

Die Entstehung der deutschsprachigen New Wave-Bewegung

—

Eine Musikanalyse am Beispiel des Genres Neue Deutsche Welle

Bachelorarbeit

im Studiengang
Audiovisuelle Medien

vorgelegt von

Lukas Knobloch

Matr.-Nr.: 40133

am 06. August 2024

an der Hochschule der Medien Stuttgart


Erstprüfer/in: Prof. Oliver Curdt

Zweitprüfer/in: Prof. Jörn Precht

Ehrenwörtliche Erklärung

„Hiermit versichere ich, Lukas Knobloch, ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel: „Die Entstehung der deutschsprachigen New Wave-Bewegung – Eine Musikanalyse am Beispiel des Genres Neue Deutsche Welle“ selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der ehrenwörtlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§ 26 Abs. 2 Bachelor-SPO (6 Semester), § 24 Abs. 2 Bachelor-SPO (7 Semester), § 23 Abs. 2 Master-SPO (3 Semester) bzw. § 19 Abs. 2 Master-SPO (4 Semester und berufsbegleitend) der HdM) einer unrichtigen oder unvollständigen ehrenwörtlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.“

Stuttgart, 04.08.2024, 

Kurzfassung

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie die Neue Deutsche Welle (NDW) als kurzfristiges und popkulturelles Phänomen zwischen dem Ende der 1970er-Jahre und Anfang der 1980er-Jahre in Deutschland beschrieben werden kann. Ziel ist es dabei einen umfassenden Überblick über das Genre zu geben und dieses am Ende näher zu definieren. Zur Vorbereitung der Musikanalyse im Hauptteil dieser Arbeit, wird die NDW zuerst in ihren historischen Kontext gesetzt und die technischen Rahmenbedingungen der Musikproduktion und Verbreitungsmedien zu dieser Zeit aufgezeigt. Anschließend werden drei exemplarische Songs von unterschiedlichen Bands auf ihre musikalischen, inhaltlichen und klanglichen Eigenschaften hin analysiert und weitergehend die hervorstechenden Merkmale miteinander verglichen. Hierbei wird festgestellt, dass die NDW als ein äußerst heterogener Musikstil gilt, der nur eine weit gefasste Definition zulässt. Als wenige Erkennungsmerkmale gelten dabei die deutschsprachigen, meist ironischen Texte, die monotonen Rhythmen sowie eine minimalistische Bandbesetzung mit der im Mittelpunkt stehenden Verwendung von Synthesizern.

Abstract

This bachelor thesis deals with the question of how the Neue Deutsche Welle (NDW) can be described as a short-term pop cultural phenomenon in Germany between the end of the 1970s and the beginning of the 1980s. The aim is to provide a comprehensive overview of the genre and to define it in more detail at the end. In preparation for the music analysis in the main part of this work the NDW is first placed in its historical context. Therefore the technical conditions of music production and distribution media at this time are shown. Subsequently three exemplary songs by different bands are analyzed in terms of their musical, content-related and tonal characteristics and the outstanding features are compared with each other. The results show that NDW is an extremely heterogeneous musical style that can only be defined in broad terms. The few characteristics to identify the genre are the German language, mostly ironic lyrics, the monotonous rhythms and a minimalist band line-up with the use of synthesizers at its core.

Inhaltsverzeichnis

Ehrenwörtliche Erklärung	2
Kurzfassung	3
Abstract	3
Inhaltsverzeichnis	4
Abkürzungsverzeichnis	5
Genderhinweis	6
1 Einleitung	7
2 Historische Einordnung	8
2.1 Die Ursprünge der NDW.....	8
2.1.1 Punk.....	8
2.1.2 New Wave und Post-Punk.....	10
2.1.3 Krautrock.....	12
2.2 Die Entstehung der NDW.....	13
2.2.1 Die Anfänge.....	13
2.2.2 Die kommerzielle Hochphase.....	16
2.2.3 Einfluss der Lage Deutschlands	17
3 Technische Voraussetzungen	21
3.1 Studioteknik.....	21
3.2 Synthesizer	24
3.3 Konsumtechnik und Verbreitungsmedien	27
4 Analyse	31
4.1 Stücke	32
4.1.1 DAF – Als wär's das letzte Mal (1981).....	32
4.1.2 Polizisten – Extrabreit (1981).....	38
4.1.3 Major Tom (Völlig losgelöst) – Peter Schilling (1982)	43
4.2 Vergleich	49
5 Fazit	52
Quellenverzeichnis	55
Abbildungsverzeichnis	58
Tabellenverzeichnis	58

Abkürzungsverzeichnis

Bpm	Beats per minute
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CBS	Columbia Broadcasting System (Label)
CD	Compact Disc
DIY	Do-It-Yourself
EMI	Electric and Musical Industries (Label)
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
NATO	North Atlantic Treaty Organisation
NDW	Neue Deutsche Welle
RAF	Rote-Armee-Fraktion
USA	United States of America
WEA	Warner-Elektra-Atlantic (Label)

Genderhinweis

Die in dieser Hausarbeit verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich immer gleichermaßen auf weibliche und männliche Personen. Auf eine Doppelnennung und gegenderte Bezeichnungen wird zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

1 Einleitung

„Völlig losgelöst von der Erde, schwebt das Raumschiff völlig schwerelos“¹

Diese Textzeile kennt spätestens nach der Fußball EM 2024 fast jeder in Deutschland, denn der Song „Major Tom (völlig losgelöst)“ von Peter Schilling galt als inoffizielle Tor-Hymne für die deutsche Fußballnationalmannschaft. Damit schafft es ein Song der Neuen Deutschen Welle noch 42 Jahre nach seiner Veröffentlichung wieder in die deutschen Charts. Die NDW war damals und ist dementsprechend auch heute noch ein fester Bestandteil der deutschen Musiklandschaft und gilt allgemein als ein erfolgreicher nationaler Ableger der New Wave-Bewegung aus Großbritannien und den USA. Weshalb „Major Tom“ diesem Musikstil zugeschrieben wird und welche Eigenschaften das NDW-Genre aufweist, wird anhand der folgenden Kapitel näher beschrieben.

Um einen Überblick über die musikalischen Einflüsse, die den Klang der NDW formten, zu geben, wird im ersten Kapitel die Entstehungsgeschichte der NDW dargestellt. Die Einflüsse werden dabei auf die englischsprachige Punk- und New Wave-Bewegung sowie auf das deutsche Krautrock-Genre aufgeteilt. Danach wird gezeigt, wie sich in der Anfangsphase der NDW aus dem deutschen Punk die ersten NDW-Bands formten und in der späteren Hochphase kommerzielle Erfolge erzielten. Anschließend wird auf die technologischen Voraussetzungen eingegangen, die für die Musikproduktion und den Klang der NDW-Songs maßgeblich waren. Dazu zählt eine nähere Beschreibung der damals vorhandenen Studio- und Aufnahmetechnik und die neu aufkommende Popularisierung von elektronischen Musikinstrumenten und Synthesizern. Zudem wird die Rolle der Konsumtechnik am Beispiel des mobilen Musikhörens sowie die Bedeutung der Verbreitungsmedien, insbesondere dem Fernsehen und Radio, näher beschrieben. Anhand von drei exemplarischen NDW-Titeln werden anschließend die musikalischen Strukturen, Texte und stilistischen Besonderheiten der NDW näher untersucht. Die Ergebnisse werden zuletzt miteinander verglichen, um herauszufinden, ob die Songs musikalischen, inhaltlichen oder klanglichen Mustern folgen, anhand derer man die NDW schlussendlich definieren kann.

¹ Peter Schilling - Major Tom (völlig losgelöst), Album: Fehler im System, 1982

2 Historische Einordnung

„Popkulturelle Phänomene [...] lassen sich in Gänze nur in ihrem historischen Kontext verstehen“.²

Dieses Kapitel verschafft einen ersten Überblick in den geschichtlichen Kontext der Entstehungsjahre am Ende der 1970er bis hin zum Fall der Neuen Deutschen Welle in der Mitte der 1980er Jahre. Hierbei wird dargestellt wie die Vorreiter der Punkbewegung und des daraus entstandenen New Wave-Genres aus den USA und Großbritannien, zuerst in der Bundesrepublik Anklang erhielten und damit den Ursprung der NDW bildeten sowie den frühen Sound des Musikstils formten. In diesem Bezug wird auch auf den musikalischen Einfluss des Krautrock-Genres eingegangen. Die Entstehungsgeschichte der NDW wird danach in eine Anfangsphase und den kommerziellen Höhepunkt unterteilt. Zuletzt werden auch die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Umstände in Deutschland aufgezeigt, die einen Einfluss auf die Entstehung der NDW und einige Song-Inhalte ihrer Vertreter hatten.

2.1 Die Ursprünge der NDW

2.1.1 Punk

Die NDW orientierte sich in ihren Anfängen an der Punkbewegung, welche ursprünglich Mitte der 1970er in den USA, danach aber vor allem in Großbritannien aufkam und später nach Deutschland überschwappte. Besonders in Englands Hauptstadt London entstand mit dem Punk eine Jugendszene, die von Arbeitslosigkeit, Polizeigewalt und somit einer großen Unzufriedenheit geprägt war.³ Der Grund dafür lag beispielsweise in der konservativen Politik der 1979 gewählten neoliberalen Regierung unter Premiermi-

² Völker, Florian: Kälte-Pop: Die Geschichte des erfolgreichsten deutschen Popmusik-Exports, Berlin: De Gruyter, 2023, S. 19

³ Vgl. Keller, Harald: „The True Story of Punk“ (ZDFinfo): Punk ist nicht tot, er versteckt sich nur, in: Frankfurter Rundschau, 2021, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/the-true-story-of-punk-zdfinfo-tv-kritik-iggy-pop-stooges-green-day-90170841.html> (abgerufen am 05.07.2024)

nisterin Margaret Thatcher, die eine Deregulierung der Märkte und drastische Kürzungen der Sozialleistungen vorantrieb.⁴ Die Haltung der politisch linksorientierten Punks gegenüber den bestehenden gesellschaftlichen Strukturen, politischen Themen und der wirtschaftlichen Situation war somit sehr kritisch.

Die Überzeugung vom bevorstehenden Zusammenbruch des Systems, unter dem zukunftsverwerfenden Motto “No Future“, führte letztlich jedoch zu einer steigenden Kreativität unter den Punk Akteuren.⁵ Mit individuellen Merkmalen im Bereich der Musik und Mode grenzte sich vor allem die Jugend von der bürgerlichen Gesellschaft ab. Das äußere Erscheinungsbild zeichnete sich bei einigen Punks durch zerrissene Klamotten, gefärbte Haare sowie Tattoos und Piercings aus und diente als Zeichen der Individualität. Das vorherrschende Prinzip war dabei alles eigenständig, mit wenig Geld und ohne kommerzielle Mittel herzustellen. Folglich waren die frühen Punkbands mit ihrem DIY-Gedanken bei keinem Musiklabel unter Vertrag, das ihnen finanzielle Mittel zur Musikproduktion stellen konnte oder ihre Songs erfolgsversprechend vertrieb. Auf der einen Seite war somit das Dilettantische aufgrund des fehlenden Budgets erzwungen, auf der anderen Seite ebenso gewollt und beeinflusste die Bereiche der Musikaufnahme und -distribution sowie den Kleidungsstil und die selbstgemachten Musikzeitschriften und Fanzines der Bewegung.⁶

Die Punkmusik wurde als neue Form der Rockmusik wahrgenommen und zeichnete sich durch ein erhöhtes Tempo, verzerrte Sounds und provokative Texte aus.⁷

*„Für Punks hatten die makellos glatten, in ihren Augen ‚kalten‘ Produktionen zeitgenössischer Größen in der Pop-Musik nichts mehr gemein mit dem unmittelbaren, rohen Ausdruck der Rockmusik in ihren Anfangstagen“.*⁸

Die Besetzung setzte sich, wie bei einer klassischen Rockband aus einer Gitarre, einem Bass, Schlagzeug und Gesang zusammen. Aufgrund dessen, dass die Bandmitglieder meist keine musikalische Ausbildung hatten und ihre Instrumente wenig beherrschten, wies der Punk relativ einfache musikalische Strukturen auf, wie beispielsweise simple

⁴ Vgl. Vowinckel, Annette: Neue Deutsche Welle Musik als paradoxe Intervention gegen die “geistig-moralische Wende“ der Ära Kohl, in: Archiv für Sozialgeschichte, 2012, S. 469

⁵ Vgl. Völker, 2023, S. 157

⁶ Vgl. Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S.: Handbuch Popkultur, Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, S. 74

⁷ Vgl. Lipp, Florian: Artikel „Punk und New Wave“, in: Musikgeschichte Online, 2022, <https://mugo.hfm-weimar.de/de/topics/punk-und-new-wave> (abgerufen am 16.07.2024)

⁸ Völker, 2023, S. 154

Rhythmen und Harmonien.⁹ Daraus resultierend wird der Punk oftmals auch als drei-Akkorde-Musik bezeichnet. Hinzu kam anfangs eine bewusst schlechte Produktionsqualität bei der Mikrofonierung und Abmischung der Songs.¹⁰

Mit dem steigenden Interesse am Punk-Trend nahmen Major-Labels wie *CBS Records* (Columbia Records) einige Bands, zum Beispiel *The Clash*, bei sich unter Vertrag. Diese Bands konnten damit ihre finanzielle Not überwinden, die sie von aufwendigen Studioproduktionen und somit höheren Produktionsstandards abhielt. Da sich der dilettantische Sound bis dato als Teil des Genres durchgesetzt hatte, kam es hierbei aber vermehrt zu einer Spaltung der Punk-Szene, was sich unter anderem in einer Trennung in andere Subgenres äußerte.

Als erste große Vertreter und Basis der Bewegung wurden die 1975 gegründeten *Sex Pistols* zu einer der einflussreichsten britischen Punkbands. Besonders sie prägten den zu Beginn vorherrschenden destruktiven No Future-Gedanken der Subkultur. Unter dem Einfluss anderer Genres, wie dem Reggae, entwickelten sich aus dem Punk auch andere Bandbesetzungen, zum Beispiel mit Blasinstrumenten heraus.¹¹ Zu hören ist dies unter anderem auch bei der Band *The Clash*, die aufgrund einer größeren musikalischen Palette und ihrem politischen Aktivismus eine große Fangemeinde aufbauen konnte und damit zur kommerziell erfolgreichsten Punkband Englands wurde.¹²

2.1.2 New Wave und Post-Punk

Das Einbeziehen von Synthesizern in die Punkbesetzung führte zur Entstehung der Musikrichtungen New Wave und Post-Punk. Schon in den frühen 70er Jahren gab es vor allem klassische Rock-Bands die den Synthesizer zwar verwendeten, aber noch nicht in den Mittelpunkt ihrer Musikproduktionen stellten.¹³ Ab Ende der 70er-Jahre wurden schließlich die elektronischen Musikinstrumente immer preiswerter angeboten und verfügten über umfangreichere technische Funktionen (siehe Kapitel 3.2). Somit entstan-

⁹ Vgl. Hecken /Kleiner, 2017, S. 73

¹⁰ Vgl. Völker, 2023, S. 154

¹¹ Vgl. Lipp, 2022

¹² Vgl. o.A.: 10 fette Punk-Bands, in: t.blog, 2021, <https://www.thomann.de/blog/de/10-fette-punk-bands/> (abgerufen am 16.07.2024)

¹³ Vgl. Völker, 2023, S.176

den ab Anfang der 80er Jahre auch weitere Musikrichtungen wie der Electro- oder Synth-Pop, die fast ausschließlich auf die Verwendung von Synthesizern zurückgriffen.

Der Begriff „New Wave“ ist an das französische Filmgenre „Nouvelle Vague“ angelehnt und wurde erstmals 1975 von *Sex-Pistols*-Manager Malcolm McLaren als Synonym für den Punk verbreitet.¹⁴ Ab 1977 wurde die New Wave in der Musikpresse im Gegensatz zum Punk aber weniger als Jugend- oder Subkultur, sondern mehr als eigenständiges Genre wahrgenommen, welches die musikalisch-künstlerischen Merkmale des frühen Punks weiterentwickelte.¹⁵ Die, des Öfteren im Zusammenhang mit der New Wave verwendete Bezeichnung „Post-Punk“, wird dabei „als Oberbegriff für die eher ‚düsteren‘ und an verschiedene Stränge experimentell-avantgardistischer Stile anknüpfenden Genres [...], wie Dark Wave, Anti-Rock oder auch Industrial Music“ verwendet.¹⁶

Der New Wave Musikstil aus den Vereinigten Staaten und Großbritannien zeichnete sich mit der weiteren Integration von Elementen der Genres Reggae, Funk und Disco durch eine hohe stilistische Vielfalt und höhere musikalische Komplexität im Vergleich zum Punk aus. Zusätzlich distanzierte er sich häufig vom rohen Punk-Sound und der aggressiven Spielweise der Instrumente, wodurch die Lieder gleichzeitig auch radio-tauglicher wurden. Durch den Einsatz von Synthesizern und Keyboards rückten zudem Harmonik und Melodik, gegenüber der Rhythmik stärker in den Vordergrund.¹⁷ Zusätzlich wurden die künstlichen, teils experimentellen Sounds der elektronischen Musikinstrumente bewusst genutzt, um minimalistischere und teils emotionslose Stücke zu erschaffen. Textlich thematisierte die New Wave die gesellschaftlichen Probleme und Ängste der Menschen, wie auch die Künstlichkeit von aufkommenden Technologien, welche oftmals mit der Hilfe von Synthesizern untermalt wurde. Anders als im Punk wurden diese Themen jedoch größtenteils subtil statt konfrontativ angesprochen und in ihrer Performance mit Ironie- und Parodie-Elementen angereichert.¹⁸

Mit der New Wave entstand somit ein Genre, das musikalisch sowie thematisch konträre Ansätze zu ihrem Ursprung verfolgte. Der Historiker Florian Völker beschreibt den Einfluss des Punks vorrangig als einen „Impuls“ für Künstler, welche die frühen avant-

¹⁴ Vgl. Völker, 2023, S.163

¹⁵ Vgl. Hecken /Kleiner, 2017, S. 78 und Völker, 2023, S. 159

¹⁶ Völker, 2023, S. 163

¹⁷ Vgl. Hecken /Kleiner, 2017, S. 78 f.

¹⁸ Vgl Völker, 2023, S. 168-171.

gardistischen Merkmale des Punk-Genres adaptierten und zur New Wave, samt ihrer Subgenres, ausbauten.¹⁹ Der Punk bereitete somit die Entwicklung des New Wave-Genres vor. Um New Wave-Musik zu machen, müsste man aber nicht zwangsläufig den Umweg über den Punk gehen.²⁰ Vor allem popmusikalische Trends, wie die Nutzung von Synthesizern, prägten über das Punk-Grundgerüst hinaus, den Klang des Genres. Pioniere der englischsprachigen New Wave und des Post-Punks sind zum Beispiel die Bands *Ultravox*, *Talking Heads*, *Devo*, *Wire*, *The Stranglers* und *The Human League*. Mit der weiteren Verbreitung des Punks und der New Wave in anderen europäischen Ländern, entstanden Ende der 70er Jahre schließlich auch nationale Ausprägungen wie die NDW in Deutschland.

2.1.3 Krautrock

„Generell lässt sich Krautrock, trotz aller Distanzierungen und ästhetischer wie weltanschaulicher Unterschiede, als popkulturelles Vorspiel zur zehn Jahre später entstandenen NDW-Bewegung begreifen“.²¹

Wie man dem Zitat entnehmen kann, wird als Ursprung der NDW aus Deutschland oftmals der in den späten 60er- und frühen 70er-Jahren entstandene deutsche Rock, auch Krautrock genannt, erwähnt. Damit reichen die musikalischen Wurzeln der NDW zeitlich noch weiter zurück als der Punk oder die New Wave-Bewegung. Zu den prägendsten Bands des Krautrocks gehört neben *Neu!* und *Can* auch die aus Düsseldorf stammende Elektronik-Band *Kraftwerk*.

Der Einfluss von *Kraftwerk* zeichnet sich durch ihren innovativen minimalistischen Sound mit Synthesizern und durch einfache, oft auch monotone Songtexte aus.²² Noch bevor sie massentauglich und damit zu erschwinglichen Preisen für Musiker verfügbar waren, stellte *Kraftwerk* sowie viele andere Krautrock-Bands, die Synthesizer in Abgrenzung zur konventionellen Rockmusik in den Mittelpunkt ihrer Produktionen. Außerdem waren sie Vorreiter in Bezug auf die Inhalte späterer NDW-Songtexte:

¹⁹ Vgl ebd., S. 42

²⁰ Vgl. Völker, 2023, S. 42

²¹ ebd., S.120 f.

²² Vgl. ebd. S. 138

„Nicht zuletzt waren es Kraftwerk, die das in der New Wave inflationär genutzte Motiv der gefühllosen Mensch-Maschine einführten“.²³

Bei der Band *Neu!* löste die Monotonie, bedingt durch statische Schlagzeugrhythmen, die konventionellen Songstrukturen der Rock- und Popmusik, wie etwa dem Refrain-Strophe-Schema, ab. Zusätzlich führten sie den Minimalismus und die Maschinenhaftigkeit von *Kraftwerk* mit verfremdeten akustischen Musikinstrumenten fort²⁴ und schufen damit vermehrt experimentelle Klanglandschaften, die auch spätere Avantgarde-Projekte der NDW beeinflussten.

Kraftwerk hatte zudem eine Vorreiterfunktion in Bezug auf die Unabhängigkeit und den DIY-Gedanken, welcher später im Punk und in der Anfangsphase der NDW fortgesetzt wurde. Sie behielten die Kontrolle über ihre Musikproduktionen und Verwertungsrechte durch die Gründung eines eigenen Musikverlags namens *Kling Klang*.²⁵ Diese Autonomie ermöglichte es ihnen, ihre künstlerische Vision ohne externe Einflüsse umzusetzen und ihre Musik nach ihren eigenen Vorstellungen zu gestalten.

2.2 Die Entstehung der NDW

2.2.1 Die Anfänge

Der internationale Erfolg des Punks in Großbritannien und der USA beeinflusste die deutsche Musikszene. Die DIY-Ethik ermutigte junge Deutsche, unabhängig von den großen Plattenfirmen und ihrem musikalischen Können eigene Musik zu produzieren und zu verbreiten. Angetrieben durch Artikel in der deutschen Musikzeitschrift *Sounds*, Besuchen von Bandmitgliedern in England²⁶ und einer erhöhten Unzufriedenheit unter Jugendlichen (siehe Kapitel 2.2.4) breitete sich gegen Ende der 1970er-Jahre somit die Punkbewegung auch in Deutschland aus.

Zunächst bevorzugten die deutschen Punkanhänger englische Songtexte und Bandnamen, begannen jedoch zunehmend auch die deutsche Sprache zu verwenden, um dem

²³ Völker, 2023, S. 138

²⁴ Vgl. Brockhaus, Immanuel: Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960-2014, Bielefeld: transcript Verlag, 2016, S. 139 f.

²⁵ Vgl. ebd. S. 47

²⁶ Vgl. Vowinckel, 2012, S.460

Anspruch, die nüchterne Realität abzubilden, gerecht zu werden.²⁷ Zwischen 1977 bis 1979 entstanden die ersten Punkbands mit provokativen Namen wie „Verdauungsstörung“, "Abwärts" und "Rotzkotz".²⁸ Diese Zeitspanne kann als eine Vorlaufphase betrachtet werden, in der sich der deutsche Punk zu einer kleinen Subkultur formte, die in regionalen Szenen aber noch vergleichsweise wenige neugegründete Bands hervorbrachte.²⁹

*„Erst 1979 bildeten sich jedoch, im Zuge des angloamerikanischen New-Wave- und Post-Punk-Aufbruchs, auch in den bundesdeutschen Szenen eigenständige Stile und Ansätze heraus, die dann unter dem NDW-Begriff gefasst wurden“.*³⁰

Dementsprechend entwickelte sich die aufkommende deutschsprachige New Wave, ähnlich wie die englische Bewegung ab 1979 vermehrt vom Punk weg, indem sie ihre musikalischen, lyrischen und darstellerischen Ausdrucksformen erweiterten. Trotz anfänglicher Sympathien wurden zudem die Unterschiede zwischen den Anhängern der deutschen Punk-Subkultur und der frühen NDW deutlich, was schließlich 1979/80 zu einer endgültigen Aufspaltung der Lager führte.³¹ Zu den Unterschieden kam ab 1980 hinzu, dass sich immer mehr Bands von dem Punk-typischen DIY-Gedanken lösten und mit lukrativen Label-Deals in die Musikindustrie einstiegen.

Der plakative Begriff "Neue Deutsche Welle" verweist dabei auf die musikalische Abstammung von dem englischsprachigen New Wave-Genre. Der Musikjournalist Alfred Hilsberg brachte diesen Ausdruck durch seine dreiteilige Artikelserie „Neue Deutsche Welle. Aus grauer Städte Mauern“, die 1979 in der Musikzeitschrift *Sounds* veröffentlicht wurde, in den Umlauf.³² Ebenso wie die englischsprachige New Wave zeichnete sich die darin genannte NDW-Bewegung durch ihre stilistische Heterogenität aus, die aus den verschiedenen, zeitgleich entstandenen lokalen Szenen mit eigenen künstlerischen Ästhetiken und musikalischen Einflüssen resultierte.

Treffpunkte der Szenen und somit Ausgangspunkte der NDW-Bewegungen waren vor allem Bars und Clubs wie der Rater Hof in Düsseldorf, die Hamburger Markthalle

²⁷ Vgl. Hecken /Kleiner, 2017, S. 80

²⁸ Vgl. Vowinckel, 2012, S. 460

²⁹ Vgl. Hecken /Kleiner, 2017, S. 80 und Völker, 2023, S. 41

³⁰ Völker, 2023, S. 41

³¹ Völker, 2023, S. 43

³² Vgl. Vowinckel, 2012, S.459

und das SO36 in Berlin.³³ Besonders diese drei Städte wurden mit einigen beispielhaften Bands zu Zentren der Neuen Deutschen Welle. Aus Düsseldorf und Wuppertal stammend, traten Bands wie *Der Plan*, *Fehlfarben*, DAF (*Deutsch-amerikanische Freundschaft*) oder *Zentralkomitee Stadtmitte* (ZK), die später als „Die Toten Hosen“ bekannt wurden, im Ratinger Hof auf. *Der Plan* und DAF experimentierten dabei besonders auffällig mit neuen Synthesizern und einem minimalistisch-elektronischem Sound und schufen dazu ein künstlerisches Gesamtkonzept mit einer körperbetonten Ästhetik.

Die Hamburger Szene war zum einen von Punkbands wie *Abwärts* und zum anderen von „düsteren“ Post-Punk Bands wie *Xmal Deutschland* und *Geisterfahrer* sowie dem Avantgarde-Projekt *Palais Schaumburg* geprägt.³⁴ In West-Berlin gab es die *Neonbabies* mit Front-Sängerin Annette Humpe, die später zu *Ideal* wechselte sowie avantgardistische Bands wie *Einstürzende Neubauten* und *Mania D.* (ab 1981 *Malaria!*).³⁵ Andere stilprägende Bands stammten aus der Stadt Hagen. Die prominentesten Beispiele der Hagener NDW-Szene sind die Bands *Extrabreit* und *Nena*.

Unabhängige Plattenlabels und Musikzeitschriften übernahmen, neben den lokalen Treffpunkten, eine weitere zentrale Rolle bei der Entwicklung und Verbreitung der Neuen Deutschen Welle, indem sie die verschiedenen Szenen miteinander vernetzten.³⁶ Die Indie-Labels wurden in der Regel von Musikern oder Musikjournalisten gegründet, die ihre eigenen ästhetischen Ansprüche über die marktwirtschaftlichen Interessen stellten und somit auch Schlüsselpositionen in der ästhetischen Entwicklung der NDW einnahmen.³⁷ Zu solchen gehörte beispielsweise *ZickZack*, ein von Alfred Hilsberg gegründetes Label mit Sitz in Hamburg, wo auch die Zeitschrift *Sounds* für die Hilsberg Plattenrezessionen schrieb, lokalisiert war. Unter Vertrag waren dort unter anderem die Bands *Abwärts*, *Einstürzende Neubauten* und *Xmal Deutschland*. Weitere Indie-Labels waren *No Fun* (mit *Rotzkotz*, *Hans-A-Plast*) aus Hannover und *Ata Tak* (mit DAF, *Der Plan*) aus Düsseldorf.

³³ Vgl. Vowinckel, 2012, 460

³⁴ Vgl. Völker, 2023, S. 53

³⁵ Vgl. Vowinckel, 2012, S. 461

³⁶ Vgl. Völker, 2023, S. 208

³⁷ Vgl. Vowinckel, 2012, S. 485

2.2.2 Die kommerzielle Hochphase

Anfang der 1980er Jahre erkannten die großen Plattenlabels das kommerzielle Potenzial der NDW und nahmen zunächst Bands aus den Szenen unter Vertrag. Im Jahr 1980 wurde beispielsweise das Label *Weltrekord* der Düsseldorfer Band *Fehlfarben* von *EMI* übernommen, und ab 1981 produzierte *WEA*, eine Tochtergesellschaft von *Warner Music*, die Berliner Band *Ideal*.³⁸ Die Zusammenarbeit mit den großen Labels erwies sich dabei als besonders vorteilhaft und somit schafften es einige frühe Bands aus den lokalen Szenen ihre Musik erfolgreich zu vertreiben.

Die NDW entfernte sich ab 1981 in voller Abgrenzung von dem DIY-Konzept und der gewollten Nichtkommerzialisierung des Punks, indem die großen Labels eigene Künstler mit kommerziellem Potential hervorbrachten. Diese bedienten sich schließlich vermehrt an erfolgsversprechenden musikalischen Merkmalen der alten Schlager-, Rock- und Popmusik.

*„Sie sangen deutschsprachige Texte, lehnten sich aber – in ironischer Verfremdung – eher an den Schlager an als an die „Erfinder“ der Neuen Deutschen Welle, bei denen sie massive Abwehrreaktionen auslösten“.*³⁹

Damit beinhaltete die NDW vermehrt Künstler, die sich von den profitorientierten Labels als Neue Deutsche Welle unter dem Schlager-Konzept des „Spaßhabens“ vermarkten ließen.⁴⁰ Zu den Pop- und Rock-Merkmalen der Songs gehörte beispielsweise die Verwendung eines konventionellen Strophe-Refrain-Aufbaus sowie lustige und ironische Songtexte, die zum Mitsingen anregen. Anders als im Punk war damit auch die Stimme nicht mehr den Instrumenten untergeordnet, sondern erhielt mit dem Tragen einer einprägsamen Melodie eine eigenständige Rolle.⁴¹ Diese vermehrt aufkommenden Pop-Songs blieben lediglich mit ihrer starken Verwendung von Monotonie- und Ironie-Elementen dem künstlerisch-provokativen Ursprung des Punks treu. Einige Songbeispiele dieser Ausrichtung sind NDW-Hits wie „Ich will Spaß“ von *Markus*, „Sternenhimmel“ von *Hubert Kah*, „Tretboot in Seenot“ von *Frl. Menke* und *Geier Sturzflug* mit „Bruttosozialprodukt“. Andere erfolgreiche Songs sind „Hurra, Hurra die Schule

³⁸ Vgl. Vowinckel, 2012, S.486

³⁹ ebd., S. 464

⁴⁰ Vowinckel, 2012, S. 460

⁴¹ Vgl. Hornberger, Barbara: Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S.136 f.

brennt“ von *Extrabreit* oder „Skandal im Sperrbezirk“ von der *Spider Murphy Gang* und *Trio* mit „Da Da Da“.

Spätestens mit dem Eintritt der ersten Songs in die deutschen Single-Charts im Jahr 1982 wird der Begriff „Neue Deutsche Welle“ also genauso auf die Schlager- und Rock-Bands sowie auf die dilettantischen, meist unabhängigen Punk-Vertreter der frühen NDW angewendet:

*„Im Bild eines Plattenladens gefasst, liegt sie [die NDW] am Anfang im Regal „Punk / Independent“, später bei „Deutschrock“ oder „Pop“ und ist schließlich zum Teil bei „Avantgarde“, zu einem anderen Teil bei „Schlager“ zu finden“.*⁴²

Anders als die anfängliche Bezeichnung der Neuen Deutschen Welle, die zur Verdeutlichung der künstlerischen Weiterentwicklung des Punks und der New Wave vorgesehen war, sind heutzutage unter dem NDW-Begriff vor allem die spaßig-ironischen Pop- und Rock-Lieder im Gedächtnis der Hörer geblieben. Dies liegt an der ausgeprägten Kommerzialisierung dieser Ausrichtung, die zuletzt auch zum Fall der NDW führte. Mit einer Übersättigung des Marktes durch die Veröffentlichung von zahlreichen NDW-Singles von Seiten der Major-Labels, flachte ab 1984 unter anderem das Interesse der Musikkonsumenten an dem Genre ab. Obendrauf kam es auch zu einem beschleunigten Niedergang der frühen unabhängigen NDW-Labels.⁴³ Da die NDW immer weiter an die ursprünglich verhassten Schlager- und Pop-Traditionen anknüpfte, wollten bis zum Schluss, selbst einige der Bands und Künstler, die von dem Medienhype der NDW profitierten, nicht in Verbindung mit dem Genre gebracht werden.

2.2.3 Einfluss der Lage Deutschlands

In den späten 1970er und frühen 1980er Jahren sah sich Deutschland einigen ökonomischen, sozialen und politischen Schwierigkeiten gegenüber. Dies legte unter anderem den Grundstein für eine gewisse Unzufriedenheit in Teilen der Gesellschaft und die Entstehung von subversiven und rebellischen Jugendbewegungen wie dem Punk. Obwohl ein Großteil der Texte der daraus entstandenen NDW nicht politisch war, gab es

⁴² Hornberger, 2011, S.39

⁴³ Vgl. Völker, 2023, S. 49

einige Ausnahmen, welche im Folgenden anhand des Status quo Deutschlands beschrieben werden.

Im Zuge der Frauenbewegung wurden neue Haushaltsformen und Geschlechterverhältnisse in den deutschen Medien diskutiert.⁴⁴ Damit traten seit dem Ende der sechziger Jahre immer häufiger traditionelle Normen und auch autoritäre Erziehungsstile hinter das Streben nach persönlicher Freiheit und Selbstentfaltung zurück.⁴⁵ Vor allem Jugendliche fühlten sich von der älteren Generation und der etablierten Politik im Stich gelassen und suchten nach Wegen, ihre Ängste und ihren Protest auszudrücken. Die siebziger Jahre waren somit geprägt von einer Pluralisierung jugendlicher Szenen.⁴⁶ Die Punkmusik bot, wie schon in Großbritannien und Amerika, mit ihren politisch-provokanten Texten, den jungen Leuten eine Möglichkeit, ihren Frust zu kanalisieren. Ende der 70er-Jahre drückte sich diese vorherrschende Rebellion der deutschen Jugend zusätzlich durch die „Besetzung von leer stehenden Häusern und anschließenden Auseinandersetzungen mit der Polizei, und in der Forderung nach selbstverwalteten Jugendzentren aus, die in etlichen Großstädten zu großen Demonstrationen und sogar Straßenkämpfen Anlass gab“.⁴⁷

Zudem waren die 70er-Jahre erstmals nach der Zeit des Zweiten Weltkriegs von einem rückläufigen Wirtschaftswachstum sowie einer steigenden Inflation und Arbeitslosenquote geprägt.⁴⁸ Auch wenn sich die Auswahl an Konsumgütern für Verbraucher erhöhte, verringerten sich inflationsbedingt die Einkommen der Bürger. Aufgrund der beiden Ölkrisen in den Jahren 1973 und 1979 stiegen zusätzlich die Energiepreise an.⁴⁹ Nachdem die Arbeitslosenquote seit den frühen 1960er-Jahren meist unter einem Prozent lag, kam im Jahr 1975 eine Erhöhung der Rate von mehr als 4,5 Prozent hinzu.⁵⁰ Somit schwand zunehmend auch der Optimismus, mit dem einige Bundesbürger noch in den 60er-Jahren in die Zukunft geblickt hatten. Der Höhepunkt der wirtschaftlichen Rezession kam im Jahr 1980 und hielt sich bis 1982. Der vorherige Wohlfahrtsstaat musste

⁴⁴ Vgl. Schildt, Axel: Gesellschaft, Alltag und Kultur in der Bundesrepublik, in: bpb, 2002, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/deutschland-in-den-70er-80er-jahren-270/9762/gesellschaft-alltag-und-kultur-in-der-bundesrepublik/> (abgerufen am: 26.06.2024)

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ Vgl. o.A.: Die siebziger Jahre. Facetten eines Jahrzehnts, in: LpB, 2003, https://www.politikundunterricht.de/2_03/einleitung.htm (abgerufen am: 03.07.2024)

⁴⁹ Vgl. Vowinkel, 2012, S. 469

⁵⁰ Vgl. LpB, 2003

infolgedessen mit weniger finanziellen Mitteln auskommen und konnte weniger Reformen finanzieren. Erst mit dem Regierungswechsel von Helmut Schmidt zu Helmut Kohl am Ende des Jahres 1982 kam es ab 1983 zu einem erneuten Wirtschaftsaufschwung.⁵¹ Als Reaktion auf Kohls neue Wirtschaftspolitik wurde 1983 der NDW-Song „Bruttosozialprodukt“ von der Band *Geier Sturzflug* veröffentlicht. Das Stück besingt dabei die aufkommende Zuversicht der Menschen in Bezug auf das steigende Bruttosozialprodukt und traf als Nummer-Eins-Hit den optimistischen Zeitgeist der Bürger.

In der Politik prägten Spannungen aufgrund des Kalten Krieges und der allgegenwärtigen Angst vor einem nuklearen Konflikt die Gesellschaft der BRD. Der NATO-Doppelbeschluss von 1979 führte zu einer Verschärfung des Klimas zwischen den Westmächten und der Sowjetunion.⁵² Viele Menschen fürchteten einen dritten Weltkrieg, insbesondere als die USA begannen, Raketen in Westeuropa zu stationieren. Der 1983 erschienene NDW-Hit „99 Luftballons“ von *Nena* behandelt dabei die Ängste der Menschen auf Grundlage der politischen Begebenheiten des Kalten Krieges. Zwei Monate nach seiner Veröffentlichung erreichte der Song Platz eins der deutschen Single-Charts und schaffte es mit der englischen Version „99 Red Ballons“ zudem in die amerikanischen Charts.⁵³

Eine Terrorismuswelle kam 1977 durch die Anschläge der Rote-Armee-Fraktion (RAF) zu ihrem Höhepunkt und führte dazu, dass der deutsche Staat mit großangelegten Fahndungen, erhöhtem Polizei-Aufkommen und Anti-Terrorismus-Gesetzen reagierte.⁵⁴ Zudem kam es in der BRD vermehrt zu Protesten der Umwelt- und Anti-Atomkraft-Bewegung, welche unter anderem die Ungefährlichkeit der Atomenergie hinterfragten. Die Demonstrationen wurden dabei oftmals gewaltsam von der Polizei aufgelöst. 1981 beschrieb die NDW-Band *Extrabreit* mit ihrem Song „Polizisten“ diese Art des Durchgreifens der Polizei und in diesem Zusammenhang den wachsenden Überwachungs-

⁵¹ Kraus, Martin: Stimmung in der Umbruchkrise. Zu „Bruttosozialprodukt“ von Geier Sturzflug, in: Deutsche Lieder, 2013, <https://deuschelieder.wordpress.com/2013/01/07/geier-sturzflug-bruttosozialprodukt/> (abgerufen am: 03.07.2024)

⁵² Vgl. Prescher, Manfred: Es geht voran. Die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik, Darmstadt: wbg, 2018, S.115 f.

⁵³ Vgl. ebd., S.115

⁵⁴ Vgl. Grau, Andreas/Haunhorst, Regina: Linksterrorismus: Rote-Armee-Fraktion, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 2017, <http://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-krisenmanagement/linksterrorismus-rote-armee-fraktion.html> (abgerufen am: 15.07.2024)

und Polizeistaat. Der Song traf folglich den Nerv der Zeit und hielt sich für 21 Wochen in den deutschen Single-Charts.⁵⁵

Generell war die Bundesrepublik von einer Zunahme des allgemein ausgelebten Wohlstands und folglich einer Ausprägung der Konsum- und Popkultur bestimmt.⁵⁶ Dies zeichnete sich vor allem in den alltäglichen Konsum-Praktiken der Bevölkerung aus. Das veränderte Kauf- und Konsumverhalten und die damit erhöhte Lebensqualität lässt sich dabei auf den Anstieg der wachsenden Modernisierung und Globalisierung der Industrie und somit eine erhöhte Vielfalt an Konsumgütern zurückführen.⁵⁷ Einige Historiker und Wirtschaftsforscher betonen deshalb, dass die negativen Umstände in der Bundesrepublik, bedingt durch die genannten Verhältnisse, im Vergleich zu anderen westeuropäischen Ländern weniger stark ausgeprägt waren.⁵⁸ Deshalb ist umstritten welchen Einfluss Deutschlands Lage, letztlich auf die Entstehung der NDW hatte. Vor allem im Vergleich zu England, wo der Punk in Not als „Subkultur der Arbeiterklasse“ entstand, wird der deutsche Punk eher als freiwillige „Freizeitgestaltung für Mittelstandsjugendliche“ aufgefasst und damit gleichzeitig die Authentizität der deutschen Punkbewegung hinterfragt.⁵⁹

⁵⁵ Vgl. Offizielle Deutsche Charts, <https://www.offiziellecharts.de/charts/titel-details-10930> (abgerufen am: 15.07.2024)

⁵⁶ Vgl. Bösch, Frank: Boom zwischen Krise und Globalisierung. Konsum und kultureller Wandel in der Bundesrepublik der 1970er und 1980er Jahre, 2016, S. 375

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 375

⁵⁸ Vgl. Völker, 2023, S.20

⁵⁹ Hornberger, 2011, S. 73

3 Technische Voraussetzungen

„Die Geschichte der Musik im 20. und 21. Jahrhundert ist eng mit Technologien und Medien verknüpft.“⁶⁰

Das Zitat beschreibt die Wichtigkeit der Technik und Medien für das Verständnis historischer Musikbewegungen im 20. und 21. Jahrhundert, zu der auch die Neue Deutsche Welle gehört. In diesem Kapitel werden demzufolge die technischen Rahmenbedingungen für Musikschafter in den Jahren des Bestehens der NDW beschrieben. Dazu zählt zum einen das technische Equipment, welches in der Musikproduktion Verwendung fand sowie technische Innovationen, die zu dieser Zeit marktreif wurden und zudem für den Konsum und die Verbreitung der NDW-Musik eine große Rolle spielten.

3.1 Studiotchnik

Anfang der 1980er Jahre dominierte in den Tonstudios noch weitestgehend die analoge Studiotchnik. Für die Aufnahme von Tonmaterial gab es Mehrspur-Magnettonanlagen, mit denen die Trennung einzelner Schallquellen und somit die Nachbearbeitung von bis zu 48 Einzelspuren zu einer Gesamtmischung bereits möglich war.⁶¹ Auch zu Beginn der 1990er-Jahre, als die digitale Technologie bereits weit verbreitet war, arbeiteten viele Aufnahmestudios weiterhin mit analogen Mischpulten und der Aufzeichnung auf Magnetband. Mit einem wachsenden Markt und immer vielfältigeren (vermehrt digitalen) Produkten der professionellen Tontechnik entwickelte sich die Audiogeräte-Industrie ständig weiter. E-Gitarren, Synthesizer und Aufnahmegeräte wurden zunehmend zu erschwinglichen Preisen verkauft und somit vielen Amateuren der Zugang zum Musikproduzieren ermöglicht. Durch diese Demokratisierung der musikalischen Praxis hatten immer mehr Musiker die Möglichkeit im Proberaum Demo-Tapes aufzunehmen

⁶⁰ Jost, Christofer/Pfleiderer, Martin: Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien, Münster: Waxmann, 2021, S.7

⁶¹ Vgl. Smyrek, Volker: Die Geschichte des Tonmischpults. Die technische Entwicklung der Mischpulte und der Wandel der medialen Produktionsverfahren im Tonstudio von den 1920er-Jahren bis heute, Berlin: Logos Verlag, 2013, S. 162

oder in privaten Studios Musik zu produzieren.⁶² Am Ende der 70er-Jahre gehörten auch Effektgeräte zur Klangbearbeitung, beispielsweise Delays, künstlicher Hall, Equalizer und Kompressoren in den Tonstudios zur Grundausstattung dazu.⁶³ Da sie besonders bei der Rock- und Popmusik eine hörbare Verwendung fanden, wurde das Tonstudio immer mehr zu einem eigenständigen kreativen Werkzeug der Klangbeeinflussung solcher Musikproduktionen.

*„Möglichst naturgetreue Tonaufnahmen mit eher dokumentarischem Charakter spielen seither nur noch bei „puristischen“ Klassikaufnahmen eine Rolle, das Klangbild populärer Musik wird deutlich hörbar bei der Abmischung manipuliert“.*⁶⁴

Startend in den 1970er-Jahren wurden digitale Technologien zur Aufzeichnung, Bearbeitung und Steuerung von Audiosignalen weiterentwickelt. Frühe Anwendungen umfassten das Feld der Signalspeicherung, sowohl durch die Aufzeichnung auf Magnetband, als auch durch die Speicherung auf den ersten Festplatten, wie sie noch heute zu finden sind.⁶⁵ Des Weiteren wurden digitale Verzögerungseffekte (Delays), die als Grundlage für die darauffolgende Entwicklung digitaler Hallgeräte dienten, entwickelt und gegen Anfang der 1980er-Jahre die ersten volldigitalen Mischpulte gebaut.⁶⁶ Ab ca. 1984 kamen in der Tonregietechnik zusätzlich neue Software- und Automatisierungsfunktionen sowie die digitale Steuerung von Parametern an Mischpulten und elektronischen Musikinstrumenten dazu.⁶⁷

*„Die Digitaltechnik hat schließlich die Bearbeitbarkeit weiter verbessert und erweitert. Die in der analogen Technik zunächst deutliche Trennung von Technik für den professionellen und den Amateursektor wurde durch die Digitaltechnik relativiert und teils auch aufgehoben.“*⁶⁸

Ende der 1970er-Jahre hatte die analoge Audiotechnik ein technologisch hohes Niveau, das digitale Geräte in Bezug auf die Klangqualität bis dahin noch nicht erreichen konnten.⁶⁹ Darüber hinaus waren die ersten Digitalpulte der frühen 1980er-Jahre noch sehr

⁶² Vgl. Jost/Pfleiderer, 2021, S.10

⁶³ Vgl. Smyrek, 2013, S.273

⁶⁴ ebd., S. 269

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 338

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 338

⁶⁷ Vgl. Dickreiter, Michael/Dittel, Volker/Hoeg, Wolfgang/Wöhr, Martin: Handbuch der Tonstudioteknik. Berlin: De Gruyter Saur, 2023, S. 555

⁶⁸ Dickreiter/Dittel/Hoeg/Wöhr, 2023, S.484

⁶⁹ Vgl. Smyrek, 2013, S. 346

kostspielig, weswegen sie überwiegend in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten eingesetzt wurden. Eine komplette digitale Signalkette existierte erst Ende der 1980er Jahre: vom digitalen Mischpult über digitale Aufzeichnungsmedien mit Editiermöglichkeit bis hin zum digitalen Mastering.⁷⁰

In den 1980er-Jahren waren nicht nur Toningenieure, sondern vermehrt auch Musikproduzenten und Musiker diejenigen, die Studioteknik in künstlerischen Zusammenhängen bei der Herstellung von Musik einsetzten. Dementsprechend verschwammen immer mehr die Grenzen der klassischen Rollenverteilung im Studiobetrieb. Musiker sowie Produzenten, die sich mit den technischen Geräten auseinandersetzten, übernahmen zunehmend selbst die Rolle des Toningenieurs. Andersherum stand für viele angehende Toningenieure ab den 1980er Jahren nicht mehr nur ein technisches Interesse im Vordergrund, sondern ebenso eine Karriere im Musikbusiness.⁷¹

Neben einigen NDW-Bands, die sich hauptsächlich durch ihre Live-Auftritte auszeichneten, gelten die im Tonstudio produzierten Versionen der meisten Songs als Original. Somit führte zum Höhepunkt der NDW die Produktion eines Hits auch in ein professionelles Tonstudio. Die Schallplattenfirmen, bei denen die Künstler unter Vertrag standen, zahlten dabei den Studioaufenthalt. Da viele Bands der frühen NDW die Labelanfragen ablehnten, machte sich anfangs noch der Do-it-yourself-Gedanke der Punk Bewegung klanglich bemerkbar. Kostengünstig standen den DIY-Punkbands bis Mitte der Achtziger vor allem Vier-Spur-Kassettenrekorder zur Verfügung, mit denen eigene Aufnahmen im Overdub-Verfahren möglich waren.⁷² Beim Overdubbing handelt es sich um zusätzliche Aufnahmen, die über eine bereits bestehende Tonspur aufgenommen werden. Dieses Aufnahmeverfahren war seit dem Aufkommen der ersten Mehrspur-Bandmaschinen in den 60er-Jahren zu einem Standard bei Musikproduktionen geworden. Bands die mehr Geld zur Verfügung hatten, konnten ihre Aufnahmen mit besser klingenden Bandmaschinen und demnach auch höheren Spurenanzahlen herstellen.

⁷⁰ Vgl. Smyrek, 2013, S. 357

⁷¹ Vgl. ebd., S.273

⁷² Vgl. Hau, Andreas: Der lange Weg zur DAW, in: Sound & Recording, 2020, <https://www.soundandrecording.de/equipment/der-lange-weg-zur-daw/> (abgerufen am: 28.06.2024)

3.2 Synthesizer

Die Neue Deutsche Welle zeichnete sich durch eine große Experimentierfreudigkeit mit neuen elektronischen Möglichkeiten des Musikmachens aus. Immer mehr Synthesizer waren Ende der 70er-Jahre zu erschwinglichen Preisen erhältlich und ermöglichten es Bands, sich mit neuen Formen der Klangerzeugung zu beschäftigen. Dies führte zu einer Erweiterung der klassischen Besetzung einer Rock- oder Punkband hin zu minimalistischeren Ensembles mit präsenten elektronischen Klängen.

Synthesizer gehören zu den elektronischen Musikinstrumenten. Sie erzeugen auf künstlichem Wege mit Hilfe von elektrischen Signalen Töne.⁷³ Damit sind Synthesizer in der Lage, eine breite Palette von Klängen zu generieren, angefangen bei Nachahmungen herkömmlicher Instrumente bis hin zu erfundenen synthetischen Klängen.

Der erste spielbare, analoge Synthesizer wurde 1964 von Bob Moog auf einem Kongress der Audio Engineering Society (AES) vorgestellt.⁷⁴ Er wird auch als modularer Synthesizer bezeichnet, da der Nutzer alle Baugruppen beliebig miteinander verschalten konnte. Mit dem Erscheinen des kompakten Minimoog wurden Anfang der 1970er-Jahre die ersten tragbaren Synthesizer entwickelt und verkauft.⁷⁵ Diese Modelle waren dabei noch sehr teuer und meist nur monophon, heißt, es konnte nur ein Ton gleichzeitig gespielt werden. Die ersten polyphonen Synthesizer wurden schließlich ab Mitte der 1970er vorgestellt.⁷⁶ Im Jahr 1978 kamen mit dem Prophet-5 von *Sequential Circuits* und dem CMI (Computer Music Instrument) von *Fairlight* auch die ersten speicherbaren Synthesizer und Sampler auf den Markt.⁷⁷ Damit konnten selbsterstellte Sounds erstmals abgespeichert und später wieder geladen werden. Ein technischer Meilenstein war hierbei die Mikroprozessorsteuerung und die Programmierbarkeit der Instrumente. Sampler beruhen beispielsweise auf dieser technologischen Voraussetzung, indem die auf ihnen gespeicherten Klänge (Samples) über ein Keyboard abgerufen werden. Von da an „wurde es für die Anbieter immer wichtiger, nicht nur neue und spektakuläre

⁷³ Vgl. Friesecke, Andreas: Die Audio-Enzyklopädie: Ein Nachschlagewerk Für Tontechniker. Berlin: De Gruyter Saur, 2014, S. 186 f.

⁷⁴ Vgl. Brockhaus, 2017, S. 119

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 119

⁷⁶ Vgl. Sepp, Wejwar: Eine kleine Geschichte des Synthesizers, in: skug, 2024, <https://skug.at/eine-kleine-geschichte-des-synthesizers/> (abgerufen am: 29.06.2024)

⁷⁷ Vgl. Brockhaus, 2017, S. 76

Sounds anzubieten, sondern auch eine große Vielfalt repräsentativer Sounds für jedes erdenkliche Genre bereitzustellen“.⁷⁸

Um 1978 waren ebenfalls die ersten günstigen Synthesizer aus Japan, wie der monophone, halb-modulare MS-10 und MS-20 von *Korg* im Handel verfügbar.⁷⁹ Ab Anfang der 1980er-Jahre wurden noch preisgünstigere digitale Synthesizer populär, welche zusätzlich mit Computern verbunden werden konnten und somit gegenüber der analogen Synthese weitere Optionen der Klangerzeugung ermöglichten.⁸⁰ Dazu zählt vor allem das Modell DX7 von *Yamaha*, welches von 1983 bis 1987 hergestellt wurde.

Im folgenden Abschnitt wird die analoge Klangsynthese und demnach das Grundprinzip von analogen Synthesizern näher beschrieben. Es wird zwischen den linearen und nicht-linearen Verfahren im Frequenzbereich unterschieden. Hierbei gehört die additive und subtraktive Synthese zu den zwei linearen Verfahren der Klangerzeugung.

Die additive Synthese gilt als einfache Variante, da hier die Klänge „Teilton für Teilton aus einzelnen harmonischen Schwingungen zusammengesetzt“ werden.⁸¹ Für die einzelnen Teiltöne, aus denen sich der Klang zusammensetzt, ist ein Sinusgenerator verantwortlich. Umgekehrt wird bei der subtraktiven Synthese ein Klang erzeugt, indem ein Signal mit dichtem Frequenzspektrum erst gefiltert und danach wieder verstärkt wird.⁸² Der Generator erzeugt demnach möglichst obertonreiche bzw. breitbandige Signale, wie beispielsweise ein Sägezahnsignal oder ein Rauschen. Die nach dem Generator folgende Filtergruppe beinhaltet dabei einen Hoch- und Tiefpassfilter. Je nach eingestellter Flankensteilheit und Grenzfrequenz der verbauten Filter färben sie den Klang des generierten Tons. Die meisten der oben genannten analogen Synthesizer, wie beispielsweise der modulare Moog von 1964, der Prophet-5 oder der Korg MS-10 und MS-20 beruhen auf dem Prinzip der subtraktiven Synthese. Um dementsprechend verschiedene Sounds zu erhalten, können bei ihnen die drei nötigen Baugruppen Generator, Filter und Verstärker gesteuert und teilweise nach Belieben konfiguriert werden.⁸³

Zu den nichtlinearen Verfahren gehört zum einen die Waveshaping-Synthese. Sie basiert auf dem Prinzip der subtraktiven Synthese. Am Anfang der Signalkette wird je-

⁷⁸ Brockhaus, 2017, S. 76

⁷⁹ Vgl. Bjørn, Kim/Meyer, Chris: Patch & Tweak. Exploring Modular Synthesis, Bjooks, 2018, S. 351

⁸⁰ Vgl. Schley, Richy: Geschichte der Synthesizer. in: Richy Schley, o.D., <https://www.richy-schley.de/musik/geschichte-der-synthesizer> (abgerufen am: 01.07.2024)

⁸¹ Görne, Thomas: Tontechnik, München: Carl Hanser, 2008, S. 226

⁸² Vgl. Görne, 2008, S. 227

⁸³ Vgl. ebd, S. 227

doch kein bereits obertonreiches Signal, sondern ein einfacher Sinuston generiert und anschließend durch ein nichtlineares Übertragungssystem geschickt. Durch die Übertragung des Sinustons durch ein nichtlineares System, wie zum Beispiel einem Pegelbegrenzer (Limiter), entsteht ein verzerrtes Signal mit dichtem Obertonspektrum.⁸⁴ Durch die Wahl der nichtlinearen Kennlinie kann der Klang des entstehenden Signals gestaltet werden.

Als weitere Verfahren gehören die Amplituden- und die Frequenzmodulationssynthese (AM, FM) zur nichtlinearen Klangerzeugung dazu. Bei einer Modulation wird ein Trägersignal mit einem Nutzsinal moduliert. Das Trägersignal ist dabei das modulierte Signal, das am Ende zu hören ist. Bei der AM-Synthese entspricht dies einer Multiplikation der beiden Signale, welche durch einen Ringmodulator realisiert wird.⁸⁵ Bei der FM-Synthese wiederum wird die Frequenz des Trägersignals mit dem Nutzsinal gesteuert. Durch die Variation der Frequenz des Nutzsignals im Verhältnis zum Träger entstehen verschiedene Obertonspektren, welche einer nichtlinearen Verzerrung mit nicht-harmonischen Teiltönen entspricht.⁸⁶

Eine digitale Implementierung der analogen Verfahren lässt sich vor allem mit der FM-Synthese gut realisieren. So war der DX7 von *Yamaha* einer der ersten erfolgreichen digitalen Synthesizer, der auf dieser Klangersynthese beruht. Der Vorteil der Digitaltechnik gegenüber den analogen Synthesizern ist dabei, dass ihr keine elektronischen Bauteile bei der Generierung verschiedener Wellenformen Grenzen setzt.⁸⁷ Dadurch haben digitale Synthesizer Zugriff auf eine unbegrenzte Anzahl von Wellenformen als Klangbasis.

Mit dem erhöhten Aufkommen von digitalen Synthesizern und Computern wurde 1983 die digitale Steuerdatenschnittstelle MIDI (Musical Instrument Digital Interface) zur Integration von elektronischen Musikinstrumenten in die Tonstudiumgebung eingeführt.⁸⁸ Der MIDI-Standard ermöglicht seitdem die Kommunikation zwischen verschiedenen Hardware-Geräten und somit auch den Austausch musikalischer Steuerinformationen wie zum Beispiel Tonhöhe, Dynamik und Timing zwischen Synthesizern, Keyboards und Computern.

⁸⁴ Vgl. Görme, 2008, S. 229

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 182

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 230

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 228-231

⁸⁸ Vgl. Smyrek, 2013, S. 345

Die Nutzung des MIDI-Signals wurde seit Anfang der 1980er Jahre vor allem auch in Sequenzern verwendet. Sequenzer dienen dabei der automatischen Ablaufsteuerung von einzelnen Tönen eines Synthesizers.⁸⁹ Dabei entstehen durch Sequenzer wiederholte Notenabfolgen (Pattern), die entweder als digitales MIDI-Signal oder analoge Steuerungsspannung ausgegeben werden. Das Pattern mit der programmierten Reihenfolge wird schließlich von einem angeschlossenen Klangerzeuger kontinuierlich im Loop abgespielt. So fungiert der Sequenzer als Steuerung eines Synthesizers und erzeugt selbst keine eigenen Klänge. Da einige Sequenzer aufgrund ihrer begrenzten technischen Kapazität nur kurze Partituren speichern und übermitteln konnten, entsprachen frühe Sequenzer-Modelle dem minimalistischen Ansatz einiger NDW-Bands, wie zum Beispiel DAF.⁹⁰

3.3 Konsumtechnik und Verbreitungsmedien

Technische Innovationen in der Unterhaltungselektronik leiteten seit den 1960ern einen Wandel des Musikkonsums ein. Tragbare Geräte wie das Kofferradio und der Kassettenrekorder brachten dabei das kollektive Radiohören von zu Hause vermehrt auf die Straße, wobei der Walkman seit 1980 den mobilen Musikkonsum allmählich auch zu einer individuellen Tätigkeit machte.⁹¹ Die zunehmende Digitalisierung, insbesondere mit der Einführung der ersten Compact Disk sowie das Durchsetzen des dualen Rundfunksystems, führte in der Mitte der 1980er-Jahre dazu, dass sich die elektronischen Unterhaltungsangebote zusätzlich vervielfältigten.⁹²

Die Industrie der Unterhaltungselektronik wurde in der BRD bis in die 1960er Jahre hauptsächlich durch den Verkauf von Radios und Fernsehgeräten getragen. Infolgedessen war es für einen Haushalt nicht ungewöhnlich, mehrere Radioempfangsgeräte, darunter auch Kofferradios zu besitzen. Dies kennzeichnete „den Umschwung von der Mangelgesellschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit in eine Gesellschaft des Massenkonsums mit zunehmenden Konsum- und Freizeitmöglichkeiten“.⁹³ Bis zur Zulassung privater Radiosender im Jahr 1984 bauten die Rundfunkanstalten in der BRD ihr Radi-

⁸⁹ Vgl. Görne, 2008, S. 236

⁹⁰ Vgl. Völker, 2023, S. 261

⁹¹ Vgl. Stanev, Madeleine: Der technische Wandel der mobilen Audiomedien aus der Perspektive der Baby Boom Generation und der Generation X, Technische Universität Berlin, 2017, S. 4 f.

⁹² Vgl. Weber, Heike: Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S.37

⁹³ ebd., S.85

oprogramm weiter aus und schufen auch zielgruppenspezifischere Sendeformate. Die Musikwünsche der Jugendlichen beispielsweise, wurden von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten vor 1970 nur eingeschränkt berücksichtigt und die wenigen Jugendmusiksendungen waren stark erzieherisch geprägt.⁹⁴

Jugendliche, die als entscheidende Zielgruppe unter anderem zum Erfolg der NDW beitrugen, zeichneten sich vor allem durch einen erhöhten Musikkonsum aus. Das Hören bestimmter Musikstile sowie das Reden über und der Austausch von Musik wurde seit den 1960er Jahren ein bedeutender Bestandteil der Jugendidentität.⁹⁵ Vorwiegend Jugendliche fingen an, mit Rekordern Rundfunksendungen mitzuschneiden und somit individuelle Zusammenstellungen von Liedern, sogenannte Mixtapes zu erstellen.⁹⁶ Die entscheidende Technologie hierfür war die Kompaktkassette, die von der Firma *Philips* im Jahr 1963 vorgestellt wurde und die größeren Tonbandgeräte als elektromagnetischen Tonträger ersetzte. Nach der erfolgreichen Einführung des neuen Tonträgers war es möglich, Leerkassetten oder bereits mit Musik bespielte Kassetten zu erwerben. Mobile Abspielgeräte, die die kostengünstige Kassettentechnologie nutzten, ermöglichten es den Jugendlichen zusätzlich, ortsunabhängig ihre eigenen Musikkompilationen zu hören. Insbesondere der im Jahr 1979 auf dem deutschen Markt erschienene Walkman der japanischen Firma *Sony* sowie spätere Nachahmer-Modelle anderer Firmen, richteten sich an die Zielgruppe der jungen Leute.⁹⁷ Teenager distanzierten sich mit dieser mobilen und diskreten Musikwiedergabe über Kopfhörer weiter von der älteren Generation, die das Hören von Tonträgern überwiegend als häusliche Beschäftigung betrachtete.⁹⁸ Auf dieser Grundlage entstand auch die verbreitete Befürchtung der Erwachsenen, die Jugend würde sich mit dem Walkman zunehmend von der Außenwelt abschotten. Dies fügte sich wiederum gut in das um 1980 gezeichnete Jugendbild ein. Hierbei wurde bei Jugendlichen ein Rückgang im sozialen Engagement festgestellt und mit neu aufkommenden provokanten Subkulturen, wie zum Beispiel den Punks fielen vermehrt junge Menschen aus der gesellschaftlichen Norm raus.⁹⁹

⁹⁴ Vgl. Weber, 2008, S.130

⁹⁵ Vgl. ebd., S.128

⁹⁶ Vgl. ebd., S.171

⁹⁷ Vgl. Burkhardt, Benjamin: *Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien*, Münster: Waxmann, 2021, S.320 f.

⁹⁸ Vgl. Weber, 2008, S.164

⁹⁹ Vgl. ebd., S.318

Trotz der Kritik etablierte sich der Walkman im Laufe der Jahre und das Hören von Musik mit Kopfhörern in der Öffentlichkeit wurde bis zum Ende der 1980er allgemein akzeptiert.¹⁰⁰ Über die mobile Nutzung des Walkmans hinaus, zeichnete sich der vielfältige Gebrauch der Kassettentechnologie auch in anderen Umgebungen, wie zum Beispiel in Kassettenrekordern und Stereoanlagen zu Hause oder im Autoradio ab. Bis in die 1980er-Jahren entwickelte sich die Kassette aufgrund ihrer Kompaktheit, ihres niedrigen Preises und individuellen Einsatzbereiches zu einem attraktiven Tonträger, der alters- und schichtenübergreifend genutzt wurde. Auch musikalische Bewegungen wie der Punk konnten somit Ende der 1970er Jahre erst dadurch bekannt werden, „weil die Musiker mit der billigen Kassettentechnik teure Aufnahmestudios und Schallplatten-Presswerke umgingen“.¹⁰¹ In den späten 1980er Jahren übernahm die CD den Konsummarkt als vorherrschender Tonträger. Sie ersetzte damit nicht nur die Kassette als mobiles, beispielbares Medium, sondern auch die Schallplatte für das häusliche Musikhören.¹⁰²

Am Ende der 1970er-Jahre wurden in den USA die ersten Musikvideos im Fernsehen ausgestrahlt. 1981 wurde mit MTV der erste US-amerikanische Musikfernsehsender gegründet und somit Musikvideos vermehrt zu einem zentralen Bestandteil von Popkultur und Musikvermarktung gemacht.¹⁰³ In Deutschland stieg der tagesdurchschnittliche Medienkonsum in der Freizeit in den siebziger und achtziger Jahren von etwa zwei auf drei Stunden an.¹⁰⁴ Zur Verbreitung der NDW nahm das Fernsehen somit eine zentrale Rolle ein. Die Live-Auftritte und Musikvideos der Künstler verschafften ihnen nicht nur ein breites Publikum, sondern auch neue ästhetische Gestaltungsspielräume. Zur Gestaltung gehörte neben provokanten Outfits und Choreografien der Musiker auch die Lichtshow und das Bühnenbild der Live-Performances.¹⁰⁵ Die ZDF-Hitparade, welche von 1969 bis 2000 im öffentlich-rechtlichen Sender ausgestrahlt wurde, bot ab 1982 nicht nur ausschließlich deutschen Schlagerstars, sondern auch NDW-Künstlern die Bühne an. Aufgrund der hohen Zuschauerzahlen verhalf das Sendungsformat, bei dem

¹⁰⁰ Vgl. Burkhart, 2021, S. 501

¹⁰¹ Weber, 2008, S.218

¹⁰² Vgl. ebd., S.218

¹⁰³ Vgl. Smyrek, 2013, S.272

¹⁰⁴ Vgl. Schildt, 2002

¹⁰⁵ Vgl. Schürkmann, Christiane/Zahner, Nina T.: Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel, Wiesbaden: Springer, 2021, S. 76

die Zuschauer für die auftretenden Künstler abstimmen konnten, den meisten NDW-Songs zu hohen Verkaufszahlen und somit auch Platzierungen in den deutschen Charts. Zu einem weiteren wichtigen Medium zur Verbreitung der Neuen Deutschen Welle gehörten Jugendzeitschriften wie die 1956 gegründete *Bravo*. In den 60er- und 70er-Jahren dominierten, ebenso wie im Fernsehen, die Schlagersänger den Inhalt des Magazins. Anfang der achtziger Jahre verkaufte die *Bravo* mit ihrer wöchentlichen Ausgabe bis zu 1,8 Millionen Zeitschriften.¹⁰⁶ Mit dem Aufschwung der NDW wurden immer häufiger auch die neusten Entwicklungen der Musikbewegung veröffentlicht und später machte das Magazin auch bekanntere NDW-Künstler und -Künstlerinnen wie *Nena* zu Identifikationsfiguren für junge Leser.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Illmann, Peter (Moderator): The Story / NDW - Folge 2 [Audio-Podcast], in: 80s80s.de, 11:00 – 11:30, 2024, <https://www.80s80s.de/the-story-ndw-folge-2> (abgerufen am 17.07.2024)

¹⁰⁷ Vgl. Schürkmann /Zahner, 2021, S. 76

4 Analyse

Im Folgenden werden drei Stücke prägender NDW-Bands und Künstler präsentiert und auf ihre zentralen Merkmale untersucht. Das Ziel ist dabei die stilistischen Besonderheiten der ausgewählten Songs herauszuarbeiten und in dem anschließenden Vergleich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zusammenzufassen. Im anschließenden Fazit werden die zentralen Gemeinsamkeiten der drei Songs hervorgehoben. Dies soll Aufschluss darüber geben, ob sich die exemplarische Musik der Neuen Deutschen Welle anhand bestimmter Kriterien differenzieren und definieren lässt.

Die Kriterien der folgenden Analyse sind dabei in musikalische, inhaltliche und klangliche Merkmale der jeweiligen Musikproduktionen unterteilt. Zunächst werden die Bands und ihre Geschichten vorgestellt. Die musikalische Untersuchung beinhaltet daraufhin einige allgemeine Eigenschaften der Songs, wie die Länge, das Tempo und die Bandbesetzung. Anschließend werden anhand der Songstruktur die Rhythmik, Harmonik und eventuelle Besonderheiten herausgearbeitet. Inhaltlich wird auf die Songtexte eingegangen, wobei das Thema und seine jeweilige Relevanz näher beleuchtet werden. Abschließend wird auch das generelle Klangbild der einzelnen Instrumente in der Mischung untersucht.

4.1 Stücke

4.1.1 DAF – Als wär's das letzte Mal (1981)

"Als wär's das letzte Mal" ist ein Song der NDW-Band *Deutsch-Amerikanische Freundschaft*, die 1978 von Gabi Delgado-López und Robert Görl in Düsseldorf gegründet wurde. In ihren Anfängen spielten unter anderem auch Kurt Dahlke (*Fehlfarben*, *Der Plan*) und Chrislo Haas (*Liaisons Dangereuses*) sowie der Bassist Michael Kemner und Gitarrist Wolfgang Spelmans in der Band mit.¹⁰⁸ Ab 1980 machte DAF unter Görl und Gabi jedoch nur noch als Duo weiter. Robert Görl hatte am Leopold-Mozart-Konservatorium und bis 1978 auf der (Jazz-)Musikhochschule in Graz Schlagzeug studiert.¹⁰⁹ Nachdem er im selben Jahr, während eines Aufenthalts in England, den Punk entdeckte, gelangte er in die aufkommende Düsseldorfer Punkszene des Ratinger Hofes, wo er auf die späteren DAF-Bandmitglieder traf.¹¹⁰ Dort war Gabi bereits Mitglied der beiden Punkbands *Charley's Girls* und *Mittagspause* gewesen.¹¹¹ Mit diesem Hintergrund verfolgten Görl und Gabi auch mit DAF das Ziel, sich in Richtung des Punks zu orientieren, ihn aber gleichzeitig weiterzuentwickeln.

*„Es gab viele, die so klingen wollten wie die Sex Pistols. Wir wollten etwas Eigenes machen“.*¹¹²

Da die Punkmusik nicht ohne eine komplette Bandbesetzung aufgeht, entwarf das DAF-Duo ein eigenes musikalisches Konzept, bei dem sie auf Konzerten aufgezeichnete Synthesizer abspielten, Gabi darauf textete und Görl dazu Schlagzeug spielte.¹¹³ Sie gehörten damit zu einer der ersten kommerziell erfolgreichen Bands, die die provokative Art des Punks mit minimalistischen, elektronischen Elementen und einer beatbetonten Musik verbanden. Von besonderer Bedeutung war für sie die Verfügbarkeit der Synthesizer, wie dem Korg MS-20, die aufgrund des günstigen Preises ihnen überhaupt erst die Möglichkeit bot, elektronische Musik zu produzieren.¹¹⁴ Somit machte DAF consequen-

¹⁰⁸ Vgl. Uthoff, Jens: Interview mit der Elektro-Band „DAF“: „Noch immer Postnazi-Deutschland“, in: taz, 2017, <https://taz.de/Interview-mit-der-Elektro-Band-DAF/!5448206/> (abgerufen am: 21.07.2024)

¹⁰⁹ Vgl. Hornberger, 2011, S. 122

¹¹⁰ Vgl. ebd., S.122

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 122

¹¹² Uthoff, 2017

¹¹³ Vgl. Hornberger, 2011, S. 123

¹¹⁴ Vgl. Uthoff, 2017

terweise „die technische Ausstattung zum Zentrum ihrer Musik“.¹¹⁵ Neben dem Stück „Als wärs das letzte Mal“ gehören vor allem „Der Mussolini“, „Kebabträume“ und „Verschwende Deine Jugend“ zu ihren bekanntesten Songs.

Bei den Live-Performances und der visuellen Ästhetik der Album- und Song-Cover steht bei DAF vor allem eine Überbetonung der Körperlichkeit im Mittelpunkt.¹¹⁶ Das Duo zeigt sich beispielsweise mit nacktem, schweißgebadetem Oberkörper auf dem Cover ihres dritten Albums „Alles ist gut“ und in körper- und muskelbetonenden Lederanzügen bei ihrem vierten Album „Gold und Liebe“ (siehe Abbildung 1). Für eine explizite Bezeichnung des Musikstils von DAF, welches die Körperlichkeit mit ihrer harten, elektronischen Musik verbindet, wird ab Mitte der 1980er auch von „Electronic Body Music“ (EBM) gesprochen.¹¹⁷

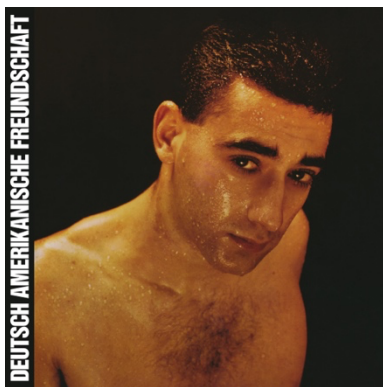


Abbildung 1: Cover "Alles ist gut"¹¹⁸



Abbildung 2: Cover "Gold und Liebe"¹¹⁹

Der Song "Als wär's das letzte Mal" wurde Anfang des Jahres 1981 auf DAF's drittem Album „Alles ist gut“ veröffentlicht. Zu dieser Zeit war die Band bei dem britischen Label *Virgin Records* unter Vertrag. Produziert wurde er gemeinsam mit Conny Plank, der bis dahin unter anderem mit englischen New Wave-Bands wie *Wire* und *Devo* sowie mit den deutschen Krautrock-Bands *Neu!*, *Can* und den Elektronik-Pionieren *Kraftwerk* zusammenarbeitete.

¹¹⁵ Hornberger, 2011, S. 123

¹¹⁶ Vgl. Daniel/Hillebrandt, 2019, S. 187

¹¹⁷ Vgl. o.A.: Laut.de-Biographie. DAF, In: laut, o.D., <https://www.laut.de/DAF> (abgerufen am: 22.07.2024)

¹¹⁸ https://www.groenland.com/wp-content/uploads/2019/01/DAF_AIGpackshot.jpg

¹¹⁹ <https://i.scdn.co/image/ab67616d0000b2733bb9045e805fb67af046bfdc>

Das Stück hat eine Länge von dreieinhalb Minuten und mit etwa 190 bzw. 95 Bpm ein hohes Tempo. Die Besetzung besteht aus einem Schlagzeug, gespielt von Robert Görl, dem Gesang von Gabi Delgado-López und einem Sequenzer (Synthesizer), auf dem der Bass und die Melodie eingespielt wurde. Somit ist hier keine klassische Rock- oder Punkbesetzung mit Gitarre und Bassgitarre zu hören, sondern eine minimalistische Besetzung, bei der lediglich die elektronischen Synthesizer und das Schlagzeug das musikalische Gerüst bilden.

Der Achtel-Rhythmus des Schlagzeugs ist über den Song hinweg gleichbleibend und besteht aus dem Wechselspiel zwischen der durchgehenden Bassdrum auf den Zählzeiten 1, 2, 3 und 4 und der dazwischenliegenden Snare auf die 1und, 2und 3und und 4und. Das Schlagzeug wird vervollständigt mit einem akzentuierendem Crash-Becken auf der Zählzeit 4und, welches zuerst in Takt 12 gespielt wird und in zufälligen Abständen erneut Verwendung findet. Das Stück verzichtet beim Schlagzeug auf die Nutzung einer Hi-Hat zur Steigerung der Energie und Variation des Rhythmus sowie auf Drum Fills oder Pausen für Übergänge zu anderen Songabschnitten. Dies ist dem geschuldet, dass der Song keine eindeutige Strukturaufteilung in Refrain und Strophen aufweist und damit auch keine definierten Übergänge benötigt. Der gleichbleibende Beat des Schlagzeugs erzeugt damit einen monotonen Rhythmus, der schließlich durch den Synthesizer vervollständigt wird.

Der Bass und die Melodie des Sequenzers, bestehen jeweils aus repetitiven Patterns, die sich gegenseitig ergänzen und das harmonische und melodische Konstrukt des Songs bilden. Sie werden über ihre rhythmische Anordnung und die Staccato-Spielweise der Töne als eine Einheit wahrgenommen. Die Patterns beinhalten über den Song hinweg lediglich zwei Variationen, die sich in den ersten 32 Takten des Songs jeweils nach vier Takten und danach willkürlich in unterschiedlichen Abständen von einem bis fünf Takten abwechseln.

Bei der Melodie bestehen die beiden Variationen jeweils aus nur zwei Tönen, welche einen Halbton voneinander entfernt sind. In der ersten Melodie Variation werden abwechselnd die Töne Gis und G und in der zweiten Variation die Töne Fis und F gespielt. Innerhalb eines Taktes liegen die ersten vier Töne der Melodie als punktierte Achtel und die letzten beiden Töne auf den Zählzeiten 4 und 4und als Achtel auf dem Pattern. Dies führt zu einem abgehackten, roboterartigen Rhythmusgefühl der Melodie, die aufgrund der wenigen Staccato-Töne zusätzlich maschinell wirkt. Ergänzt wird die

Melodie mit dem darunterliegenden Bass, welcher, in der ersten Melodie-Variation den Grundton F und in der zweiten den Grundton Es spielt. Damit wechselt der Song mit den beiden Variationen zwischen den Akkorden F-Moll und Es-Moll. Diese unaufgelöste Akkordverbindung erzeugt dabei ein Gefühl von Unruhe, welche sich über den Song erstreckt und schließlich von dem stöhnenden Gesang verstärkt wird. Durch das Halbtonintervall der jeweiligen Melodie klingt der Synthesizer zusätzlich spannungsvoll und bedrohlich. Der Normalstimmton A4 liegt dabei nicht genau bei 440 Hz, sondern mit 434 Hz leicht drunter. Rhythmisch füllen die Bassnoten die Lücken der Melodie zu einem gleichmäßigen Sechzehntel-Rhythmus auf (siehe Abbildung 3). Aufgrund des Sechzehntel-Patterns und des hohen Tempos wirkt das Synthesizer-Konstrukt hektisch und treibend. Zusammen mit dem simplen Achtel-Rhythmus des Schlagzeugs erhält der Song letztlich ein hohes Energielevel und damit eine gewisse Tanzbarkeit.



Abbildung 3: Melodie und Bass-Lauf des Sequenzers („Als wär's das letzte Mal“) ¹²⁰

Das generelle Klangbild des Stückes ist aufgrund der minimalistischen Besetzung sehr aufgeräumt. Der Synthesizer wirkt durch den großen Höhenanteil im Frequenzspektrum sehr penetrant und mit wenig Raumanteil in der Mitte des Stereopanoramas, nah am Hörer. Das gleiche gilt für die Stimme. Für sie wurde zudem nur eine Spur verwendet und damit enthält sie keine akzentsetzenden Dopplungen oder andere Effekte. Die Snare nimmt, angesichts der hohen Lautstärke und des lauten Halls mit einer höheren Nachhallzeit, viel Platz in der Mischung ein. Dies sorgt dafür, dass das Schlagzeug groß und breit klingt. Dadurch, dass die Bassdrum leiser zu hören ist, wird die Snare zusätzlich rhythmisch betont. Aufgrund der hohen Kompression wird das Schlagzeug schlussendlich druckvoll in der Gesamtmischung wahrgenommen.

¹²⁰ Eigene Darstellung

Der Aufbau des Songs ist im Vergleich zu herkömmlichen Pop- und Rock-Songs unkonventionell gehalten. Das Intro ist 20 Sekunden kurz und erstreckt sich auf insgesamt acht Takte, in denen in den ersten zwei Takten nur der Synthesizer zu hören ist und ab dem dritten Takt der vollständige Drum Beat einsetzt. Der Song verfügt zudem über kein abgrenzendes Outro, da er am Ende über einen Zeitraum von etwa zehn Sekunden mit abfallender Lautstärke ausgeblendet wird. Zwischen dem Intro und Outro lässt sich anhand des Instrumentals keine eindeutige Songstruktur erkennen, denn zum einen wechseln sich die beiden Variationen des Synthesizer Patterns nach Takt 32 in zufälligen Taktabständen ab und zum anderen variiert zu keinem Zeitpunkt die Spielweise der Instrumente, wodurch auch keine veränderte Dynamik in anderen Songabschnitten festzustellen ist. Der Text enthält ausschließlich Sprachfetzen, die sich ebenso willkürlich im Verlauf des Songs auf die Zählzeit 1 wiederholen. Damit lässt sich auch an ihm keine explizite Songstruktur über ein popmusikalisches Refrain-Strophe-Schema feststellen. DAF selbst benennt diese Form als „trackorientierte Musik“¹²¹ die später beispielsweise so auch im Techno-Genre übernommen wurde.

Inhaltlich beschäftigt sich "Als wär's das letzte Mal" mit den Themen Liebe und gelebte Sexualität. Mit diesem Thema hebt sich der Song textlich von den meist politischen oder spaßigen Texten des frühen Punks ab und greift ein Thema auf, das vor allem in der Pop- und Schlagermusik Verwendung findet. DAF selbst bezeichnet ihre Musik dabei, passend zu ihrer visuellen Ästhetik, eher als Körper- anstatt Kopfmusik.¹²² Das Thema Sex wird indirekt durch den stöhnenden Sprechgesang von Gabi Delgado-López und der Benutzung von Wörtern wie „schnell“, „drücken“, „küssen“ und „gib mir“ angedeutet. Die Liebe wiederum wird direkt im Text erwähnt: „Liebe, küsse mich“, „Liebe mich“, „Oh, lieb mich“, „Liebe mich, mein Liebling“. Sie steht damit im starken Kontrast zur dominanten Sprechhaltung, welche sich in der Verwendung des Imperativs im Text und der aufdringlichen Ausdrucksweise des Gesangs äußert. Dadurch entsteht zudem ein unausgeglichenes Machtverhältnis zwischen dem Ich und der angesprochenen Person. Durch die andauernde Aufforderung von kurzen Befehlen wie „Küss mich / Küss mich“, und „Schnell / Schnell / Schnell“, wird die stumpfe Monotonie, die schon das Instrumental vorausgibt, weiter verstärkt. Es lassen sich im Verlauf des Songs dabei nur subtil verschiedene Ausdrucksweisen der Wortfetzen feststellen. Aufgrund dessen,

¹²¹ Uthoff, 2017

¹²² Mohlig, Matthias. DAF - Bios Bahnhof 1981 - Als waers das letzte Mal. [Video], 09:24 – 09:28, in: YouTube, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=EBnCMbeNy6k> (abgerufen am: 25.07.2024)

dass sich der Textinhalt in zufälliger Reihenfolge und Anzahl wiederholt, entsteht auch eine gefühlsmäßige Verwirrung, die über den Song hinweg bestehen bleibt und sich gegen Ende aufgrund des häufigeren Wechsels der Sequenzer-Variationen zuspitzt. Da Gabi auch bei Live-Auftritten die Sprachfetzen des Textes improvisierte, wurde vermutlich auch bei der Studioversion der Gesang zufällig und unstrukturiert aufgenommen. DAF lässt durch den Songtext und ihr äußeres Auftreten bewusst offen, ob die überhebliche maskuline Dominanz im Song "Als wär's das letzte Mal" ernst gemeint ist und an welches Geschlecht der Text richtet ist.

*„DAF griffen wie keine anderen tabuisierte Themen der Gegenwartsgesellschaft der frühen 80er Jahre auf und texteten zu Nationalsozialismus, Gewalt oder Sexualität und gingen für damalige Verhältnisse in den körperzentrierten Konzertperformances enorm offen mit Homosexualität auf den vermufften Mainstream der gutbürgerlichen Popper los“.*¹²³

Zusammenfassend liegen die zentralen Merkmale der Band darin, dass sie durch ihre provokativen Themen die Essenz des Punks weiterhin verkörperten, während ihr elektronisch-minimalistischer und monotoner Sound den popmusikalischen Trends der Neuen Deutschen Welle folgte. Mit der simplen Schlagzeug- und Synthesizer-Besetzung ohne Bassgitarre oder Gitarre sind sie dennoch einzigartig in der NDW zu verorten. Zudem brachten sie weitere, eigene Merkmale ein, wie den Bruch mit der typischen Refrain-Strophe-Struktur konventioneller Musikproduktionen, wodurch sie schlussendlich auch selbst zu Pionieren der elektronischen Musikszene in Deutschland wurden und Inspirationsquellen für spätere Genres, wie dem Acid-House und Techno.

¹²³ Daniel/Hillebrandt, 2019, S. 190

4.1.2 Polizisten – Extrabreit (1981)

Die Band *Extrabreit* wurde im Jahr 1978 von dem Gitarristen Stefan Klein gegründet. In ihrer Heimatstadt Hagen machte sich die Band zunächst durch regionale Live-Konzerte einen Namen.¹²⁴ Kay Schlasse, der unter dem Künstlernamen Kai Havaii bekannt ist, nahm die Rolle des Lead-Sängers ein und schrieb die Songtexte der Band. Im Jahr 1980 gelang *Extrabreit* der erste große Schritt zu überregionaler Bekanntheit, indem ihre erste Single "Hart wie Marmelade" über das Major-Label *Reflektor Z* veröffentlicht wurde.¹²⁵ Der Erfolg der Single ebnete noch im selben Jahr den Weg für die Veröffentlichung ihres Debütalbums. Das Album trägt den ironischen Titel "Ihre Größten Erfolge", obwohl es zunächst wenig kommerziellen Erfolg verzeichnen konnte. Der Durchbruch von *Extrabreit* folgte mit dem zweiten Album "Welch ein Land! Was für Männer!" Ende 1981. Besonders die Single "Polizisten", die sich 1982 für 21 Wochen in den deutschen Charts platzierte,¹²⁶ trug zum Erfolg des Albums bei. Im gleichen Jahr gelang es der Band, einen weiteren Hit aus dem ursprünglich wenig erfolgreichen Debütalbum auszukoppeln. Die Single "Hurra, hurra, die Schule brennt" hielt sich für 23 Wochen in den Charts und erreichte ihre Höchstposition auf Platz 12.¹²⁷ Im Jahr 2005 erhielt *Extrabreit* für das Debütalbum "Ihre Größten Erfolge", den Platin-Status mit über 500.000 verkauften Einheiten.¹²⁸ Zuletzt veröffentlichte die Band neue Musik im Jahr 2021 mit dem Album „Auf Ex!“ und spielt bis heute (2024) jährlich mehrere Konzerte in Deutschland.

Besonders relevant für die Entwicklung der Band und somit auch der NDW war die Stadt Hagen, in der sich um die bereits vorhandene lokale Musikszene mit dem Aufkommen der Punk und New Wave Bewegung eine ausgeprägte DIY-Infrastruktur bildete.¹²⁹ Die bestehenden Musikzeitschriften *Musiker* und *Musikertreff* waren auf der medialen Ebene die zentralen Organe der lokalen Musikszene und machten dort die Verbreitung neuartiger Musik möglich. Hinzu kamen unabhängige Plattenlabels, wie *JaMu-*

¹²⁴ Vgl. o.A.: Bandbiografie. Extrabreit in die 20er!, o. D., <https://die-breiten.de/band-biografie.php> (abgerufen am: 20.07.2024)

¹²⁵ <https://www.discogs.com/de/release/6282858-Extrabreit-Hart-Wie-Marmelade-136>

¹²⁶ Vgl. Offizielle Deutsche Charts, <https://www.offiziellecharts.de/charts/titel-details-10930> (abgerufen am: 24.07.2024)

¹²⁷ Vgl. Offizielle Deutsche Charts, <https://www.offiziellecharts.de/charts/titel-details-88563> (abgerufen am: 24.07.2024)

¹²⁸ Vgl. o.A.: *Extrabreit – Biografie*, in: Universal Music Group Deutschland o.D., <https://www.universal-music.de/extrabreit/biografie> (abgerufen am: 23.07.2024)

¹²⁹ Vgl. Daniel/ Hillebrandt, 2019, S. 192

sic, *Tonträger 58* und *Jalousie* die in Hagen neu gegründet wurden und die ersten NDW-Songs vertrieben.¹³⁰

*„Aus der allgemeinen Frustration der jungen Hagener, die in dem technischen Fortschritt und dem weltfernen Hippieoptimismus keinen Sinn mehr erkennen konnten, entstand deshalb eine an Affektivität orientierte Musik, die mit abgehackten sloganartigen Texten und monotonen Rhythmen gegen das gängige Verständnis von Normalität und Ästhetik verstieß“.*¹³¹

Der Song „Polizisten“ ist 5:15 Minuten lang und liegt mit seinem langsamen Tempo bei etwa 64 Bpm. Da das Tempo nicht gleichmäßig ist, wurde das Stück ohne Metronom aufgenommen. Die Langsamkeit sorgt zudem für eine schleichende, unwohle Grundstimmung. Die Bandbesetzung besteht aus einem Schlagzeug, Bass und Gesang sowie einer Gitarre und einem Keyboard.

Das Schlagzeug spielt durchgängig einen langsamen, aber kräftigen Rhythmus bestehend aus Bassdrum, Snare und Hi-Hat. Die Bassdrum spielt auf den Zählzeiten 1 und 3 und die Hi-Hat durchgehende Sechzehntelnoten. Beide variieren innerhalb des Songs nicht. Die Snare spielt den ersten Schlag immer auf die Zählzeit 2. In der zweiten Takthälfte spielt sie dabei zwei unterschiedliche Variationen, die für ein abgehacktes Rhythmus-Gefühl sorgen (siehe Abbildung 4). Die erste Variation wird dabei vor allem im Intro und Refrain und die zweite Variation in der Strophe gespielt.



Abbildung 4: Schlagzeug-Rhythmus Variationen („Polizisten“)¹³²

Das Stück beginnt mit einem 30-sekündigen Intro, das sich über insgesamt 8 Takte erstreckt. Die ersten 4 Takte werden nur vom Schlagzeug gespielt. In den folgenden vier Takten kommt der Bass hinzu. Der Bass-Lauf ist simpel und besteht aus vier gleichmäßigen Sechzehntelnoten H und G, die jeweils davor von einer Sechzehntelnote A eingeleitet werden (siehe Abbildung 5). Der Bass wechselt dabei die Töne in der Strophe zur

¹³⁰ Vgl. Daniel, Hillebrandt, 2019, S.192

¹³¹ ebd., S. 187

¹³² Eigene Darstellung

Takthälfte. In dem Intro wechseln die Töne nur zum Taktanfang, also halb so oft. Dies sorgt für eine Steigerung der Energie in der Strophe. Die Sechzehntelnoten verleihen dem Song, trotz des langsamen, abgehackten Schlagzeug Rhythmus, einen marschierenden und treibenden Charakter.



Abbildung 5: Bass-Lauf ("Polizisten")¹³³

In der ersten Strophe bleibt die Instrumentation zunächst gleich und nur der Gesang von Kai Hawaii setzt ein. Nach 8 Takten endet die erste Strophe, während die Gitarren für vier Takte einsetzen, welche als zwei voneinander abtrennbare Riffs zu hören sind. Die eine Gitarre klingt dabei breit und sanft und die andere verzerrt. Die anschließende zweite Strophe wird erneut nur mit dem Bass und Schlagzeug begleitet und dauert erneut 8 Takte. Nach diesen 8 Takten folgt wieder ein 4-taktiger Instrumentalteil, in dem erneut die Gitarren-Riffs im Vordergrund stehen. Die Harmonik der jeweiligen Strophe und Instrumentalteile beinhalten dabei die Akkordstufenfolge I – VI der H-Moll Tonleiter. Die beiden Akkorde H-Moll (I) und G-Dur (VI) werden dabei über die VII.-Stufe (A-Dur) miteinander verbunden.

Nach dem zweiten Instrumentalteil folgt schließlich der 4,5-taktige Refrain. In den ersten 3,5 Takten spielen die beiden Gitarren und das subtile Keyboard gemeinsam kraftvoll auf die Zählzeit 1 jedes Taktes abwechselnd zuerst ein D-Dur und dann einen C-Dur Akkord, welche die VII. und VI. Stufe der G-Dur-Tonleiter bilden. Demnach findet eine Modulation der Tonart H-Moll in der Strophe und dem Instrumental, nach G-Dur im Refrain statt. Im anschließenden letzten Takt des Refrains ist nur der Gesang zu hören, wodurch das Wort "die Polizei-ei-ei-ei" besonders hervorgehoben wird. Die Stimme klingt mit der Wiederholung „ei-ei-ei“ wie eine ächzende Polizeisirene. Dem Refrain folgen 6 Takte lang ein weiterer Instrumentalteil der im vierten Takt mit einem kräftigen F-Dur Akkord, also der verringerten V. Stufe der H-Moll Tonleiter, eine große Spannung und Energie generiert.

¹³³ Eigene Darstellung

Danach geht der Song in die dritte Strophe über, wobei die Gitarre weiterhin im Arrangement bleibt und somit die Energie des Instrumentalteils aufrechterhält. Diese Strophe erstreckt sich über 16 Takte ohne instrumentale Unterbrechungen. Der beinhaltenen Textzeile „Polizisten speichern, was sie wissen elektronisch ein“ folgt dabei ein 1-taktiger Sinuston der die angesprochene Elektronik der Polizisten bestärkt.

Im Anschluss an die letzte Strophe wiederholt sich der Refrain, wobei der sirenenartige Ausruf „Die Polizei“ diesmal durch eine Stimmüberlagerung intensiviert wird und nahtlos bis in die ersten zwei Takte des folgenden Instrumentalteils übergeht. Es folgen erneut ein 6-taktiger Instrumentalteil und daraufhin ein 14 Takte langes Outro, in dem das Instrumental allmählich ausgeblendet und verhallt wird.

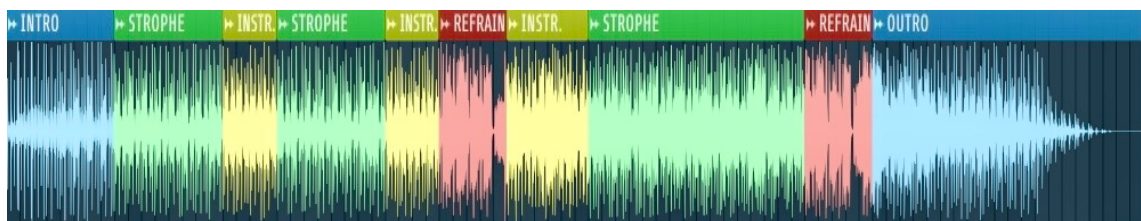


Abbildung 6: Struktur „Polizisten“¹³⁴

Der Gesang klingt im Refrain sehr jugendlich und rotzig und im Gegensatz dazu in der Strophe eher dunkel und bedrohlich. Eine geringe Kompression sorgt zudem dafür, dass die Stimme bei lauten Betonungen aus dem Mix hervorsticht und dadurch dynamisch und lebendig wirkt. Ein hörbarer Raumanteil verleiht ihr eine zusätzliche Tiefe im Mix. Der Bass klingt warm und saturiert und gibt damit dem Song eine solide und kraftvolle Grundlage. Auch das Schlagzeug ist druckvoll und zentral im Mix platziert. Die Snare sticht dabei besonders hervor, da sie mit einem lauten Hall versehen ist, was ihr zusätzlich einen großen Platz im Mix verleiht. Trotz des langen Nachhalls klingt die Snare selbst sehr kurz und prägnant. Sie ist dabei das lauteste Element in der Mischung und kann anhand ihrer Klangeigenschaften zum Beispiel als Pistolenschuss gedeutet werden. Die Gitarren des Songs haben zwei unterschiedliche Charakteristika: eine klingt mit einem hohen Höhenanteil verzerrt, was ihr einen bissigen und aggressiven Klang verleiht, die andere Gitarre klingt im Vergleich dazu sanft und breit. Sie stellt zusammen mit dem flächigen Keyboard, das lediglich im Refrain gespielt wird, eine flächige harmonische Ergänzung in der Gesamtmischung dar.

¹³⁴ Eigene Darstellung

Textlich thematisiert und beschreibt der Song die Arbeitsaufgaben der Polizei: „Polizisten wissen was zu tun ist“. Dabei geht es weniger darum, die Polizisten pauschal zu verurteilen, sondern vielmehr darum, einen neutralen Blick auf ihre Situation und die besonderen Herausforderungen ihres Berufsalltags zu werfen. Einen Anstoß zu diesem Thema gaben die politischen Entwicklungen dieser Zeit, wie sie in Kapitel 2.2.4 beschrieben wurden. So wird beispielsweise mit der Zeile „Sie haben Angst vor Terroristen“ Bezug auf den RAF-Terrorismus genommen. Der vermehrte Polizeieinsatz im Alltag und die Ausschreitungen bei Demonstrationen führen zu der Beobachtung: „Polizisten werden jeden Tag und jeden Monat immer mehr“. *Extrabreit* stellt sich mit dem Song aber nicht als politische, sondern mehr als gesellschaftskritische Band dar. So werden in dem Lied zwar explizit Polizisten und ihre Arbeit genannt: „Polizisten müssen wissen wer bei Nacht was Kriminelles macht“, doch es erfolgt keine direkte Kritik an ihnen. Stattdessen wird beschrieben, wie beispielsweise die Computerisierung der Fahndungen und die Zunahme von Überwachungskameras die Polizeiarbeit beeinflusst: „Polizisten speichern was sie wissen elektronisch ein / Alles kann ja irgendwann und irgendwie mal wichtig sein“. Ein weiterer Bezug auf die von der Polizei verwendete Technik wird mit der wichtigen Rolle des „Funkverkehr“ beschrieben. Der Song verdeutlicht zudem eine Anspannung der Polizeisituation: Einerseits sind Polizisten Staatshüter, die teils mit harten Mitteln („Polizisten schießen wenn sie wissen daß sie müssen“) das Gesetz beschützen müssen, andererseits aber auch Familienväter („Polizisten haben viele Pflichten / Eine Frau und zwei Kinder“) oder einfach nur Menschen („Sie rauchen Milde Sorte / Weil das Leben ist doch hart genug“). Mit dem Inhalt des Songs sorgte *Extrabreit* in politischen Kreisen für Aufregung. Der damalige bayrische Ministerpräsident Franz-Josef Strauß zum Beispiel ordnete mit der Begründung "Verunglimpfung von Staatsorganen" an, dass der Song beim Bayerischen Rundfunk nicht gespielt werden durfte.¹³⁵

Zuletzt zeigt auch der Chart-Erfolg der Single, mit welcher Relevanz die gesellschaftliche und politische Atmosphäre von dem Thema berührt wurde. Damit wurde „Polizisten“ trotz einiger Popmusik-untypischer Merkmale zu einem erfolgreichen NDW-Song. Zu diesen gehört beispielsweise das langsame Tempo, das auch für die Hagener Band ein Sonderfall ist, da sie sonst vorwiegend schnelle Songs machten. Zudem hat der Song mit einer Gesamtlänge von mehr als fünf Minuten, dem Refrain der erst nach zwei Mi-

¹³⁵ Vgl. o.A.: Extrabreit „Polizisten“, in:80s80s, 2022, <https://www.80s80s.de/musik/songinfos/extrabreit-polizisten> (abgerufen am: 28.07.2024)

nuten einsetzt und ungeraden Taktzahlen eine für die Band untypische Struktur. Schließlich beinhaltet die Bandbesetzung auch keine prägnanten Synthesizer-Klänge, die als besonders stilprägend für die deutsche New Wave gelten. Dennoch weist der Song auch zentrale Merkmale auf, die sich mit anderen NDW-Songs decken, wie etwa der monotone, repetitive Drum Beat und das Behandeln der Mensch-Technik Beziehung. *Extrabreit* wird auf der eigenen Website als „Erfinder des deutschen Pop-Punks“ bezeichnet.¹³⁶ Damit ebneten sie den Weg für andere deutsche Pop-Punk-Bands wie *Die Toten Hosen* oder *die Ärzte*. Im Kontext der NDW verbinden sie damit das Ursprungsgenre Punk und das Genre Pop, zu dem die NDW im Lauf der Jahre wurde.

4.1.3 Major Tom (Völlig losgelöst) – Peter Schilling (1982)

Peter Schilling wurde im Jahr 1956 in Stuttgart unter dem Namen Pierre Michael Schilling geboren. 1976 veröffentlichte er unter dem Namen Pierre Schilling seine erste Single „Träume sind mehr als nur Illusionen / Sag nie good-bye“. In den Jahren 1979 und 1981 folgten zwei weitere Singles, die alle jedoch nur wenig Erfolg hatten. Sein NDW-Klassiker „Major Tom (Völlig losgelöst)“ wurde am Ende des Jahres 1982 veröffentlicht. Erschienen ist er auf Schillings erstem Album „Fehler im System“ über das Major-Label *WEA*, dessen Mutterkonzern die *Warner Music Group* (WMG) ist. Der Song entwickelte sich als ausgekoppelte Single innerhalb kürzester Zeit zu einem Hit und landete 1983, noch vor Nenas NDW-Erfolg „99 Luftballons“, für 8 Wochen auf Platz eins der deutschen Single-Charts.¹³⁷ Weitere erfolgreiche Songs von Schilling sind unter anderem „Die Wüste lebt“, welcher ebenfalls auf seinem ersten Album zu finden ist sowie „Terra Titanic“, der 1984 auf seinem zweiten Album erschien. Im Juni 2022 erhielt „Major Tom“, 40 Jahre nach der Veröffentlichung den Doppelplatin-Status für mehr als eine Million verkaufte Kopien.¹³⁸ Mit Schillings kommerziellen Erfolg in Deutschland und anderen europäischen Ländern wurden 1983 „Major Tom (Coming Home)“ und „Error in the System“ als zusätzlich englische Versionen der Single und des zugehörigen Albums veröffentlicht. Die englischsprachige Single schaffte es dabei

¹³⁶ Vgl. o.A., o. D., <https://die-breiten.de/band-biografie.php> (abgerufen am: 20.07.2024)

¹³⁷ <https://www.offiziellecharts.de/charts/titel-details-916>

¹³⁸ Vgl. o.A.: Völlig losgelöst - Major Tom aka Peter Schilling im Interview, in: Hit Radio FFH, 2024, <https://www.ffh.de/on-air/guten-morgen-hessen/405195-voellig-losgeloest-major-tom-bzw-peter-schilling-im-interview.html> (abgerufen am: 20.07.2024)

auf Platz eins in Kanada und Platz 14 in den USA¹³⁹ und gehört damit zu einem der wenigen, international erfolgreichen NDW-Songs. Im folgenden Analyseteil wird allein die deutsche Fassung betrachtet.

„Major Tom“ ist thematisch eine Nacherzählung des Songs „Space Oddity“ von David Bowie, der im Jahr 1969 erschien und bereits von dem fiktiven Astronauten namens Major Tom handelte. Zusätzlich ist er inspiriert von dem erfolgreichen Film „2001: Odyssee im Weltraum“, welcher 1968 veröffentlicht wurde. In Schillings Geschichte trifft Major Tom auf technische Schwierigkeiten und schwebt, nachdem er den Kontakt zur Erde verloren hat, mit seinem Raumschiff unkontrolliert und schwerelos im Weltall herum.

In der ersten Strophe wird zuerst vom Start des Raumschiffs erzählt, wobei bis zum Anfang der zweiten Strophe noch alles zu funktionieren scheint: „Die Erdanziehungskraft ist überwunden / Alles läuft perfekt, schon seit Stunden“. Dennoch wird bereits in der ersten Strophe textlich eine subtile Spannung aufgebaut. So ist hier von „Experten streiten sich“, „noch ein paar Fragen“ und „jeder ist im Stress“ die Rede. Diese leichte Anspannung wird schließlich im ersten Refrain mit der im Text angesprochenen Schwerelosigkeit aufgelöst. Zur Mitte der zweiten Strophe fangen die technischen Komplikationen an. Der „Kurs der Kapsel“ stimmt nicht und Major Tom kann das „Kontrollzentrum“ nicht hören. Nach dem zweiten Refrain wird in der anschließenden Bridge das Ende der Geschichte mit einem bevorstehenden Tod von Major Tom angedeutet, da er nicht zur Erde zurückkehren wird. Er schickt seinen letzten Funk ab, in dem er „Grüßt mir meine Frau“ sagt und „verstummt“ danach. In der darauffolgenden dritten Strophe schaut der Astronaut jedoch positiv seinem Ende entgegen und es wird aufgeworfen, dass er den Kontakt zur Erde vermutlich selbst abgebrochen hat („Major Tom denkt sich: Wenn die wüssten“), um einem Licht zu folgen: „Mich führt hier ein Licht durch das All“. Letztlich schwebt er im letzten Refrain weiterhin „völlig losgelöst von der Erde“ und „schwerelos“ durch das Weltall.

*„Mein Kredo ist, dass ich Texte schreibe zum Hinhören, zum Analysieren und [...] Reflektieren auf sich selbst“.*¹⁴⁰

¹³⁹ Vgl. Gunkel, Christoph: Peter Schilling, Star der Neuen Deutschen Welle, in: Spiegel Geschichte, 2016, <https://www.spiegel.de/geschichte/peter-schilling-was-aus-musikern-der-neuen-deutschen-welle-wurde-a-1073701.html> (abgerufen am: 20.07.2024)

¹⁴⁰ Gunkel, 2016

Der Inhalt des Songtexts kann als eine Abwendung des Protagonisten von der Gesellschaft gedeutet werden. Im Refrain wird dabei das Motiv der Freiheit betont, indem Major Tom sich von der Erde und ihren Problemen löst und letztlich allein durch den Weltraum schwebt. Der Song vermittelt damit, vor allem im Refrain, das Lebensgefühl und den Wunsch jedes einzelnen Menschen nach Freiheit. Zusätzlich thematisiert er in diesem Zusammenhang die Faszination der Menschheit für das Unbekannte und die Weite des Alls.

Dem Text kann darüber hinaus eine Kritik an dem Verhältnis zwischen Menschen und Maschinen entnommen werden. Die Ungefährlichkeit von Technik und der Verlass auf sie wird dabei hinterfragt. Die verantwortlichen Menschen verlassen sich aufeinander („Man verlässt sich blind auf den Anderen“), jedoch ist am Ende der Kontrollverlust des Raumschiffs einem technischen Defekt geschuldet, der abschließend über das Schicksal des Menschen in der Raumschiffkapsel entscheidet.

Das Stück erstreckt sich auf insgesamt fünf Minuten und hat ein schnelles Tempo von 163, bzw. 81,5 Bpm. Das Instrumental ist mit einem Schlagzeug, einer Gitarre, einem Bass sowie einem Sequenzer und Synthesizer-Pad besetzt und wird von Schillings Gesang begleitet. Die Idee und der Text stammen von Schilling und die Musikproduktion entstand gemeinsam mit dem Gitarristen und Produzenten Armin Sabol.

Das Intro von „Major Tom“ erstreckt sich über 12 Takte, wobei in den ersten vier Takten nur der Sequenzer hörbar ist. In Takt 1 und 2 spielt dieser den Ton E in durchgehenden Sechzehntelnoten und wechselt anschließend zwei Takte lang in eine Melodie, welche aus einer Sechzehntel-Tonabfolge besteht. Daraufhin kommt für die restlichen acht Takte, bis auf das Pad, die volle Instrumental-Besetzung hinzu. Das Schlagzeug spielt hier einen Achtel-Beat mit der Bassdrum auf die 1, 2, 3 und 4 sowie vorgezogenen Sechzehntel-Doppelschlägen auf den Zählzeiten 2 und 4. Die Snare liegt im Rhythmus zwischen der Bassdrum auf den Zählzeiten 1 und 2, 3 und 4, während die Hi-Hat durchgehende Sechzehntelnoten spielt. Der Bass bringt mit einem punktierten Achtel-Rhythmus Abwechslung und Energie zum simplen Schlagzeug Beat, was das Intro tanzbar und rhythmisch interessant macht. In Takt 9 und 11 hört jeweils der Bass auf zu spielen und die Melodie des Sequenzers hängt sich mit der abwechselnden Folge zweier Töne auf. Passend zum Album Titel „Fehler im System“ wirken diese beiden Takte wie ein kurzzeitiger Systemfehler oder ein defekter, aufgehängter Computer.

Die erste Strophe ist insgesamt 14 Takte lang und beginnt mit einem Takt Vorlauf, bevor der Gesang startet. Die ersten sechs Takte der Strophe spielt nur die Gitarre im treibenden Sechzehntel-Rhythmus die Akkorde. Diese setzen sich aus einer II – V – I Folge der D-Dur-Tonleiter zusammen, wobei jede zweite Wiederholung auf einem C-Dur Akkord, also der verringerten VII.-Stufe endet. Die Bassdrum spielt im Offbeat auf den vorherigen Zählzeiten der Snare. Eine offene Hi-Hat setzt dabei Akzente auf die Zählzeiten 2 und 4. Durch den halb so schnellen Viertel-Beat des Schlagzeugs wird, in Abgrenzung zum vorherigen Instrumentalteil und dem darauffolgenden Refrain, das Tempo aus der Strophe genommen. In den restlichen acht Takten der Strophe kommt der Bass sowie die Sechzehntelnoten der geschlossenen Hi-Hats hinzu und die offene Hi-Hat wird durch die Snare ersetzt. Mit diesem Arrangement wird ein erhöhtes Energielevel hin zum Refrain aufgebaut. Der Text der ersten Strophe ist dabei intim, fast schon geflüstert eingesungen und wird an den Stellen „Countdown läuft“ und „macht einen Scherz“ mit der Kopfstimme Schillings zur Betonung überlagert. Die Stimme klingt dabei im Kontrast zum Refrain sehr trocken, also ohne einen hörbaren Raumannteil. Im letzten Takt der Strophe, welcher als Vokal-Auftakt dient, wird schließlich der Refrain mit einem H-Dur Akkord eingeleitet.

Der erste Refrain ist mit vier Takten im Vergleich sehr kurz. Das Schlagzeug spielt mit der Bassdrum und der Snare einen durchgehenden Achtel-Beat sowie Sechzehntel-Hi-Hats und ein Crash-Becken als Akzent auf die Zählzeit 1 des ersten Taktes. Als Synthesizer setzt nicht die Sequenzer-Melodie, sondern ein flächendeckendes, atmosphärisches Pad, passend zum schwerelosen Weltraum-Thema, ein. Das Pad und die Gitarre spielen dabei die diatonische Akkordfolge I – V – II – IV der G-Dur-Tonleiter. Der Bass spielt dazu die Grundtöne der Akkorde in einem treibenden Rhythmus. Im Kontrast zur intimen, trockenen Stimme der Strophe ist hier ein lauter Halleffekt mit langer Nachhallzeit und hohem Pre-Delay der Stimme hinzugefügt. Schilling singt dabei laut und gefühlsvoll und folgt einer einprägsamen Melodie. Das Pad und die Stimme klingen nach vier Takten aus und dem ersten Refrain folgt für sechs Takte ein Instrumentalteil, bei dem die Synth-Melodie des Intros erneut Verwendung findet. Der Refrain endet in dem Instrumental auf dem E-Moll Akkord, der als Pivot-Akkord der Modulation von G-Dur (Refrain) nach D-Dur (Strophe/Instrumental) gilt. Da sich der Song mit diesem Verbindungsakkord zwischen zwei Tonarten bewegt ist nicht klar, wo er sich harmonisch befindet. Dies verstärkt dabei das Gefühl der Schwerelosigkeit auf dem letzten Wort des Refrains „Schwerelos“.

Die zweite Strophe und der zweite Refrain haben den gleichen Aufbau und die gleiche Besetzung wie die ersten beiden. Nach dem zweiten Refrain setzt jedoch ein anderer Instrumental-Teil ein, der fünf Takte lang ist und die Besetzung des Refrains weiterführt. Hinzu kommt hier ein synthetischer Riser-Effekt, der wie eine laute Sirene oder ein Raketenstart klingt und damit den Übergang zur Bridge bildet. In der Bridge spielt der Sequenzer einzelne Grundtöne der Akkordfolge als Sechzehntelnoten und das Schlagzeug den vorherigen Offbeat Rhythmus der Strophen. Die flüsternde Stimme setzt hier mit mehreren harmonischen Überlagerungen einen thematischen Fokus auf die Textzeile „und er verstummt“.

Danach folgt sieben Takte lang die dritte und letzte Strophe. Die Sequenzer-Melodie der Bridge spielt weiter und der Bass sowie die Snare und geschlossene Hi-Hat setzen ein. Der Vokal-Auftakt zum Refrain bleibt in dieser Strophe aus, weshalb dieser eher plötzlich und unerwartet kommt. Der letzte Refrain wird dabei drei Mal wiederholt und enthält über den Verlauf eine deutliche Steigerung durch das vermehrte Einsetzen harmonischer Stimmüberlagerungen, die an einen Chor erinnern. Der Refrain endet nach 12 Takten in zwei weiteren Wiederholungen, in denen der Chor das Wort „los“ wiederholend singt. Im Outro bauen sich über zehn Takte die Stimmen ab und werden leiser. Ein zusätzliches atmosphärisches Pad mit einem hörbaren Phaser-Effekt kommt hinzu und leitet schließlich das Ende des Songs ein, der über die letzten vier Takte hinweg ausgeblendet wird.

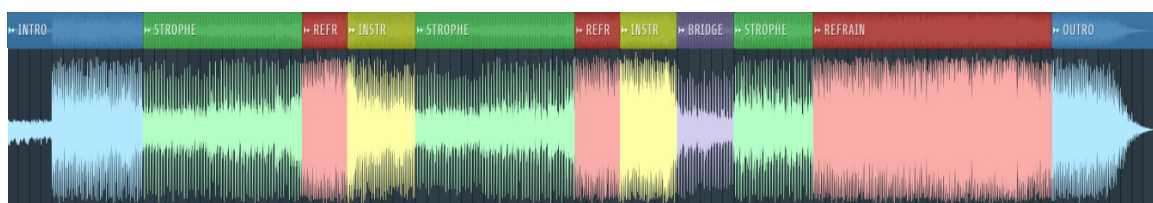


Abbildung 7: Struktur „Major Tom (völlig losgelöst)“¹⁴¹

Trotz der größeren Besetzung und hohen Klangvielfalt sind die verschiedenen Elemente des Songs in der Mischung gut hörbar. Der Bass hat als Slap-Bass einen hellen Sound und kommt durch die Sättigung gut zur Geltung. Die E-Gitarre ergänzt den Bass mit einem trockenen, leicht phasigen Klang. Sie ist nach links gepannt und klingt frequenzmäßig dünn und höhenlastig, und erhält damit eine kratzige Textur. Durch das

¹⁴¹ Eigene Darstellung

Spiel mit Sechzehntelnoten treibt sie den Song voran und sorgt zusätzlich zum Schlagzeug für eine konstante rhythmische Energie. Ein weiteres markantes Element ist der Sequenzer, welcher zentral im Mix positioniert ist und sich durch seinen obertonreichen Klang auszeichnet. Durch eine Modulation des Sounds erhält jeder Ton im Verlauf einen leicht veränderten Klang, was dem Synthesizer eine dynamische und nicht-monotone Qualität verleiht, selbst wenn er im Intro oder in der Bridge gleichbleibende Töne spielt. Das Synth-Pad des Refrains hingegen ist breit und füllt das Klangbild flächig aus. Im Vergleich zum Staccato-Sequenzer bestärkt das Pad den Refrain und lässt ihn voller und umfassender wirken. Es sorgt somit für einen harmonischen Unterbau und trägt zur atmosphärischen Dichte des Refrains bei. Die Drums sind im Verlauf des Songs klanglich gleichbleibend. Sie sind laut und druckvoll in der Mitte des Mixes positioniert und werden durch einen hörbaren Raum-Hall verbreitert, was ihnen eine zusätzlich Tiefe in der Mischung verleiht. Die konstante Präsenz des Schlagzeugs sorgt damit für das tanzbare rhythmische Fundament.

Alles in allem zeichnet sich „Major Tom“ durch sein vielschichtiges Arrangement aus. Ein wesentlicher Bestandteil ist der abwechslungsreiche Aufbau mit dem Strophe-Refrain-Schema, zusätzlichen Instrumental-Teilen und einer Bridge zwischendrin, die besonders durch teils ungerade Taktzahlen auffallen. Diese Struktur trägt dazu bei, dass der Song im Vergleich zu anderen NDW-Songs, nicht gewollt monoton wirkt, sondern immer wieder musikalisch und textlich neue Spannungsmomente bietet. Harmonisch bedient sich der Song an mehreren Akkorden und so wird in der Strophe eine andere Akkordfolge als im Refrain verwendet, was den Song beispielsweise von dem Drei-Akkorde-Punk-Schema abhebt. Ein weiteres zentrales Merkmal ist die rhythmische Vielfalt. Für Drums und Bass werden dabei in den verschiedenen Songabschnitten immer wieder neue rhythmische Patterns eingesetzt. Obendrauf weist der Song einen besonders einprägsamen und zum Mitsingen geeigneten Refrain auf, was vor allem typisch für das Pop- oder Schlager-Genre ist, in die der Song „Major Tom“ eingestuft wird. Darüber hinaus greift der Song aber auf das in der New Wave häufig verwendete Thema der Mensch-Maschine Beziehung auf, welches vor allem durch den Einsatz des Synthesizers untermalt wird.

4.2 Vergleich

Die Songs „Als wär's das letzte Mal“ von DAF, „Polizisten“ von *Extrabreit* und „Major Tom“ von Peter Schilling, zeigen beispielhaft die Vielfalt und Entwicklung der Neuen Deutschen Welle. Während die ersten beiden Titel im Jahr 1981 veröffentlicht wurden, erschien „Major Tom“ knapp zwei Jahre später am Ende des Jahres 1982. Trotz des gleichen Erscheinungsjahres der beiden Songs von DAF und *Extrabreit* weisen auch sie unterschiedliche stilistische Merkmale auf. „Major Tom“ hingegen repräsentiert eine Weiterentwicklung des NDW-Genres hin zur Popmusik, welche sich beispielsweise durch den einprägsamen Refrain auszeichnet. In ihrer Historie sind die Bands dabei unterschiedlich verortet. DAF stammt aus der Düsseldorfer, *Extrabreit* aus der Hagener Musikszene und Peter Schilling aus Stuttgart. Musikalisch unterscheiden sich die Hintergründe darin, dass Schilling aus der Popmusik kommt und DAF und *Extrabreit* ihre Wurzeln im Punk haben.

Die Länge der Songs variiert und spiegelt dadurch die Komplexität ihrer Struktur wider. „Als wär's das letzte Mal“ erstreckt sich auf drei Minuten ohne konkrete Struktur und Variation innerhalb des Songs. Im Gegensatz dazu haben „Polizisten“ und „Major Tom“ ausgeklügelte Refrain-Strophe-Schemata und sind jeweils fünf Minuten lang. Alle drei Songs beginnen mit einem instrumentalen Intro und enden mit einem Fade-Out. Bei Peter Schilling und *Extrabreit* enthalten die Songs ein zusätzliches instrumentales Outro, während bei DAF lediglich die komplette Besetzung inklusive Stimme ausgefadet wird.

Das typische NDW-Merkmal der hohen Tanzbarkeit mit einem schnellen Tempo, das dem Punk Vorreiter entnommen wurde, trifft dabei auf die Songs von DAF und Schilling zu. Der Song „Polizisten“ fällt hier mit einem schleppenden und langsamen Tempo auf, dennoch behält er eine hohe Energie und moderate Tanzbarkeit durch die kräftig klingenden Instrumente und eine ausdrucksstarke Stimme bei.

Die Besetzungen der Bands bilden ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der untersuchten Songs. DAF verzichtet hierbei auf eine Gitarre und einen Bass und setzt mit einem simplen Sequenzer und monotonen Drum Beat auf einen radikalen Minimalismus. *Extrabreit* hingegen verzichtet auf einen solchen, im Mittelpunkt stehenden Synthesizer, der im Grunde typisch und bezeichnend für das New Wave Genre ist und greift damit auf eine eher klassische Punk- und Rockbesetzung zurück. Peter Schilling nutzt wäh-

renddessen alle klassischen Instrumente der NDW und fügt sogar mehrere Synthesizerklänge hinzu, die schließlich auch das Thema des Songs untermalen.

Die Texte aller drei Songs werden von Männern und mit der deutschen Sprache vermittelt. Die kühle, beobachtende Ausdrucksweise in den Strophen löst sich bei „Polizisten“ und „Major Tom“ im Refrain in einem lauten und expressiveren Gesang auf, während DAF auf einen solchen emotionalen Gegenpol mit Hilfe eines Höhepunktes verzichtet. DAFs Text besteht dabei lediglich aus willkürlich eingefügten Wortketten ohne Reimschema, während in „Major Tom“ auf Paarreime und bei „Polizisten“ auf Paar- und Kreuzreime zurückgegriffen wird. Die thematischen Inhalte der Songs sind hier ebenfalls vielfältig. DAF verbindet indirekt, auf musikalischem Wege, die Beziehung zwischen Menschen und Maschinen durch den staccatohaften Gesang und maschinellen Synthesizer mit dem Thema Sex. Bei „Major Tom“ und „Polizisten“ wird jedoch die Technik explizit erwähnt, wobei Schilling von einem vermeintlichen technischen Versagen des Raumschiffs und Kai Havaii von einem bevorstehenden Überwachungsstaat singt. Auffällig ist dabei, dass *Extrabreit* als einzige Band auf einen präsenten Synthesizer zur Untermalung dieser New Wave-typischen Thematik verzichtet.

Die Rhythmik des Schlagzeugs ist bei allen drei Songs simpel und monoton gehalten und variiert bei „Major Tom“ und „Polizisten“ nur minimal innerhalb der Songs. Bei DAF gibt es wiederum keine Variation der Rhythmik. Das Schlagzeug ist dabei stets sehr präsent und bildet zusammen mit dem Bass ein kraftvolles, tanzbares Fundament im Mittelpunkt der Songs. Im direkten Vergleich ist „Polizisten“ aufgrund des geringeren Tempos und des Viertelnoten-Rhythmus weniger tanzbar.

In der Harmonik werden bei „Major Tom“ und „Polizisten“ ausgeklügelte Akkordvariationen und Tonartenwechsel zur Strukturierung und Veränderung der emotionalen Wirkung der Songabschnitte verwendet. Die Mehrzahl der Harmonik besteht bei ihnen aus Dur-Akkorden, während DAF lediglich auf zwei Moll-Akkorde zurückgreift, die sich ständig in veränderten Taktabständen wiederholen. Damit vermitteln die Songs im harmonischen Vergleich verschiedene Emotionen, die mit den unterschiedlichen Textinhalten der einzelnen Songs übereinstimmen.

Band - Titel	DAF – Als wär's das letzte Mal	Extrabreit – Polizisten	Peter Schilling – Major Tom (völlig losgelöst)
Bandherkunft	Düsseldorf	Hagen	Stuttgart
Erscheinungsjahr	1981	1981	1983
Länge	3:27	5:15	5:00
Bpm	190 / 95	ca. 128 / 64	163 / 81,5
Bandbesetzung	Sequenzler, Schlagzeug, Gesang	Schlagzeug, Bass, Gitarre, Gesang, Keyboard	Schlagzeug, Bass, Gitarre, Sequenzler, Synth-Pad, Effekte, Gesang
Tonart	F-Moll, Es-Moll	Strophe: H-Moll Refrain: G-Dur	Strophe: D-Dur Refrain: G-Dur
Akkordfolge	F-Moll, Es-Moll	Strophe: I - VI Refrain: VII - VI	Strophe: II – V Refrain: I – V – II – IV
Struktur	-	Intro – Strophe Instrumental Strophe Instrumental Refrain Instrumental Strophe Refrain – Outro	Intro – Strophe Refrain Instrumental Strophe Refrain Instrumental Bridge – Strophe Refrain – Outro
Rhythmik	Schneller, einfacher Achtel Drum Beat, ohne Hihat	Langsamer Viertel Drum Beat, leichte Snare-Variation	Schneller Achtel Drum Beat, Variation mit Viertel Rhythmus in Strophe
Thema	Liebe, Sexualität, Leidenschaft, indirekter Mensch-Maschine Bezug	Polizei Arbeitsalltag mit historischem Bezug, Mensch-Maschine Beziehung	Astronaut im Weltall gestrandet, Mensch-Maschine Beziehung, Gesellschaftskritik
Tanzbarkeit	Hoch: hohes Tempo, treibender Sechzehntel Rhythmus des Sequenzers, durchgängige Drums	Moderat: langsames Tempo, aber durchgängig kräftige Drums und treibender Bass	Hoch: hohes Tempo, durchgängige Drums, eingängiger Refrain, treibender Slap-Bass
Monotonie	Stark monoton: ohne Variation der Instrumente und Gesang	Leicht monoton: Drum Beat mit wenig Variation, dafür verändernde Besetzung	Wenig Monoton: Drum Beat Variation, ständig ändernde Besetzung, beinhaltet Sound-Effekte
Klang	Wenig Hall, Drums druckvoll, laut mit Stimme im Mittelpunkt, Sequenzler präsent, höhenlastig, insgesamt minimalistisch und aufgeräumt	Verhallte Drums und Stimme, Drums und Bass druckvoll, Stimme dynamisch, Gitarre verzerrt	Stark verhallte Stimme (Refrain), flächig breites Pad, Drums druckvoll, heller Slap-Bass Sound, Sequenzler präsent und höhenlastig

Tabelle 1: Veranschaulichung der Analyse- und Vergleichskriterien

5 Fazit

*„Im Allgemeinen gilt die NDW als eine sehr heterogene, kurzfristige und dabei enorm erfolgreiche musikalische Szene, deren Sound und musikalisches Selbstverständnis deutlich variiert“.*¹⁴²

Wie das Zitat richtig vorausgibt und wie auch die vorausgegangene Recherche zeigt, zeichnet sich die NDW vor allem durch ihre stilistische Heterogenität aus. Ihre Entstehungsphase mit der deutschen Punk-Bewegung als künstlerisches Ventil, war der Startschuss für die neuartige NDW-Musik. Mit dieser nationalen Ausprägung der New Wave wurde dabei die erstarrte Rock-Musik-Welt mit elektronischen Klängen, ähnlich wie beim Krautrock, neu erfunden. Dies führte mit der Entstehung lokaler Szenen in den deutschen Städten und den unterschiedlichen musikalischen Hintergründen der Protagonisten zur hohen klanglichen Vielfalt des NDW-Genres. Obwohl der geschichtliche Ursprung des NDW-Begriffs und die musikalischen Einflüsse geklärt wurden, scheint eine konkrete Definition, die auf historischen Tatsachen beruht, aufgrund der verschiedenen Ausprägungen schwierig zu sein.

Die Rahmenbedingungen der Studio-, Konsum- und Medientechnik verstärken dabei die Heterogenität der NDW zusätzlich, da die technischen Veränderungen mehr Menschen die Möglichkeiten zum Musikmachen boten. Auf der Seite der Studioteknik gab es Bands und Künstler, die nach dem DIY-Konzept mit billigen elektronischen Instrumenten und neuer Studioteknik, wie den erschwinglichen Kassettenrecordern arbeiteten und damit einen eher dilettantischen Klang entwickelten. Auf der anderen Seite waren die professionellen Tonstudios mit der voll entwickelten Analogtechnik zu dieser Zeit sehr gut ausgestattet und ermöglichten bereits die Produktion von hochpolierten Popsongs, welche klanglich auch mit heutigen Produktionen mithalten können. Auf der medialen Ebene und beim Vertrieb der Musik prägten in der Anfangsphase unabhängige Musikzeitschriften und Labels und in der Hochphase Fernseh- und Radioshows sowie Jugendzeitschriften und die großen Major-Labels die Entwicklung der NDW hin zu einem kommerziell erfolgreichen Musikstil. Damit kam die NDW auch generations-

¹⁴² Daniel/Hillebrandt, 2019, S.180

übergreifend und über verschiedene Medien in der deutschen Bevölkerung an. Zuletzt führten auch die neuen und vor allem einfacheren technische Wege des mobilen Musikkonsums mit der Kassettenteknik und später der CD zu einer weiteren Verbreitung des Genres.

Die Analyse und der anschließende Vergleich zeigen, dass die Frage, ob man anhand beispielhafter Songs die Merkmale des NDW-Musikstils konkret definieren kann, auf den ersten Blick zu verneinen ist. Dies ist dem geschuldet, dass die verwendeten Songs ebenfalls sehr vielfältig erscheinen. Es gibt jedoch auch einzelne Eigenschaften, die in allen drei Songs vorkommen und damit hervorzuheben sind:

Als ein übereinstimmendes Merkmal der untersuchten Songs ist das Thema der Mensch-Maschine-Beziehung zu nennen, auch wenn es in den drei Beispielen unterschiedlich stark ausgeprägt oder nur indirekt angedeutet ist. Da die Thematik zu dieser Zeit aktuell war und häufig vor allem in der englischsprachigen New Wave Verwendung fand, schlägt es korrekterweise die Brücke zur Bezeichnung der NDW als deutsche Ausprägung der New Wave. Ein weiteres Merkmal ist die Rhythmik der vorkommenden Drum Beats, die alle einer gewissen Einfachheit und Monotonie folgen und als durchgehendes Gerüst der Songs verwendet werden. In diesem Zusammenhang ist jeweils auch der Klang des Schlagzeugs sehr ähnlich - druckvoll und als lautestes Element im Song gemischt. Der Bass wertet dabei jeweils die simplen Schlagzeugrhythmen auf. Neben der Monotonie ist auch die Tanzbarkeit bei den Produktionen ein Merkmal, das zwar mal mehr und mal weniger ausgeprägt ist, aber dennoch als wichtige Kern-Charakteristik der NDW berücksichtigt werden sollte.

Zum Schluss stehen in vielen Punkten des genannten Songvergleichs vor allem das avantgardistische Gesamtkonzept bestehend aus der Ästhetik und der Musik der Band DAF, den eher popmusikalischen Bands *Extrabreit* und Peter Schilling gegenüber. Diese bieten den Hörern mit ihrer Version des Strophe-Refrain-Schema und einer abwechslungsreichen Harmonik ein generell massentauglicheres Musikerlebnis an und entfernen sich damit, im Gegensatz zu DAF, weg von den Anfängen der NDW.

Anhand dieser drei typischen NDW-Bands lassen sich zusammenfassend also recht wenig ausschlaggebende Merkmale aufzeigen, die alle Songs gemein haben. Deshalb kann bei der rückblickenden Gesamtbetrachtung der NDW zurecht geschlussfolgert werden, dass sie auch auf musikalischer Ebene ein Begriff für sehr unterschiedliche Stile ist und damit auch aus mehreren "Wellen" besteht.

*„Bei genauerem Hinsehen kann also kaum von einer Neuen Deutschen Welle die Rede sein; vielmehr handelt es sich um verschiedene Teilphänomene, die allein in der rückblickenden Wahrnehmung häufig zu einer einheitlichen Erscheinung verschmolzen werden“.*¹⁴³

Thematisch und musikalisch befassen sich die untersuchten NDW-Songs jedoch alle mit dem Geist der damaligen Zeit. Hierzu zählt das genannte Mensch-Maschine Thema, aktuelle popmusikalische Trends wie die Nutzung von Synthesizern und eine minimalistisch-reduzierte Bandbesetzung oder das Beinhalten aktueller politischer oder gesellschaftskritischer Themen. Dennoch ist aufgrund der unterschiedlich starken Ausprägungen und Durchführungen der genannten Merkmale, die NDW weniger unter ihren konkreten musikalischen Eigenschaften, sondern vorwiegend über die Zeit, in der ihre Musik entstand, zu definieren.

*„Damit spiegelt die NDW zugleich die beschleunigten Pluralisierungsprozesse der bundesdeutschen Gesellschaft dieser Jahre auf popkultureller Ebene wider“.*¹⁴⁴

Die Neue Deutsche Welle kann schlussendlich gleichzeitig als popmusikalisches und als avantgardistisches Genre mit Anleihen von Merkmalen aus dem Punk, Rock, Pop und Schlager sehr breit definiert werden. Sie brachte als kurzzeitige Bewegung zwischen 1979 und 1984 vorwiegend Songs hervor, die fast ausschließlich deutsche Texte beinhalteten, meist Synthesizer und damit in Verbindung das Mensch-Maschine-Thema verwendeten sowie eine gewisse Monotonie und Ironie in den Mittelpunkt der Musik stellten.

¹⁴³ Vowinckel, 2012, S. 459

¹⁴⁴ Völker, 2023, S. 39

Quellenverzeichnis

- Björn, Kim/Meyer, Chris:** Patch & Tweak. Exploring Modular Synthesis, Bjooks, 2018
- Brockhaus, Immanuel:** Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960-2014, Bielefeld: transcript Verlag, 2016
- Burkhart, Benjamin:** Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien, Münster: Waxmann, 2021
- Daniel, Anna/Frank Hillebrandt:** Die Praxis der Popmusik: Soziologische Perspektiven, Wiesbaden: Springer VS, 2019
- Dickreiter, Michael/Dittel, Volker/Hoeg, Wolfgang/Wöhr, Martin:** Handbuch der Tonstudioteknik, Berlin: De Gruyter Saur, 2023
- Friesecke, Andreas:** Die Audio-Enzyklopädie: Ein Nachschlagewerk Für Tontechniker, Berlin: De Gruyter Saur, 2014
- Görne, Thomas:** Tontechnik, München: Carl Hanser, 2008
- Gunkel, Christoph:** Peter Schilling, Star der Neuen Deutschen Welle, in: Spiegel Geschichte, 2016, <https://www.spiegel.de/geschichte/peter-schilling-was-aus-musikern-der-neuen-deutschen-welle-wurde-a-1073701.html> (abgerufen am: 20.07.2024)
- Hau, Andreas:** Der lange Weg zur DAW, in: Sound&Recording, 2020, <https://www.soundandrecording.de/equipment/der-lange-weg-zur-daw/> (abgerufen am: 28.06.2024)
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S.:** Handbuch Popkultur, Stuttgart: J. B. Metzler, 2017
- Hornberger, Barbara:** Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011
- Illmann, Peter (Moderator):** The Story / NDW - Folge 2 [Audio-Podcast], in: 80s80s.de, 2024, <https://www.80s80s.de/the-story-ndw-folge-2> (abgerufen am 17.07.2024)
- Jost, Christofer/Pfleiderer, Martin:** Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien, Münster: Waxmann, 2021

Keller, Harald: „The True Story of Punk“ (ZDFinfo): Punk ist nicht tot, er versteckt sich nur, in: Frankfurter Rundschau, 2021, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/the-true-story-of-punk-zdfinfo-tv-kritik-iggy-pop-stooges-green-day-90170841.html> (abgerufen am 05.07.2024)

Kraus, Martin: Stimmung in der Umbruchkrise. Zu „Bruttosozialprodukt“ von Geier Sturzflug, in: Deutsche Lieder, 2013, <https://deutschelieder.wordpress.com/2013/01/07/geier-sturzflug-bruttosozialprodukt/> (abgerufen am: 03.07.2024)

Lipp, Florian: Artikel „Punk und New Wave“, in: Musikgeschichte Online, 2022, <https://mugo.hfm-weimar.de/de/topics/punk-und-new-wave> (abgerufen am 16.07.2024)

Mohlig, Matthias: DAF - Bios Bahnhof 1981 - Als waers das letzte Mal. [Video], 09:24 – 09:28, in: YouTube, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=EBnCMbeNy6k> (abgerufen am: 25.07.2024)

o.A.: Bandbiografie. Extrabreit in die 20er!, o. D., <https://die-breiten.de/band-biografie.php> (abgerufen am: 20.07.2024)

o.A.: Die siebziger Jahre. Facetten eines Jahrzehnts, in: LpB , 2003, https://www.politikundunterricht.de/2_03/einleitung.htm (abgerufen am: 03.07.2024)

o.A.: *Extrabreit – Biografie*, in: Universal Music Group Deutschland, o.D., <https://www.universal-music.de/extrabreit/biografie> (abgerufen am: 23.07.2024)

o.A.: Extrabreit „Polizisten“, in: 80s80s, 2022, <https://www.80s80s.de/musik/songinfos/extrabreit-polizisten> (abgerufen am: 28.07.2024)

o.A.: Laut.de-Biographie. DAF, In: laut.de, o.D., <https://www.laut.de/DAF> (abgerufen am: 22.07.2024)

o.A.: Völlig losgelöst - Major Tom aka Peter Schilling im Interview, in: Hit Radio FFH, 2024, <https://www.ffh.de/on-air/guten-morgen-hessen/405195-voellig-losgeloest-major-tom-bzw-peter-schilling-im-interview.html> (abgerufen am: 20.07.2024)

o.A.: 10 fette Punk-Bands, in: t.blog, 2021, <https://www.thomann.de/blog/de/10-fette-punk-bands/> (abgerufen am 16.07.2024)

Prescher, Manfred: Es geht voran. Die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik, Darmstadt: wbg, 2018

Schildt, Axel: Gesellschaft, Alltag und Kultur in der Bundesrepublik, in: bpb, 2002, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/deutschland-in-den-70er-80er-jahren-270/9762/gesellschaft-alltag-und-kultur-in-der-bundesrepublik/> (abgerufen am: 26.06.2024)

Schley, Richy: Geschichte der Synthesizer. in: Richy Schley, o.D., <https://www.richy-schley.de/musik/geschichte-der-synthesizer> (abgerufen am: 01.07.2024)

Sepp, Wejwar: Eine kleine Geschichte des Synthesizers, in: skug, 2024, <https://skug.at/eine-kleine-geschichte-des-synthesizers/> (abgerufen am: 29.06.2024)

Smyrek, Volker: Die Geschichte des Tonmischpults. Die technische Entwicklung der Mischpulte und der Wandel der medialen Produktionsverfahren im Tonstudio von den 1920er-Jahren bis heute, Berlin: Logos Verlag, 2013

Stanev, Madeleine: Der technische Wandel der mobilen Audiomedien aus der Perspektive der Baby Boom Generation und der Generation X, Technische Universität Berlin, 2017

Uthoff, Jens: Interview mit der Elektro-Band „DAF“: „Noch immer Postnazi-Deutschland“, in: taz, 2017, <https://taz.de/Interview-mit-der-Elektro-Band-DAF/!5448206/> (abgerufen am: 21.07.2024)

Völker, Florian: Kälte-Pop: Die Geschichte des erfolgreichsten deutschen Popmusik-Exports, Berlin: De Gruyter, 2023

Vowinckel, Annette: Neue Deutsche Welle Musik als paradoxe Intervention gegen die „geistig-moralische Wende“ der Ära Kohl, in: Archiv für Sozialgeschichte, 2012, 455-490

Weber, Heike: Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy, Bielefeld: transcript Verlag, 2008

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Cover "Alles ist gut"	33
Abbildung 2: Cover "Gold und Liebe"	33
Abbildung 3: Melodie und Bass-Lauf des Sequenzers („Als wär's das letzte Mal“)	35
Abbildung 4: Schlagzeug-Rhythmus Variationen („Polizisten“)	39
Abbildung 5: Bass-Lauf ("Polizisten")	40
Abbildung 6: Struktur „Polizisten“	41
Abbildung 7: Struktur „Major Tom (völlig losgelöst“)“	47

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Veranschaulichung der Analyse- und Vergleichskriterien	51
---	----