

Die Achtziger – ein Schrecken ohne Ende

In den 60ern dachten wir, wir könnten die Welt verändern – In den 70ern merkten wir, dass wir die Welt nicht verändern können; also versuchen wir uns selbst zu ändern. Und in den 80ern fanden wir dann heraus, dass wir uns selbst auch nicht ändern können, also sagten wir uns, Okay, jetzt wird Geld verdient« (Joni Mitchel, MUSIKEXPRESS)

In den kritischen Augen der konservativen Gralshüter von klassischem Rock'n'Roll können die Achtziger noch so sehr um ihre Rehabilitation betteln, Gehör werden sie trotzdem nicht finden. Pop in den Achtzigern – das war auf Hochglanz getrimmte Gebrauchsmusik ohne die leiseste Spur von Stilgefühl, ein charakterloses Sammelsurium leicht konsumierbarer Klangschablonen. Von Hipstern gerade wegen ihrer reinen Künstlichkeit bewundert, feiert man frivol die Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit im Pop und findet in dieser Auffassung auch nichts Anstössiges, wie Freddie Mercury 1984 dem MUSIKEXPRESS erklärt: »Ich glaube nicht, dass ich die Veranlagung habe, tiefschürfende Botschaften zu schreiben. Für mich ist ein Queen-Song lediglich etwas, was man sich anhört und dann wegwirft – wie ein Tempo-Taschentuch. Ich gehe ins Kino und vergesse für anderthalb Stunden meine Probleme«. Vorbei die glückseligen Zeiten, als man sich an widerspenstig gebärdenden Post-Punkern und gebrochenem Liedermacher-Pathos ergötzte. Was jetzt zählte, war der Sturm auf die Spitze der Charts, koste es was es wolle. Meinetwegen liess man sich von der Industrie auch bereitwillig korrumpieren, indem man den Drummer durch einen nervtötenden Drumcomputer ersetzte und die Rolle des Gitarristen dem Synthesizer überliess.

»Platten machen, Videos, live spielen, ein Image kreieren ... was ist denn das Wichtigste überhaupt? Was ich erreichen möchte, besteht nicht darin ein guter Musiker zu sein oder eine Über-Platte einzuspielen – Relevant für mich ist nur eine rundum perfekte Popgruppe zu sein und von möglichst vielen Leuten als solche akzeptiert zu werden« (Gary Kemp/Spandau Ballet, MUSIKEXPRESS)

»Das Ziel, einen Nr.1-Hit zu landen, stand bei der Gründung der Band ganz oben auf der Checkliste. Dein äusseres Image muss immer mit deinen äusseren Gefühlen übereinstimmen, sonst wirkst du wie eine lächerliche Schiessbudenfigur¹⁵⁰« gab Tom Bailey von den längst wieder vergessenen Thompson Twins unumwunden zu. Ein Statement, das einen zehn Jahre später die Schamröte ins Gesicht treiben sollte, doch in einer Dekade, die uns unverschämt gutverdienende Yuppies in Designeranzügen als Leitfiguren präsentierte, nahm man solche Anekdoten ohne Achselzucken als gängige Praxis zur Kenntnis. Für Steve Dagger, Manager von Spandau Ballet waren das die »Träume der Arbeiterklasse«, wie er es zu sagen pflegte: »Die Kids wollen sich nämlich nicht ewig wie die letzten Punks im Dreck suhlen – nein, wie Phönix wollen sie mit goldenen Flügeln dem Schutt und der Asche entfliehen. Alles, was sie wollen, ist Geld, Geld,

Geld und Glamour¹⁵¹«. Auweia! Mit einer dermassen kapitalistischen Auffassung von Pop ist es nicht weiter verwunderlich, dass wir in den Achtzigern ausschliesslich überstilisierte Künstler wie Whitney Houston und Jennifer Rush vorgesetzt bekamen, die kaum Authentizität boten. All die erkonservativen Radiosender, die sich das Motto »Pop mit Charme und Attitüde für den Hörer Mitte Vierzig aufwärts« auf die Fahnen geschrieben haben, müssen den Protagonisten der Achtziger zu grosser Dankbarkeit verpflichtet sein, offerieren doch gerade die Achtziger mit ihren oberflächlichen und glattpolierten Pop-Juwelen eine unbegrenzte Menge an schmerzloser Konfektionsware. Ob *Bad Boy* (Gloria Estefan and Miami Sound Machine), *Maneater* (Hall & Oates), *Big Japan* (Alphaville) oder *Hey little Girl* (Icehouse) – der globale Marketingartikel des Pop predigt den Hedonismus, frei nach der Maxime: »Wenn die Sonne der Kultur steht, werfen auch Zwerge lange Schatten«.

»Das Problem der Achtziger war, dass der Erfolg der Form viele Missverständnisse geschaffen hat. Also Phänomene, die einen Inhalt hatten und formverliebt waren, wie beispielsweise Heaven 17 oder ABC, die von der breiten Masse mit ihrem Inhalt gar nicht verstanden wurden sondern nur mit der Form« (Tim Renner, ARTE)

Die Industrie hatte schon immer ein Faible dafür, Musik zu trivialisieren, um die Platten in noch grösserer Stückzahl abzusetzen. In diesem Sinn ist es kaum überraschend, dass ABBA mit ihrem Ideal von qualitativ hochwertigem Pop mit Massenappeal zu einer wichtigen Bezugsgrösse heranwachsen. Das Label ZTT, mit ihren beiden Strippenziehern Paul Morley und Trevor Horn im Hintergrund, gilt noch heute als anschaulicher Beleg dafür, wie konkret sich Erfolg im Popzirkus kalkulieren lässt, und nie schien es so einfach wie in den Achtzigern. Als Vermarktungstechnik nutzte das Duo uralte, jedoch geschickt neu verpackte Strategien. Als ehemaliger Autor des NEW MUSICAL EXPRESS war Morley vertraut mit der Manipulation von Medien und öffentlicher Meinung und machte sich mit der Retorten-Truppe Frankie Goes to Hollywood auf und daran, aus dem Fehlen des postmodernen Authentizitätskonzepts selbst Kapital zu schlagen. Homosexualität gehörte 1984 noch zu den wenigen verbliebenen Tabus des Pop und Morley liess mit seiner Marketing-Offensive kein Zweifel offen, dass Frankie mit jeder Faser ihrer Körper stockschwul waren. Sex war schon immer ein cleveres Verkaufsargument – schwuler Sex so clever, dass er bei der BBC unmittelbar auf dem Index landen musste. Die erste Single *Relax* – ein von Trevor Horn mit gigantischer Produktionstechnik aufpoliertes mageres Funk-Liedchen – lief eine Zeit lang sogar im Radio, ehe die Radioverantwortlichen feststellten, dass es sich bei der Nummer offensichtlich um die musikalische Darstellung eines Orgasmus ging. Der Text (don't do it when you want to come/ nicht entspannen, wenn du kommen willst) liess bei genauem Hinhören Zweideutigkeiten jedenfalls keinen Platz, spätestens wenn man den dazugehörigen skandalträchtigen Videoclip gesehen hat. Morleys Aufgabe bestand in der Folge darin, Marketingkampagnen zu entwerfen,

die ihren Weg in die Medien fanden, einen Popmythos zu kreieren der ausschliesslich aus Hype und Skandalen bestand. MTV und der Videoclip kamen Morleys Visionen einem göttlichen Segen gleich. Ein brillant konzipiertes Schock-Video war die halbe Miete zum Massenerfolg, ein Aufruf zum Boykott hätte Morley und Horn die Glückstränen ins Gesicht getrieben. Pünktlich zum Krieg auf den Falkland-Inseln veröffentlichten Frankie Goes to Hollywood die Single *Two Tribes*, von dem unglaubliche 17 verschiedene Maxi-Abmischungen auf den Markt gespült wurden. Dass Frankie keine nennenswerte musikalische Substanz besass, fiel hier kaum mehr ins Gewicht.

»Trevor Horn und der journalistisch vorbelastete Mastermind Paul Morley gestalteten einen Welteroberungsplan ohnegleichen, zogen ihn durch und versanken dann – wie alle *Titanics*, *Phil Spector* und *Malcolm McLarens dieser Welt*« (Karl Bruckmaier, Soundcheck, S.66)

Sogar seriöse Musikkritiker gingen dem ausgehöhlten Amalgam aus Hedonismus, Subversion und Triviale auf dem Leim und gaben in diesem Sinn den medienmanipulativen Strategien Morleys Recht, der mit Frankie die Hysterie und Hohlheit des präventösen Superstar-Gehabes schonungslos entblösste. Für Musikmanager Simon Napier-Bell waren derart kapitalistische Auswüchse eindeutig der Thatcher-Ära geschuldet: »80er-Pop ist Thatcherismus aufgrund seiner kapitalistischen Einstellung. Kurze, schnelle Sogs mit denen man schnell Geld machen kann. So gesehen wurde die Musik von Thatcher beeinflusst. Unter ihrer Politik wuchs der Wohlstand und das beeinflusste alles¹⁵²«. Vielleicht stellte das Duo Wham! diesbezüglich mit ihren wert- und keimfreien Pop-Ohrwürmern in der Riege der neoliberalen Popper den sinn- und schmerzfreien Höhepunkt dar. Deshalb stellt das Video zur Wham!-Single *Club Tropicana* ein bekennendes Ja zum Hedonismus in seiner zynischsten Ausprägung dar: Swimming-Pool und Cocktails, viel gebräunte Haut und Ray-Ban-Sonnenbrillen auf Ibiza, wo man mit einem strahlenden Lächeln bezahlen kann. Neben solchen affektierten Komikern hatte der klassische Rocker, der konservative Tugenden, Bodenständigkeit mit popmusikalischem Traditionsbewusstsein artikuliert sinnigerweise einen schweren Stand. Bruce Springsteen durfte sich mit seinem Multiplatin-Megaseller *Born in the U.S.A.* als Galionsfigur der neuen Authentizität feiern lassen, obwohl auch er sich nicht vollumfänglich erwehren konnte, seine Persönlichkeit gängigen Sounds zu opfern. Im Kielwasser von Springsteen durften auch die Cola Light-Version John Cougar Mellencamp und Bryan Adams, der »ehrliche Geradeaus-Rock'n'Roller mit den Schweissflecken unterm Arm« (MUSIKEXPRESS), tatkräftig mithelfen, den Glauben nach Authentizität in der Pop-Landschaft aufrechtzuerhalten.

Ungemach drohte des musikalischen Traditionalisten ab 1982 in Form eines wundersamen Spielzeugs namens Fairlight-Computer, mit dem man Sounds digitalisieren, Tonhöhe und Klangfarbe verändern und anschliessend wieder abspielen kann. Für jeden Synthesizer-Verfechter muss der Fairlight CMI wie Weihnachten und Geburtstag im Doppelpack vorgekommen sein:

Geräusche aus der Umwelt werden digital gespeichert und in seine charakteristischen Bestandteile aus Frequenz und Amplitude zerlegt und mit diesen Informationen das dazugehörige Keyboard gespeist. Der erschwingliche Preis neuester Synthesizer wie dem Korg Polysix oder dem Yamaha DX7 sowie dem Drumcomputer TR-808 der Firma Roland förderte ausser umtriebigen Klangtüftlern nebenbei auch einige schlimme Unsitten zu Tage wie beispielsweise ein unschönes Zeitgeist-Phänomen namens Italo Disco. Bewaffnet mit Drumcomputer und Sequencer schafften ab 1983 einige musikalische Quereinsteiger aus Italien den Einbruch in die deutschen Charts. Hauptschuldiger für Italo Disco war ein Hesse namens Bernhard Mikulski, der sein Einkommen damit verdiente, billige Importschallplatten zu vertreiben. Für seine Disco-Acts aus Italien stellte er 1983 einen Sampler zusammen, der dem Genre seinen Namen geben sollte *The Best of Italo-Disco Vol.1* (bis 1991 war Mikulski bei Folge 16 angelangt). An deren schlimmste Auswüchse wie *Vamos a la playa, dolce vita, I like Chopin* oder *Boys* des Busen-Wunders Sabrina ergötzten sich Menschen in der Blüte ihrer Vorpubertät, meisseln dem ernsthaft an Musik interessiertem Zuhörer aber noch heute die Schamröte ins Gesicht. Die hiesigen Produzenten versuchten konsequent der Dance-Übermacht aus dem Süden den Wind aus den Segeln zu nehmen und kreierten ihr eigenes Schein-Genre Euro Dance – mit den ekelhaften Modern Talking an der Spitze des Eisbergs, mit ihren Retorten-Beats und aus dem Duden kompilierten Fantasie-Englisch. Und es war weit und breit keine Instanz in Sicht, die solch einem hinterlistigen Treiben Einhalt gebieten konnte.

»In den sechziger und siebziger Jahren starben unsere Utopien. In den achtziger Jahren trugen wir Schwarz, die wir zwanzig Jahre lang ernst genommen hatten. Wir begriffen: Pop ist keine Politik, sondern ein grossangelegter Werbegag. Der ideologische Ballast war plötzlich Schnee von gestern. Erlaubt war, was Spass macht und dem Geschäft dient ... die Popkultur hatte sich vom Engagement losgesagt. Sie reflektierte nicht mehr die Wirklichkeit. Eine Simulation im Zeitalter der Simulation. Ein Fake im Jahrzehnt der Lügen« (<TEMPO>)

Die klangliche Schnellbefriedigung, die einem vorgesetzt wurde, nahm ab 1984 bedenkliche Zustände an. Selbst gestandene Musiker wie Dylan, Neil Young oder Bowie liessen sich mit ihrer Mainstream-Kapitulation von der Industrie korrumpieren. Amoklaufende Keyboards, Drum-Computer, synthetische Slap-Bässe aus dem 1981 eingeführten Roland TR-808 Rhythm Composer und digitale Tricks gehörten auf eine Platte wie Zucker und Milch zum Kaffee. Beispiele gefällig? Scheiben wie *Hearts and Bones* (Paul Simon), *Southern Accents* (Tom Petty), *Back in the high Life* (Steve Winwood) oder *Press to Play* (Paul McCartney) wirken heute unrühmlich gealtert wie eine Folge von Miami Vice. Gewissensbisse hegt keiner der Angeschuldigten. Steve Winwood gab dem ROLLING STONE zu Protokoll: »Dass die Plattenfirmen damals noch viel mehr ans Geld dachten und genaue Vorstellungen hatten, wie man Platten verkaufen konnte, wie eine Produktion zu klingen habe, lag ausserhalb meiner

Kontrolle. Es gibt also keinen Grund zur Reue«. Und ZZ Top –Drummer Frank Beard beteuerte 1994 im MUSIKEXPRESS: »Synthesizer und Sequenzer waren eine Versuchung des vergangenen Jahrzehnts. Eine Versuchung, der man kaum widerstehen konnte. Ich würde nicht sagen, dass wir damit nur Unsinn angestellt haben. Entwicklungsfähig ist die Auseinandersetzung mit modernen Hilfsmitteln für uns aber nicht mehr«.

»Es gibt einfach zu viel von diesem hochtechnischen Studio-Sound: Schlagzeugmaschinen und andere Tricks, die Sänger, die den Ton nicht halten können, klingen lassen, als könnten sie es. Da werden Stimmen verändert mit dem Harmonizer, da wird Sampling betrieben und wer weiss, was sonst noch alles. Das ist zur Norm geworden – und Normen haben mir noch nie gefallen. Es muss Alternativen geben ... es ist heutzutage doch absolut narrensicher, Studioplatten zu machen. Es ist schon so weit gekommen, dass die Band eigentlich gar nicht auftauchen braucht.« (Joe Jackson 1986, MUSIKEXPRESS)

Spätestens als die Neunziger Jahre heraufdämmerten und sich ein Paradigmenwechsel vollzog, weg vom pflegeleichten Pop hin zum gitarrenlastigen Alternative Rock, folgte die schonungslose Abrechnung mit einem scheinbar total verquassten Jahrzehnt. Was zehn Jahre zuvor noch frenetisch bejubelt wurde, bekam jetzt die volle Breitseite an Hohn und Spott zu spüren. Als Paradebeispiel darf man gern die Simple Minds herbeiziehen. In den Achtzigern war ihre Musik »immer verbunden mit elementaren Emotionen, mit Verzweiflung, Romantik, Optimismus und ehrlicher Leidenschaft« wie es der MUSIKEXPRESS formulierte. Über ihr Album *Street fighting Years* (1989) fabulierte das Magazin mit den Worten »der Brückenschlag zwischen Van Morrison und dezent groovender Elektronik gelang formvollendet«. Einige Jahre später fiel die Euphorie nicht mehr ganz so überschwänglich aus. Das Album zeige »peinliche Phrasendrescherei und chronische Ideenarmut«, so das vernichtende Verdikt in derselben Zeitschrift. Doch lassen wir uns von den notorischen Nörglern und Querulanten nicht beirren. Junge Menschen, die sich 1984 in der Blüte ihrer Vorpupertät befanden, können sich nicht sattsehen an der Ästhetik der Achtziger. Die Schrägheit und grelle Überzeichnung wird zum Faszinosum deklariert, der Oberflächlichkeit den Vorzug geben gegenüber introvertierter Kleinkunst. Und 1984 jung sein war allenthalben besser als 2012 jung zu sein, wo die Platttheit der Popmusik ein derart jämmerliches Allzeittief erreicht hat, dass man die kriselnde Major-Industrie am liebsten ein rigoroses Veröffentlichungs-Verbot ihrer schädlichen Ware aufzwingen müsste. Und arbeitet man sich wieder einmal durch eine dieser unzähligen »Hits of the Eighties« – Compilations hindurch, dann glaubt man sie wieder zu hören, diese besondere Spannung, »ein Schwebezustand zwischen den Bedürfnissen von Jugendlichen und Erwachsenen, zwischen Düsternis und Euphorie, Nostalgie und Vorwärtsdrang, intellektueller Selbstgenügsamkeit und der Gier nach Geld« (Sounds by Rolling Stone). Die kulturbeflissene Zunft arbeitet immer noch emsig an der Rehabilitierung unserer liebgewonnenen 80er-Ikonen. Depeche Mode mussten bis

Ende der Neunziger warten, ehe ihnen auch von Teilen der seriösen Presse der nötige Respekt für ihr musikalisches Schaffen gezollt wurde. Unwesentlich anders erging es den Pet Shop Boys. Mitte der Achtziger noch als ein leichtgewichtiges Pop-Duo ohne Rückgrat verschrien, werden sie heute von der schreibenden Zunft respektiert als detailfreudige Chronisten des Banalen, mit wohl kalkuliert stilisiertem Image aus gepflegtem Understatement und sehr britischem Snobismus. Auf unnachahmliche Art zaubern Neil Tennant und Chris Lowe aus frappierend simplen Melodie-Fragmenten hedonistische Hymnen wie *West End Girls*, *Suburbia* oder *It's a Sin* zusammen, welche die Sehnsucht nach visionärem Pop befriedigten. Und sie sind mit ihrer Masche bis heute erfolgreich im Geschäft und würdevoll ergraut, wie ihr jüngstes Album *Elysium* (2012) beweist.

New Order aus Manchester verloren zwar den Popularitätswettstreit gegen die Pet Shop Boys, dürfen sich indes damit rühmen, die Todfeinde Indie und Dance miteinander versöhnt zu haben. Deshalb gelten sie nicht von ungefähr neben Kraftwerk zu den Gründervätern einer globalen Underground-Clubszene und ihre Songs wie *Temptation* oder *True Faith* können in ihrer frappierenden Melodieseligkeit besoffen machen vor Glück. Also Schluss mit dem törichten Geschwätz, die Achtziger haben nichts als Mist ans Licht des öffentlichen Bewusstseins gezerrt. Die Popkultur hatte schon immer einen natürlichen Hang zur Verflachung und wer es widerspenstiger haben wollte, der machte sich im Underground schlau – denn der präsentierte sich vitaler, als einem angesichts der Dominanz von konventionellem Pop in den Charts lieb war.

»Das Märchen von den bösen achtziger Jahren – zum Erbrechen bis heute immer wieder von Alt-und-Neo-Hippies kolportiert – ist ganz grosser Quatsch. In Wirklichkeit waren die Achtziger eine der fruchtbarsten Perioden der Musikgeschichte« (Albert Koch, MUSIKEXPRESS)