer miteinander zu verbinden sind, können nicht einordnend erläutert werden. Man muss hier zusätzlich mündige oder besser kritisch reflektierende Leser*innen voraussetzen und darauf vertrauen, dass diese in der Gegenüberstellung der Aussagen Leerstellen füllen und Widersprüchlichkeiten durch Abwägung des präsentierten Materials auflösen. Im Prinzip ist der Akt des Lesens eine Art nachgelagertes Deduktionsspiel, das die integren Stimmen von den weniger verlässlichen Stimmen scheidet. Und diese Entscheidung trifft jeder Leser*jede Leserin neu. Bei Teipel klingt das im Vorwort an, wenn er die eigene Verantwortung ein Stück weit zurücknimmt: „Letztlich stelle ich einfach 100 verschiedene Wahrheiten zur Verfügung und überlasse es dem Leser, selbst zu entscheiden, wovon er sich angesprochen fühlt.“²²

Darüber hinaus gilt es bei der produktionsseitigen Konzeption des Textes zu bedenken, dass der Chor von Stimmen zwar am Ende idealerweise eine stringente Geschichte präsentieren kann, dabei aber individuell möglichst disparat besetzt sein sollte. Varianz und Spannung entstehen bei der Interviewkompilation gerade auch durch Schicksalsschläge und Fallhöhe. Dementsprechend sinnvoll für den Erzählfluss der Geschichte ist laut McNeil und McCain eine möglichst große Bandbreite menschlichen Verhaltens.²³

Daraus ergibt sich eine weitere grundsätzliche Überlegung, die lautet: Der Text braucht Nebenfiguren. Das klingt zunächst basal, ist aber, da man es ja mit echten Stimmen zu tun hat, durchaus bemerkenswert. Wie McNeil und McCain nämlich zu bedenken geben, kommt das informativste und unverbrauchte Material eben nicht unbedingt von den im Umgang mit Medien geschulten Personen im Zentrum, sondern eher von dort, wo es noch wenig Erfahrung in der medialen Aufarbeitung der eigenen Geschichte gibt.²⁴ Das scheint einleuchtend, da gerade hier neue Perspektiven auf bekannte Ereignisse zu erwarten sind.

Ich komme noch einmal auf die bereits mit grundlegenden Überlegungen bedachten zentralen Elemente der Textsorte zurück. Dies sind zum einen die präsentierte Geschichte selbst und zum anderen die Stimmen, die diese Geschichte erzählen. Jedes Einzelkapitel sollte einen guten Erzählfluss haben. Dafür kann der Herausgeber*die Herausgeberin das Rohmaterial thematisch kuratieren und sinnvoll in Beziehung setzen. Die so arrangierten Einzelepisoden sollten idealer-

²² Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 9.

²³ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 465.

²⁴ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 464.

weise aber auch als ganze Geschichte funktionieren. Damit gibt es beim Arrangement durch den Herausgeber*die Herausgeberin durchaus Anleihen beim Film, wenn das Wortmaterial und die sich daraus ergebenden Themenblöcke hier, analog zu den Sequenzen im Film, in eine Ordnung gebracht werden. Der auf diese Weise produzierte Zusammenschnitt der Stimmen führt die Leser*innen durch eine Reihe scheinbar zufälliger Ereignisse, die sowohl die kollektive Erzählung vorantreiben als auch für sich stehend informativ und unterhaltend sein können. Kompositorisch kunstvollen Vertretern der Textsorte, wie den hier aufgerufenen Beispielen, gelingt meines Erachtens der Spagat, spannende und gut erzählte Anekdoten auf der Mikroebene zu liefern, die im Zusammenspiel ein großes Panorama ergeben. Damit sehe ich hier tatsächlich eine Nähe zum Roman, der idealerweise auch eine ganze Welt im Kleinen darstellt.

4 Vier zentrale Faktoren der Interviewkompilation

Da sich die Eingriffe des Herausgebers*der Herausgeberin bei der hier betrachteten Textsorte lediglich auf das Arrangement und die Selektion des Materials beschränken, gibt es dabei vier – von McNeil und McCain bereits benannte – Faktoren²⁵ zu beachten, welche ich im Folgenden in Bezug auf die untersuchten Texte genauer konturieren möchte.

1. *Es braucht Dichte und Rasanz im Erzählfluss.* Dass diese wirklich zu erzeugen sind, überrascht in der Nachbetrachtung bisweilen sogar die Protagonist*innen der präsentierten Geschichte. Dieser Eindruck entsteht jedenfalls, wenn man sich die Reaktionen auf *Verschwende deine Jugend* anschaut. So äußert sich etwa Peter Hein folgendermaßen: „Ich habe alles in einem Rutsch durchgelesen. Das spricht dafür, dass alles sehr spannend und dicht rüberkommt“²⁶. Und auch Franz Bielmeiers²⁷ Kommentar scheint mir diesbezüglich bemerkenswert, wenn er feststellt: „Es wundert mich nachträglich das zu lesen, denn es wirkt unglaublich dicht. Man hat den Eindruck, dass die Leute damals ständig aufeinander gehangen und ständig nur intensive Momente erlebt hätten. Dabei hat man

²⁵ Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 466.

²⁶ Büsser, Martin/Venker, Thomas. „Im Feedback der verschwendeten Zeit. Roundtablegespräch“. In: *Intro* 97 (2002), 24–28, hier 24.

²⁷ Franz Bielmeier gab mit *The Ostrich* das erste Punk-Fanzine Deutschlands heraus und war Texter und Gitarrist bei den frühen Punkbands *Charley's Girls*, *Mittagspause* und *Aqua Velva*. Darüber hinaus war er Inhaber des Labels *Rondo*. Vgl. Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 365.

sich oft monatelang nicht gesehen.“²⁸ In diesen Rezeptionseindrücken wird noch einmal deutlich, dass nicht nur das präsentierte Material, sondern auch die Art der Präsentation einen hohen Stellenwert hat und es somit neben den innovativen Geschichten als Material für eine erfolgreiche Interviewkompilation auch auf die Narration des Textganzen ankommt.

2. Man muss die Emotionen der Charaktere herausstellen. Wie McNeil und McCain in ihren Grundlegungen zur Textsorte deutlich machten, braucht es Fallhöhe und Varianz in den erzählten Geschichten. Bei Teipel finden wir das in der Zusammenstellung immer wieder berücksichtigt. Das liegt natürlich nahe, wenn man das Ganze als „rise and fall-Geschichte“ anlegt, ist aber keineswegs selbstverständlich. Betrachtet man das Ende von *Verschwende deine Jugend*, dann dominieren Zusammenbruch, persönliche Krisen und Resignation diese Passagen. Besonders deutlich wird dies in den letzten Sätzen des Buches, die von Franz Bielmeier stammen: „Ich konnte nie sagen: ‚ich bin wieder zurück!‘ Kein Comeback. Ich konnte nie Antrag auf Comeback stellen.“²⁹ Teipels Entscheidung, das Buch mit diesen Sätzen ausklingen zu lassen, zeigt eben auch die Fallhöhe dominanter Stimmen im konstruierten Chor. Bielmeier, der die Anfänge der Düsseldorfer Szene maßgeblich mitprägte, wird auch durch seine emotionalen, selbsttreflexiven Aussagen zum tragischen Helden der erzählten Geschichte.³⁰ Derlei Tragik ist aber keinesfalls auf das Ende des Buches beschränkt. Wir finden sie genauso in Passagen, die deutlich dem Aufstieg der dargestellten Subkulturszene zuzuordnen sind, etwa in der multiperspektivischen Erinnerung an DAFs Übersiedlung nach England, wo die Band unter prekären Verhältnissen den nächsten Karriere-Schritt machen wollte und schließlich auch machte. Dass dabei die Hälfte des Personals auf der Strecke blieb, wird ganz unterschiedlich eingeordnet. Einige Stimmen sprechen hier von Verrat und wieder andere von einer dem Erfolg unterzuordnenden Notwendigkeit.³¹ Im Zusammenschnitt entsteht dabei so etwas wie ein umgekehrtes Star-Club-Narrativ³² bei den Beatles, nur dass das Abenteuer bei DAF eben nicht für alle gut ausgeht. Es ist im Fall von DAF nebenbei bemerkt durchaus interessant, wie Kälte und Härte der präsentierten Musik mit emotionaler Härte in der Reflexion der Ereignisse korrelieren.

Denkbar wäre es natürlich auch gewesen, die komplette Geschichte von *Verschwende deine Jugend* herausgeberseitig anders zu erzählen, indem man posi-

²⁸ Büsser/Venker: *Im Feedback der verschwendeten Zeit*, 24.

²⁹ Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 362.

³⁰ Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 211.

³¹ Vgl. dazu Teipel: *Verschwende deine Jugend*, 184–189.

³² 1962 gingen die Beatles dreimal für mehrwöchige Gastspiele von Liverpool nach Hamburg und lebten dabei unter ähnlich prekären Verhältnissen.

tiv gewendete Emotionen an das Ende gesetzt und damit eine andere Perspektive auf die Geschichte stark gemacht hätte. Sozusagen als eine Art Erfolgsgeschichte, die das angestoßene emanzipatorische Potenzial und den Geist der Selbstbestimmung ins Zentrum rückt. Teipel entscheidet sich allerdings für eine Stärkung der Brüche, ohne jedoch gänzlich auf die Kontinuitäten zu verzichten. Thomas Fehlmanns Aussagen etwa betonen Punk als wichtige Entwicklungsstufe des Independent-Gedankens. Hier werden dann die Anschlüsse für die nächste große Jugendbewegung – Techno – sichtbar, die maßgeblich von den durch Punk angestoßenen Entwicklungen profitierte.³³ Diese Beobachtungen zu variablen Möglichkeiten der Präsentation von historischen Ereignissen sollen hier noch einmal deutlich darauf hinweisen, dass sich die Herausgeber*innen bei der Bearbeitung und Gewichtung des Rohmaterials durchaus an einer Schnittstelle von Fakt und Fiktion befinden.

3. Die Chronologie der Ereignisse muss beachtet werden. Dies scheint mir bei der Überschau der am Anfang präsentierten Publikationen das wichtigste Ordnungskriterium. Fast alle Bücher halten sich an das strenge Korsett der Jahreszahlen. Zumeist wird der in den Blick genommene Gesamtzeitraum dabei in Abschnitte geteilt, die mehrere Jahre gruppieren, zu denen dann thematische Unterkapitel gehören. Gerahmt wird dies in der Regel durch einen Prolog, der die Vorläufer der fokussierten musikalischen Phänomene in den Blick nimmt, und einen Epilog, der reflektierend auf das Ende schaut oder bis an die Publikations gegenwart des Buches heranreicht. So geschieht es bei McNeil und McCain in ihrer Geschichte des amerikanischen Punk ebenso wie bei John Robb, bei Teipel in *Verschwende deine Jugend* und auch bei Denk und von Thülen in der Geschichte des Berliner Techno. Wehn und Bortot folgen diesem Muster in der Geschichte des deutschen Rap weitgehend. Hier fehlt eigentlich nur die Rahmung, da Deutschrapp als Erfolgsgeschichte präsentiert wird, deren Ende zum jetzigen Zeitpunkt nicht absehbar ist. Etwas anders, und doch dem Muster der Chronologie verhaftet, erzählt Rüdiger Esch die Geschichte der elektronischen Musik aus Düsseldorf. Er entscheidet sich ebenso für den Rahmen aus Vorgeschichte und nachträglicher Einordnung der präsentierten Lokal- bzw. Kulturgeschichte, lässt aber im Hauptteil die Jahre 1970 bis 1986 einzeln und hierarchielos als Kapitel aufeinander folgen.

Einen tatsächlichen Bruch mit der Chronologie findet man bei Teipels zweitem Buch *Mehr als laut*. Hier schreibt er im Vorwort unter dem Titel „Sofagespräche“ von der Suche für eine Idee zu einem Nachfolgeprojekt für seinen „Punkseller“ *Verschwende deine Jugend*. Trotz reichlich Anfragen und Angeboten für Ver-

³³ Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 211.

schwende deine Jugend – Teil zwei oder für ein Buch über die regionale Nachfolgebewegung „Hamburger Schule“ oder eines über diesen und jenen ganz großen Punk-Impresario sucht Teipel etwas anderes und findet es im Techno als Kulturbewegung und dem DJing als Profession.

Es entspannen sich Sofagespräche. Wohnzimmergespräche. Gespräche in ganz und gar lokeren Zusammenhängen. Man erzählte mir, wie das so ist, mit einem komplett umgedrehten Alltagsleben, vom Schlafen am Tag und Wachsein in der Nacht, vom vielen Herumfahren beziehungsweise sogar Herumfliegen.³⁴

Man sieht den Herausgeber hier als Fachfremden – als staunenden Außenstehenden, der ohne konzeptionellen Überbau erzählen lässt. Das spiegelt sich eben auch in der neuartigen Ordnung des Buches wider, das erst einmal keiner Chronologie folgt, sondern die interessanten Anekdoten und Erkenntnisse vielmehr thematisch ordnet. Es geht hier eben als Revitalisierung der Form nicht um die Darstellung eines abgegrenzten Ereignisses in der Zeit, wie es all die anderen Bücher tun, sondern um ein Erzählen des Lebensgefühls und der professionellen Arbeit in einer Subkultur mit den Mitteln der Interviewkompilation. Das führt direkt zum vierten und letzten Faktor beim Arrangement des Materials:

4. *Es braucht ein Gespür für die sich aus dem Gesagten ergebenden Themen* und deren Relevanz für die projektierte Geschichte. Teipel vergleicht die thematische Auswahl und Verarbeitung der O-Töne mit der Tätigkeit des Puzzelns:

Es gibt Passagen, die ich durch langwierige Bearbeitungen verdichtet habe. Etwa das Zitat, mit dem Trini Trimpop das Buch einleitet. Das ist im Interview etwa vier Seiten lang. Da erzählt er über seine Zeit in der Kaserne und in der Dorfdisco und wie er zum ersten Mal gehascht hat. Es war eine sehr lange Passage, die ich zeitlich und dramaturgisch eingedampft habe. Das ist natürlich ein enormer Eingriff. Aber es ging mir wirklich immer darum, das ganze möglichst flüssig und interessant darzustellen und dabei den eigentlichen Kern von dem, was jemand gesagt hat, nicht anzukratzen, sondern im Gegenteil überhaupt einmal rauszuarbeiten. [...] Im Endeffekt ist von diesen vier, fünf Seiten, die Trini mir erzählt hat, nur eine halbe Seite übrig geblieben. Und so bin ich mit allen verfahren.³⁵

Die bewusste Formung des Rohmaterials lässt zwar immer noch die eindeutige Identifizierung der Sprechenden zu, verschleiert aber, dass das thematisch organisierte, scheinbar zusammenhängende Material aus verschiedenen Gesprächen kommen kann und der Herausgeber*die Herausgeberin bei der Rekonstruktionsarbeit als eine Art ‚Gatekeeper‘ fungiert und Wichtiges von Unwichtigem und Redundantem scheidet. Das gilt sowohl für die Einzelstimmen als auch die erzeug-

³⁴ Teipel: *Mehr als laut*, 10.

³⁵ Gröschner/Porombka: „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“, 81.

te Polyphonie. Der Herausgeber*die Herausgeberin bringt die Stimmen zuallererst in einen fingierten Gesprächszusammenhang, den es ohne sein*ihr Zutun gar nicht geben würde.

McNeil und McCain behaupten in ihren Überlegungen zur *narrative oral history*, dass die hybride Textsorte, die uns hier vorliegt, ein Konglomerat von Anleihen aus allen Künsten ist. Tatsächlich wirkt diese Beobachtung nicht unplausibel. Man könnte dafür anführen, dass die hier verhandelten Bücher nicht nur inhaltlich einen klaren Bezug zur Musik herstellen, sondern auch formal auf Tonkunst verweisen. Die Art und Weise der rhythmischen Komposition der Texte und der Umgang mit dem Ausgangsmaterial – dessen Sampling zu einem neuen, in sich geschlossenen Stück – zeugen durchaus von einer Nähe zu Bautechniken zeitgenössischer Popmusik. Daraüber hinaus zeigen die Schnitte zwischen den Stimmen und den einzelnen Kapiteln deutliche Anleihen beim Film. Wenn man bedenkt, wie im Arrangement der Sequenzen mit verschiedenen Einstellungen und Szenenwechsel gearbeitet wird, sind die Parallelen zum Episodenfilm und zu Kameratechniken augenfällig. Immer wieder variieren die Herausgeber*innen in den Interviewkompilationen die aufeinander folgenden Stimmen, sodass es in der Abfolge von Schuss und Gegenschuss des fingierten Dialogs keine starren Perspektiven gibt. Die Wechsel von Detailerinnerungen und Überblickserinnerungen funktionieren hier im literarischen Arrangement ganz analog zu Kameraeinstellungsgrößen wie close-up und long shot in der Filmkunst und spiegeln gleichzeitig die Individualität der verschiedenen Sprecher*innen wider. Individualität und letztlich auch die Authentizität der präsentierten Stimmen werden zusätzlich zur namentlichen Zuschreibung der Einzelaussagen auch durch die Entscheidung verstärkt, dass die Herausgeber*innen darauf verzichten, Slang und sprachliche Eigenheiten zu glätten. Sie präsentieren den Rezipient*innen, etwas pathetisch gesprochen, die Poesie der gesprochenen Sprache.³⁶

Über all diesen künstlerischen Anleihen steht für McNeil und McCain aber das *Sculpting*. Hier sehen sie die größten Parallelen, wenn es darum geht, aus einem Berg Material das Kunstwerk herauszuarbeiten und zu definieren. Wie groß dieser Berg am Ende der Interviewphase und vor der künstlerischen Arbeit ist, lassen die Zahlen bei Teipel und eben auch bei McNeil und McCain erahnen. Letztere behaupten, dass am Ende nur 5–10 Prozent der mehreren hundert Interviews in *Please Kill Me* Eingang gefunden haben.³⁷ Bei Teipel stehen am Anfang von *Verschende deine Jugend* 1000 Stunden Interviews, die in einem nächsten Schritt zu 1200 Seiten Rohmaterial transkribiert werden. Man sieht, dass auch hier eine

36 Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 466.

37 Vgl. McNeil/McCain: *Please Kill Me*, 467.

starke Bearbeitung des Rohmaterials stattfand – sowohl bei der Transkription als auch in der Verarbeitung des Materials hin zum Endprodukt, das letztlich etwa 360 Seiten umfasst.³⁸

Dass dabei etwas sehr eigenständiges Künstlerisches entsteht, obwohl es auf verbürgten Samples mit Realweltbezug basiert, ist in meinen Ausführungen deutlich geworden. Jede*r Herausgeber*in bzw. jedes Herausgeberkollektiv präsentiert Geschichte und erzählt dabei trotzdem seine eigene Geschichte. Das im Titel des Aufsatzes aufgerufene Gegensatzpaar Geschichtsschreibung und Geschichtenschreibung wird in den betrachteten Texten also ein Stück weit aufgelöst. Das machen auch Peter Heins bereits zitierte Worte deutlich: „Das war alles genauso. Nur anders!“³⁹

Greift man hier am Ende noch einmal auf den Titel zurück, könnte man fragen: Wie geht es eigentlich bei Sham 69s *If the kids are united* im Chorus weiter? Wie die meisten sicherlich wissen, schließt der Halbsatz mit: „Then we'll never be divided“. Wenn es also, wie in den vorliegenden Fällen der untersuchten Textsorte, gelingt, die Stimmen zu vereinen, entsteht dabei im besten Fall etwas Untrennbares. Eine eigene Kollektiv-Geschichte, die ganz sicher auch immer – und nicht zuletzt – die Geschichte der Herausgeber*innen ist.

Audiografie

Bogdahn, Achim im Gespräch mit Jürgen Teipel. In: EINS ZU EINS – DER TALK (Radio Bayern 2) vom 27.04.2011.

Literatur

- Böhlke, Michael/Gericke, Henryk. *Too much future. Punk in der DDR*. Berlin: Verbrecher Verlag 2007.
- Büsser, Martin/Venker, Thomas. „Im Feedback der verschwendeten Zeit. Roundtablegespräch“. In: *Intro* 97 (2002), 24–28.
- Denk, Felix/Thülen, Sven von. *Der Klang der Familie. Berlin, Techno und die Wende*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Esch, Rüdiger. *Electri_city. Elektronische Musik aus Düsseldorf*. Berlin: Suhrkamp 2014.

³⁸ Vgl. Wiegandt: *Chronisten der Zwischenwelten*, 198.

³⁹ Hein: *Alles ganz einfach*, 131.

- Gröschner, Annett/Porombka, Stephan. „Punk mit Unterstützung von Microsoft Word“. In: *Poetik des Faktischen. Vom erzählenden Sachbuch zur Doku-Fiktion. Werkstattgespräche*. Hg. Annett Gröschner, Stephan Porombka. Essen: Klartext 2009, 67–83.
- Hein, Peter. „Alles ganz einfach“. In: *Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977–82*. Hg. Ulrike Groos u. a. Köln: König 2002, 131–134.
- McNeil, Legs/McCain, Gillian. *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*. 20th Anniversary Edition. New York: Grove Press 2016 [1996].
- Robb, John. *Punk Rock. Die ganze Geschichte* [Punk Rock: An Oral History]. Aus dem Engl. von Martin Büsser und Chris Wilpert. Mainz: Ventil 2007 [2006].
- Stein, Jean/Plimpton, George. *American Journey. The Times of Robert Kennedy*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1970.
- Stein, Jean/Plimpton, George. *Edie. American Girl*. New York: Grove Press 1982.
- Teipel, Jürgen. *Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Teipel, Jürgen. *Mehr als laut. DJs erzählen*. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Weber, Julian. „Feuilletongerechte No Future“. In: *Jungle World* vom 03.04.2002, Supplement *Subtropen*, 8.
- Wehn, Jan/Bortot, Davide. *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*. Berlin: Ullstein 2019.
- Wiegandt, Markus. *Chronisten der Zwischenwelten. Dokufiktion als Genre. Operationalisierung eines medienwissenschaftlichen Begriffs für die Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter 2017.

