

Joakim Brekke Hansen

# Fra Schlager til Neue Deutsche Welle: kulturen og holdningene bak pop på tysk i Vest-Tyskland

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Roman Hankeln

Mai 2023



Joakim Brekke Hansen

# **Fra Schlager til Neue Deutsche Welle: kulturen og holdningene bak pop på tysk i Vest-Tyskland**

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: Roman Hankeln  
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



## **Forord**

Denne oppgaven har først og fremst vært et eventyr. Jeg må takke min flotte veileder, Roman, for god veiledning og kloke tilbakemeldinger. Han har vært til enorm hjelp, og lært meg masse underveis. Jeg vil også takke familie og venner som har heiet meg frem.

## Sammendrag

Denne oppgaven ser på kulturen og holdningene i populærmusikken i Vest-Tyskland etter andre verdenskrig, fra Schlager-musikk til Neue Deutsche Welle [NDW]. Målet er å finne en rød tråd som kan forklare hvorfor tysk ikke var etablert på en bred musikkfront før på 1980-tallet. Teksten drar nytte av litterære kilder og tekstanalyser for å vise utviklingen i hvordan tysk blir behandlet i sangtekster i populærmusikken, og omstendighetene som ligger bak utviklingen.

Oppgaven finner at Schlager-musikk, og senere Rock er de to dominerende populærmusikkene etter andre verdenskrig, og at musikken som foregår med tysk tekst stort sett er Schlager-musikk, og Rock stort sett har engelske tekster. Det fins unntak, men i det store bildet har Schlager-musikken fått være dominerende for hva *tysk* populærmusikk er. NDW er en reaksjon på begge: Schlager-musikkens konservative holdninger, og Rock-ens amerikanske innflytelser. NDW var en selvbevisst bevegelse med mål om å skape ny, *tysk* musikk, og etablerte dermed det tyske språket på en bredere musikkfront forbi kun Schlager-musikk.

## Abstract

This thesis looks at the culture and the attitudes in the popular music of West Germany after the second world war, from Schlager-musikk to Neue Deutsche Welle [NDW]. The goal is to find a common thread that can explain why german was not established on a broad mainstream front of music before the 1980s. The text utilizes literary sources and text-analysis to show the development in how german is applied in song lyrics in popular music, and the circumstances behind this development.

The thesis finds that Schlager-music, and later Rock are the two dominant popular musics after the second world war, and that the music with german lyrics largely consists of Schlager-music, and Rock largely consists of English lyrics. There are exceptions, but in the big picture, Schlager-music has been a dominating force in defining what *german* popular music. NDW is a reaction to both: The conservative attitudes of Schlager-music, and the American influences of Rock. NDW was a self-conscious movement with the intent of creating a new, *german* music, and established the german language on a broader mainstream front beyond only Schlager-music.

## Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Musikk før NDW: Schlager, Rock, Liedermacher .....</b>	<b>1</b>
2.1 Schlager som begrep .....	2
2.2 Schlager på 60-tallet .....	3
2.3 Rock .....	8
2.4 Hitlistene på 60-tallet .....	9
2.5 Case-studie: Udo Lindenberg .....	12
2.6 Liedermacher og Ton Steine Scherben .....	16
<b>3. Neue Deutsche Welle .....</b>	<b>18</b>
3.1 Innledning .....	18
3.2 Historisk kontekst .....	18
3.3 NDW: en sjanger? .....	19
3.4 Case-studie: Alfred Hilsbergs artikler .....	20
3.5 Kommersiell NDW .....	26
<b>Oppsummering .....</b>	<b>29</b>
<b>Bibliografi .....</b>	<b>30</b>

## 1. Innledning

Denne oppgaven vil ta for seg populærmusikk i Vest-Tyskland etter andre verdenskrig, med fokus på språk. Ifølge Hornberger (2017, 21) var ikke det tyske språket etablert på en bred musikkfront før på 1970- og 80-tallet, særlig med gjennombruddet av en ny selvbevissthet på tysk som tekst-språk i bevegelsen «Neue Deutsche Welle» [NDW]. Jeg vil dermed se på det kulturelle og politiske landskapet i Vest-Tyskland i forkant av NDW, og se om historien har en rød tråd som kan oppklare hvordan og hvorfor denne utviklingen skjedde.

Teksten vil i hovedsak dra nytte av litterære kilder, primære og sekundære, til å avklare de historiske linjene i utviklingen av tysk populærmusikk. I tillegg vil jeg gjøre case-studier av de ulike tidsperiodenes tekst og innhold, samt knytte dette opp mot de litterære kildene, for å vurdere fremgangen til det tyske språket i populærmusikken. Hvem og hva som inngår i case-studiene må i en slik undersøkelse være representativt for tidsperioden, og jeg har valgt å prioritere de studieobjektene som nevnes hos flere uavhengige kilder. Teksten vil derfor bære preg av å lene seg på kildenes vurderinger og oppfatninger, men det endelige innholdet i teksten står for undertegnede regning.

## 2. Musikk før NDW: Schlager, Rock, Liedermacher

Det var få band i Vest-Tyskland som sang på tysk på 70-tallet (Jäger 2017, 131). Tyske tekster fant man hovedsakelig i sjangrene «Schlager» og i stykkene til de såkalte «Liedermacher», musikk som i større grad rettet seg mot et voksent publikum (Jäger 2017, 131). Dette gjenspeiles også i tekstene til Hornberger (2017, 21) og Mendivil (2017, 25). De få unntakene er enten grupper med veldig politiske sanger, som dem av *Ton Steine Scherben*, og *Kraftwerk* med sin elektroniske musikk og minimalistiske tekster. Her må også Udo Lindenberg nevnes, som med sin eminente låtskriving fant en nisje mellom Schlager og Rock (Jäger 2017, 131; Hornberger 2017, 21). Neue Deutsche Welle var en bevegelse som tok avstand fra disse sjangrene. Særlig så man på Schlager som foreldet og overdådig, med tanke på at artistene ble store kommersielle stjerner, og sett på som en del av et konservativt musikalsk og kulturelt landskap. Man reagerte også på den amerikanske innflytelsen i Rock-en som hadde preget tyskprodusert musikk lenge, og ville eksperimentere og skape noe nytt. I de



påfølgende seksjonene vil jeg derfor ta for meg Schlager-musikk og Liedermacher-musikk, og vil senere vise hvordan NDW oppsto som motstand til disse.

## 2.1 Schlager som begrep

Ifølge Wikipedias artikkel om Schlager ble begrepet først brukt i 1867, i avisen *Wiener Fremden-Blatt*. Det var til å begynne med ikke en definert sjanger, og heller ikke et ord man brukte om de musikalske egenskapene til noe. Ifølge Mendivil (2017, 26) er «Schlager» en beskrivelse av den kommersielle suksessen en sang hadde, tilsvarende til det engelske «hit». Historisk sett står Schlager-produksjonen i forbindelse med populærmusikken på slutten av 1800-tallet og med operetter-sjangeren. Et eksempel på en tidlig Schlager er sangen *Schenk' mir doch ein kleines bisschen Liebe* (Mendivil 2017, 26), fra 1899 av Paul Lincke og Heinrich Bolten-Baeckers. Mendivil (2017, 26) skriver at sangens enorme suksess førte til at andre lyrikere forsøkte å bruke den samme formelen i håp om å oppnå lignende kommersiell bragd. Siden da har begrepet også vært assosiert med «effektive og skjematisk komposisjoner som garanterer suksess» (Mendivil 2017, 26), og ble brukt i negativ forstand av noen av den tids musikk-eksperter, som omtalte det som et «underernært musikalsk produkt» (Mendivil 2017, 26).

Før tiden til nasjonalsosialismen fra 1933–1945, var det ifølge Mendivil (2017, 26-28) ingen forskjeller mellom tysk og engelsk tekst i Schlager-musikk, ettersom Schlager på starten av 1900-tallet kunne være alt ifra valser, operetter, sanger og lignende. Tyske Comedian Harmonists, en mannlig harmonistgruppe som var inspirert av The Revelers, en amerikansk jazz-vokalgruppe, ble berømte i Europa. Men, mot slutten av Weimarrepublikken krevde den nasjonalistiske diskursen å avstøte de utenlandske innflytelsene i musikken, og heller vende tilbake til tyske tradisjoner som vals (Mendivil 2017, 27). Dette var ifølge Mendivil (2017) det første steget i tyskifiseringen av populærmusikk i Vest-Tyskland (27). Den engelske og tyske Schlager/Hit-musikken vokste fra hverandre i musikalsk karakter. Nazistene avviste den eksotiske, sensuelle «negermusikken», og underholdningsmusikken som tjente nazi-partiet har blitt beskrevet som sentimental, og uten betonedede rytmiske mønster (Mendivil 2017, 28).

Økonomisk oppgang etter krigen førte til en mer optimistisk tone i Schlager-musikken (Mendivil 2017, 29), men rock'n'roll utfordret Schlager-musikken. De konservative kretsene

avstøtte fysikaliteten og sensualiteten i rock, og ifølge Mendívil (2017) førte dette til en innsnevring av betydningen til uttrykket «Schlager» (30). Nå brukte man heller det engelske ordet «hit» for å henvise til den tidligere betydning av «Schlager», mens «Tysk Schlager» nå ble et uttrykk for de populære tyskspråklige sangene i stilen til Rudi Schuricke, Freddy Quinn og Peter Alexander blant andre (Mendívil 2017, 29). Hitlistene fra etterkrigstiden, som vi ser nærmere på senere i teksten, viser at denne Schlager-musikken dominerte det populærmusikalske landskapet i Vest-Tyskland. Teksten vil følgelig anvende denne definisjonen når det er snakk om «Schlager» og «Schlager-musikk», altså den tyskspråklige populærmusikalske tradisjonen i Vest-Tyskland etter andre verdenskrig.

## 2.2 Schlager på 60-tallet

Siden oppgaven er vinklet mot språk, vil jeg i denne delen av teksten ta utgangspunkt i de nevnte artistene, og undersøke de definerende stiltrekkene i Schlager gjennom deres musikk, med fokus på tekst og språk. Tekstanalysene vil ta for seg blant annet rim, og aksentueringskjema. Jeg vil bruke Freddy Quinn som et eksempel på 50-, tidlig 60- talls «Tysk Schlager», og Peter Alexander som referansepunkt for det sene 60-tallet, for å se etter en eventuell utvikling. Det skal nevnes at artisten Heintje hadde én mer topplassering på hitlistene enn Alexander (Chartsservice, n.d.), men jeg har valgt å holde meg til sistnevnte siden Mendívil (2017) nevner ham flere ganger, og ikke Heintje (25-43).

Noen musikkologer har kalt Schlager for et sosialt fenomen, framfor et musikalsk et (Mendívil 2017, 35). Sosiologer har ifølge Mendívil (2017, 35) kalt det en kulturell selvbekreftelse. Schlager fikk i et musikologisk perspektiv en mindre kulturell verdi enn andre typer musikk, for den ble betraktet som banal, et konservativt konsept med grunnleggende verdier som hjemmet, familien, og romantisk heteroseksuell kjærlighet (Mendívil 2017, 35). Dette er en måte å holde fast ved det hvite og selvbekreftende tyske bildet, med det tyske på toppen av hierarkiet (Mendívil 2017, 35).

En av de aller største Schlager-stjernene på 50- og 60-tallet var Freddy Quinn. *Heimweh* [1956], lå på toppen av hitlistene nesten fire måneder på rad i 1956 (Chartsservice, n.d.), og Quinns låter toppet listene ved flere anledninger: i 1959, 1961, 1963 og 1966. Bare Rolling Stones hadde like mange sanger på topp én, og kun Beatles hadde flere (Chartsservice, n.d.).

Jeg vil i første omgang ta for meg sangen *Heimweh*, fordi jeg mener Schlager på 60-tallet følger i et likt musikalsk og tematisk avtrykk. Først må jeg avklare litt om rim og riming:

Schlagere har ofte regelmessige, og det man kaller perfekte rim. Den mest vanlige rimtypen i tysk diktning er enderim, noe så populært at det nesten alltid er enderim man tenker på i uttrykket «rim» (Buldorf 1997, 30). De mest vanligste enderimene foregår med én stavelse, som i «hund» og «mund», eller med to stavelser, som med «lieben» og «sieben» (Buldorf 1997, 30). Dersom lyden i ordene som rimer er helt lik, som i «hält» og «welt» har man et perfekt/«reiner» rim (Buldorf 1997, 31). Er lydene ulike, som at vokalene er av ulik lengde, som i «ruft» og «luft», eller at konsonantlydene er ulike, som i «melden» og «gelten», da har man et uperfekt/«unreiner» rim (Buldorf 1997, 31). Her er første strofe og refrenget til *Heimweh*, også sammenlignet med originalen:

<b>strofe 1</b>	aksentueringsskjema	forkortet	rim
Brennend heißer Wüstensand	X x X x X x X	4m	A
Fern, so fern dem Heimatland	X x X x X x X	4m	A
Kein Gruß, kein Herz,	x X x X	2m	B
kein Kuß, kein Scherz	x X x X	2m	B
Alles liegt so weit, so weit	X x X x X x X	4m	X
<b>Original strofe 1</b>			
Take one fresh and tender kiss	X x X x X x X	4m	A
Add one stolen night of bliss	X x X x X x X	4m	A
One girl, one boy	x X, x X	2m	B
Some grief, some joy	x X, x X	2m	B
Memories are made of this.	X x X x X x X	4m	A
<b>refreng</b>			
1 Dort, wo die Blumen blüh'n,	x X x X x X	3m	A
2 dort, wo die Täler grün	x X x X x X	3m	A
3 Dort war ich einmal zu Hause	X x X x X x X x	4w	X
4 Wo ich die Liebste fand,	x X x X x X	3m	B
5 da liegt mein Heimatland	x X x X x X	3m b	B
6 Wie lang bin ich noch allein'?	X x X x X x X	4m y	X

Som forventet ser vi enderim, og et rim-mønster som til dels er regelmessig, men som på papiret ser ut til å brytes ved verselinje 5 i strofe 1. Her rimer originalen med A-rim, noe *Heimweh* tilsynelatende ikke har fått til. Dette kan være problematikk knyttet til at sangen er en adaptasjon: man har ikke nødvendigvis den samme friheten i musikken dersom man baserer seg på noe eksisterende. I alle fall ble det en brytning av rimet i *Heimweh* som ble den valgte løsningen. Ellers er jo tekstene like i lengde på verselinjene og aksentueringsmønster.

*Heimweh* er bygd rundt det særtyske konseptet «heimat», som ifølge Mendivil (2017, 28) er et begjær etter tilhørighet, og et fredfullt liv. Det er noe litt vagt, men samtidig relaterbart, for det er lett å ønske seg fredfullhet. Schlager-tekster opptrer ofte i en slik konservativ og typisk skrivekunst, som *Heimweh* illustrerer godt. For det første, holder forfatterne seg gjerne til virkemidler som er utprøvde og kjente: kjente metaforer som «wo die Blumen blüh'n [hvor blomstene blomstrer]» for å illustrere at noe går bra, kjente bilder som «Blumen [blomster]» og «Täler grün [grønne enger]», og enkle rim som vi har sett i rimanalysen. *Heimweh* har faktisk flere likheter med diktet med samme navn av Joseph von Eichendorff. Likhetene er markert i gul, merk at første verselinje i Freddy Quinns versjon er en gjennomgående verselinje som synges flere steder i sangen:

Strofe 1 – Freddy Quinn	Strofe 2 Heimweh - Eichendorff
x. So schön, schön war die Zeit 1. Brennend heißer Wüstensand 2. Fern, so fern dem Heimatland 3. Kein Gruß, kein Herz, kein Kuß, kein Scherz 4. Alles liegt so weit, so weit	1. Was wisset ihr, dunkle Wipfel, 2. Von der alten, schönen Zeit? 3. Ach, die Heimat hinter den Gipfeln, 4. Wie liegt sie von hier so weit!

For det andre, ser man at Schlager-musikk i flere tilfeller er preget av en strøm av «problem» og «løsninger». Jeg liker å kalle det «polarisering-effekten», en sammenligning med magnetiske poler og motpoler, hvor en pol er et problem og en motpol er løsningen. Dette er en stil i teksten som vi kan kjenne igjen i flere Schlagere i varierende grad. Noen har altså høy grad av polarisering, andre kan ha lavere, dersom det er vanskelig å identifisere dette mønsteret. Jeg vil bruke #-kolonnen for å denotere polene i *Heimweh*, og for ordens skyld er poler rød, og motpoler grønne.

Første vers	#	Kommentar:
Brennend heißer <b>Wüstensand</b>	<b>Pol1</b>	Et negativt beskrevet miljø, brennende varmt.
Fern, so fern dem <b>Heimatland</b>	<b>Motpol1</b>	Positivt miljø, og det kjente symbolet «hjem».
<b>Kein Gruß, kein Herz,</b>	<b>Pol2</b>	Disse tre linjene vender tilbake til å være borte.
<b>kein Kuß, kein Scherz</b>	<b>Pol2</b>	og plukker opp tråden fra Pol1 for å videre beskrive
Alles liegt <b>so weit, so weit</b>	<b>Pol2</b>	problemet med å være hjemmefra.
<b>refreng</b>		
Dort, wo die <b>Blumen blüh'n</b>	<b>Motpol2</b>	Refrenget starter med å motsette seg «lengselen»
dort, wo die <b>Täler grün</b>	<b>Motpol2</b>	Positive beskrivelser av «hjem».
Dort war ich einmal <b>zu Hause</b>	<b>Pol3</b>	«Hjem», men man er ikke der.
Wo ich <b>die Liebste</b> fand,	<b>Motpol4</b>	«Hjemmet» er hvor man finner kjærlighet.
da liegt mein <b>Heimatland</b>	<b>Motpol4</b>	De to linjene uttrykker savn, som jeg tolker positivt.
Wie lang bin ich noch <b>allein'?</b>	<b>Pol4</b>	Savnet er gått over i lengsel, som jeg anser negativt.

Som vi ser på skjema, oscillerer *Heimweh* mellom å være borte fra hjemmet, og det å være hjemme. Refrenget er mer regelmessig og forutsigbart etter pol-metoden enn verset, med to motpoler mot én pol. Dette gjentas, og danner dermed et mønster. Merk at dette ikke er en objektiv metode jeg har laget, men snarere et verktøy jeg bruker for å oppfatte og belyse tendenser i Schlager-tekster. Denne måten å analysere på kan medføre risiko, ettersom den åpner opp for interpretering av teksten av den som utdeler «poler» og «motpoler». Jeg vil utfordre dette ved å trekke frem flere eksempler, som en Schlager utgitt 13 år senere: *Liebesleid* [1969] sunget av Peter Alexander. Denne teksten er polarisert mellom å være «alene», og det å være «sammen»:

Første vers	#	Kommentar:
Traurig und schön sitzt Du da	<b>Pol</b>	Noen sitter «alene», og er lei seg.
Und ich weiß, was Du fühlst,	<b>Pol</b>	Jeg-et kan relatere til ensomheten.
Und ich setz' mich zu Dir.	<b>Motpol</b>	Vi har umiddelbart svingt fra en trist ensomhet, til et «samvær» mellom jeg-et og den andre.
Denk' nicht daran, was gescheh'n,	<b>Pol</b>	Her blir man bedt om å ikke tenke på noe,
Komm' vergiss, Du wirst seh'n,	<b>Pol</b>	Det negative ligger fremdeles hos den «alene».
Es wird schön sein mit mir.	<b>Motpol</b>	Det skjønn kommer igjen når man er «sammen»
<b>Refreng</b>		
Liebesleid dauert keine Ewigkeit,	<b>Pol</b>	Noen med kjærlighetssorg er «alene»
Komm und lass Dich trösten,	<b>Motpol</b>	Men lar man seg trøste er man «sammen».
Dann geht's schnell vorbei.	<b>Pol</b>	Ensomhet og «alene» går fort over,

Und das Glück es wartet, wartet auf uns zwei.	Motpol	og lykke venter i «samvær»
---	--------	----------------------------

Her ser vi at både strofen og refrenget viser en regelmessig indre oppbygning: Strofen har to poler (vers 1, 2, 4, 5) mot én motpol (vers 3, 6) motsatt av refrenget i *Heimweh*. Refrenget i *Liebesleid* danner et enklere én mot én mønster enn refrenget i *Heimweh*. Imellom disse to tekstene finner vi det kanskje mest direkte eksemplet, nemlig *Marmor, Stein und Eisen bricht* [1965], skrevet av Günter Loose:

Første vers	#	Kommentar
Weine nicht, wenn <b>der Regen fällt</b>	Pol	Regnet faller, trist.
Es gibt <b>einen der zu dir hält</b>	Motpol	<u>men</u> trøsten kommer umiddelbart, for noen holder deg.
<b>Refreng</b>		
Marmor, Stein und Eisen <b>bricht</b>	Pol	Alle disse sterke tingene knekker,
Aber <b>unsere Liebe nicht</b>	Motpol	<u>men</u> ikke kjærligheten vår.
Alles, alles <b>geht vorbei</b>	Pol	Alt går borte og forbi,
Doch <b>wir sind uns treu</b>	Motpol	<u>men</u> ikke vi.

Blant de tre tekstene vi har sett på, er det denne som har høyest grad likfordeling og regelmessighet. Både refreng og vers er regelmessig med likt mønster, pol-motpol i begge.

Jeg innrømmer at dette verktøyet ikke har det samme objektive grunnlaget som rimanalysen. Likevel, når man tar alle disse eksemplene i betraktning, ser vi at det er rom for variasjon og ulikhet, men jeg vil også påstå at vi ser en tendens. Dersom man tillater seg å legge denne logikken til grunn, vil den belyse hvordan Schlager-tekster kan virke overfladiske: temaene, som lengsel og hjem, blir ikke berørt lenger enn til overflaten av problemene og løsningene, fordi fortellingen ofte pendler mellom kun to punkter, lik som i skjema over. Senere i oppgaven vil jeg sammenligne disse funnene med tekster av Udo Lindenberg og tekster fra NDW, og det vil muligens bli lettere å se sammenhengen da. Jeg kan røpe allerede nå at dette er noe vi ikke finner i Lindenberg og NDW.

Før vi avslutter om Schlager er det verdt å nevne sentraliseringen som skjedde på 70-tallet (Mendívil 2017, 32). ZDF-programmet *Die Hitparade* var en TV-program hvor publikum stemte på sine favorittsanger, og skrev om på konseptet «Schlager» igjen (Mendívil 2017, 33).

Mendivil (2017, 33) skriver at programmet vokste til å bli en autoritet som så og si definerte om noe var en Schlager eller ikke. Fra nå av handler klassifikasjonen av Schlager heller om hvor mye musikken passer, eller ikke passer inn i programmets format (Mendivil 2017, 33). Programmet bidro ifølge Mendivil (2017, 33) til en slags «svigersønn-ifisering» av Schlager-musikken, siden langhårete unge gutter sang The Beatles og protesterte mot Vietnamkrigen, mens Hitparaden presenterte anstendige gutter i dress og slips som sjarmerte mødre og bestemødre med sine smil og romantiske tekster.

### 2.3 Rock

Etter krigen kom rock'n'roll fra den anglofonske verden, og gjorde engelsk til det dominerende språket i populærmusikk over hele jorden (Mendivil 2017, 29). Rock'n'roll på tysk var mer konservativ, og seksuelt innhold ble erstattet med harmløse motsetninger som blomster og idyll (Mendivil 2017, 30-31). Et eksempel på den konservative holdningen kan være sangen *Speedy Gonzales* av Pat Boone, sunget på tysk av Rex Gildo. I originalteksten kommer Gonzales hjem, og samboeren kritiserer Gonzales for at han kun er på byen og drikker, fremfor å stelle med livet hjemme. I den tyske versjonen nevnes det overhodet ikke at han kommer hjem med leppestift på skjorta, og parfymeduft bak øret. Han har heller blitt «fortryllet av en ung señorita».

Denne konservatismen fører til en slags ufullstendig adapsjon av den amerikanske kulturen. Mendivil (2017) skriver at band som The Beatles og The Rolling Stones videre isolerte den tyske Schlager: engelsk ble språket til den internasjonale rebelsk ungdomsskulturen på 60-tallet, mens tysk ble språket til en selvbekreftende nasjonalisme (31). Ifølge språk- og litteraturforskeren Thommi Herrwerth (1998) ble det en uskreven lov å måtte synge på engelsk for å bli tatt på alvor, av hensyn til at det tyske språket fremdeles ble assosiert med hendelsene under Andre verdenskrig (53).

Dersom man som ungdom uttrykte interesse for Schlager-musikk på 60-tallet, aksepterte man ifølge Mendivil (2017) det å oppføre seg pent, og var dermed gammeldags (32). En undersøkelse av Julio Mendivil viser at det allikevel fins noen yngre lyttere som setter pris på Schlager-musikk (Mendivil 2017, 32), men denne forskningen ble gjort på 2000-tallet, og er dermed ikke tilstrekkelig alene som kilde på dette.

## 2.4 Hitlistene på 60-tallet

For å få et overblikk over det tyske språkets posisjon i populærmusikken i Schlager- og Rock-tiden, kan vi bruke hitlistene for å få en indikasjon. Hitlistene er på mange måter et vindu inn til hva den totale befolkningen verdsetter av populærmusikk. I dette arbeidet har jeg basert meg på nettsiden Chartsservice (Chartsservice, n.d.), som har samlet publikasjonene av hitlister fra 1954 til i dag. Listene fungerer som en oversikt over alle sangene som nådde toppen, altså førsteplass på hitlistene i det gitte år. Mine egne undersøkelser viser at hitlistene på 60- og 70-tallet ble dominert av amerikansk musikk og engelske tekster, mens musikken på tysk i all hovedsak er Schlager-musikk.

Starten av 60-tallet var i høyere grad preget av Schlager, mens amerikansk musikk gjorde et byks på listene senere. I 1962 var det ni ulike artister som hadde hatt en topplassing på



sangene sine. Nasjonalitetene blant artistene fordeler seg som vist på tabellen til venstre. Språket på sangene derimot, er slik anvist på tabellen til høyre. Blant de tyske låtene var det kun én i sjangeren rock, og resten var Schlager-musikk. Totalt var 7/9 sanger dette året Schlager-musikk. I 1965 var bare 3/8 sanger på tysk, og fordelingen mellom Schlager og Rock var lik, altså 4/8 sanger hver. 1967 var et stort år for rocken og det engelske språket, for alle 11 listetoppene dette året var både på engelsk, og pop/rock.

Vi ser fram mot 70-tallet at listene domineres av to ting: amerikansk innflytelse og Schlager-musikk. En interessant observasjon er at enkelte ikke-tyske artister valgte å gi ut sanger på tysk, og da i sjangeren Schlager, eksempelvis Nana Mouskouri og Petula Clark. Rex Gildo, som var på topplisten i 1962 med den konservative oversettelsen av *Speedy Gonzales*, var igjen på topplisten i 1963, men denne gangen med en Schlager framfor Rock. Og enkelte år, som i



1967, dominerer engelsk totalt, før tyske sanger igjen kommer på topplistene for årene frem mot 1970.

Akkurat dette året, 1970, er hitlistene desto mer preget av anglofonsk innflytelse. Den utenlandske musikken har utviklet seg, det er innslag av psykedelisk rock og proto-punk, og bare 2/10 sanger er på tysk. Til og med de tyske sangene dette året har sterke anglofonske koblinger: den ene, Peter Maffays *Du*, hvis refreng minner meg om måten Elvis synger på, og har i det hele et amerikansk preg over seg. I tillegg er den gitt ut på engelsk med navnet *You*, noe som forsterker assosiasjonene med det amerikanske. Den andre sangen, *Dein Schönstes Geschenk*, handler om et scenario hvor koristene er skolepiker, som blant annet lærer de engelske ordene for sol, måne og stjerner. Roy Blacks stemme minner litt om en blanding av Cliff Richard og Frank Sinatra, og vi har nok en gang engelsk tekst inn i bildet.

Det vi ser er at amerikansk kultur ikke bare er synlig, men gjennomsyrende, for den påvirker også den tyske musikken. Om Peter Maffay eller Roy Black høres ut som Elvis og Cliff Richard får være opp til enhver å avgjøre, men det engelske språket er uansett involvert i begge tilfellene. Dette viser at amerikansk innflytelse på 60-tallet ikke bare fremgikk i representasjonen av amerikanere på hitlistene, men også som inspirasjonskilde for de tyske artistene på hitlistene. De fleste tyske sangene på hitlistene, for årene vi har sett på, har vært enten Schlager-musikk, eller coverlåter av amerikanske rocke-sanger.

Det skal også nevnes at man hadde særlig to tyske band som var særlig store på denne tiden, The Lords og The Rattles. Tekstene var derimot på engelsk, og de var også sterkt inspirert av anglofonske band som The Kinks og The Beatles (Kemper 1999, 109-110). Kemper (1999, 110) skriver at The Rattles, til tross for deres enorme popularitet, aldri hadde noen egne stilistiske bidrag til rock-en. Låten *Autobahn* av Kraftwerk ble ifølge Kemper (1999, 110) et verdenskjent stykke rock, men teksten på denne låten, som for øvrig er karakteristisk for Kraftwerks tekster, er svært minimal. Den består i stor grad av repetisjon av linjen: «Wir fahr'n, fahr'n, fahr'n, auf der Autobahn». Jeg vil si at Kraftwerks større innflytelser på musikken er deres anvendelse av synther, bruk av vocodere, og deres omfavnelser og utvikling av det elektroniske lydlandskapet. De er også kreative i bruk av tekst, som på låten *Radioactivity*. Teksten i denne sangen er et samspill mellom elektroniske lyder og artikulerte

ord, siden låten har innslag av morsekode som staver «Radioactivity». Ifølge Wikipedia siden om sangen, kommer denne morsekoden også på slutten av sangen, hvor en stemme fortsetter med linjen «is in the air for you and me». Kraftwerk har kreativ bruk av tekst, men den er mer minimalistisk, og tilhører en helt annen stil.

Utover dette, har det vært få originale tyske rocke-sanger på hitlistene, og noe av grunnen kan være det som skjedde før og under andre verdenskrig. Som vi har sett på tidligere i oppgaven, tok den nasjonalistiske diskursen form før andre verdenskrig. Man kritiserte utenlandske innflytelsener som jazz, og ønsket heller å vende tilbake til noe med nasjonal tysk karakter. Mens det borgerlige livet i USA var uforandret under store deler av krigen, var nok livet i Tyskland mer preget av nazist-styret. Nazistene førte strenge sosiale og kulturelle politikker, og det må ha vært mer krevende å utvikle andre former for musikk enn Schlager. Det vi ser på de senere hitlistene er etter min mening et resultat av at tysk musikk utenom Schlager-sjangeren ikke har fått modnet seg like lenge.

Jeg blir nødt til å trekke in *Marmor, Stein und Eisen bricht [Marmor]*, som en av få eksempel på en original tysk rocke-sang som toppet hitlistene på 60-tallet. Drafi Deutscher fremførte denne i 1965, og jeg syns teksten illustrerer det jeg beskriver i paragrafen ovenfor.

Låtskrivingen er svært enkel, repetitiv og rimene er for det meste veldig vanlige rim på tysk, eksempelvis «bricht» og «nicht», «mir» og «dir», «sein» og «allein». Versene og refrenget består også av lite tekst, og alle disse faktorene er med på å forenkle låtskrivingen. Vi kan for eksempel sammenligne låten med en annen listetopp det året, *Satisfaction* av The Rolling Stones: Rim-mønsteret er svært enkelt i *Marmor*, kun bestående av ABAB-rim på alle deler av teksten, med unntak av de siste to linjene i refrenget som ikke rimer. *Satisfaction* har et mer avansert rim-mønster i versene, som består av 7 linjer: I første vers rimer kun linje 4 og 5, i andre vers rimer linje 1-2-3-5 og 4-6, og i tredje vers rimer linje 1-3 og 4-5.

Selv om dette kun er én sang mot én annen, var de på hitlistene samme år, og er innen samme sjanger. Christian Jäger (2017) beskriver en «mangel på erfaring i å skrive tekster på tysk» (132), men bruker eksempler fra 80-tallet. Jeg mener dette også kommer frem i *Marmor*, men ikke minst i hitlistene vi har sett på fra 60-tallet. Vi kan i alle fall si at hitlistene særlig viser hvordan populærmusikken er todelt: Tysk musikk er stort sett Schlager, og resten

er Rock og engelsk. Man kan spørre seg: Hadde den amerikanske rocken dominert så kraftig, særlig i 1967 og 1970, om man hadde hatt en like velutviklet og moden tysk-språklig rock? Siden Schlageren dominerer så mye blant den tyske musikken, må vi anta at Schlager har stor definisjonsmakt i hva tysk musikk er.

Jeg vil følge opp denne delen av teksten med en case-studie av Udo Lindenberg, som i flere kilder stikker seg frem som en fremtredende figur for tysk låtskriving.

## 2.5 Case-studie: Udo Lindenberg

Sanger, komponist og låtskriver Udo Lindenberg [født 17 mai 1946] er en artist utenfor NDW, som allikevel nevnes i flere uavhengige kilder om NDW. Hans navn dukker opp i artikkelen til Hornberger (2017, 21), Jäger (2017, 131) sitt kapittel om NDW i *German Pop Music* (131), Kempers (1999, 189) sitt kapittel om NDW i *Alles so schön bunt hier* og over alt på nettet. På den tyske Wikipedia-siden til Lindenberg står det at han fant en nisje mellom Rock og Schlager-musikk, og samtlige av de øvrige kildene referer til hans låtskriving, og bruk av det tyske språket. I denne case-studien skal vi se på hvordan ulike kilder beskriver Lindenegs låtskriving, se på eksempler fra sangtekstene hans, og til slutt sammenligne dette med samtidig Rock og Schlager. Dette vil hjelpe oss å forstå hvorfor Lindenberg blir pekt på som en viktig figur i forkant av NDW, og hva det kan ha å si for utviklingen av tysk som språk i populærmusikken.

Lindenberg hadde en rytme i seg fra han var barn, og det blir sagt at han slo løs på gamle blikkbokser før faren hans kjøpte et trommesett når lille Udo var 12 (Guvna Guitars, n.d.). Han startet sitt første band i 1969, og jobbet også som studiomusiker på andres utgivelser. På det eponyme debutalbumet «Lindenberg» skrev han tekstene på engelsk, som på den tiden var vanlig. Albumet gjorde ingen særlig suksess, men ifølge wikipedia siden til Lindenberg ble *Hoch im Norden* på det neste albumet «Daumen im Wind» en hit i Nord-Tyskland. Alle gode ting er tre, og Udos breakthrough ble hans tredje album «Andrea Dorea». Resten er historie, og Lindenberg vokste opp til å bli mer enn bare en musiker: han ble et ikon. De fleste som kjenner til ham, vil nok umiddelbart tenke på den karakteristiske hatten, sleng med leppa, og hans dristige vesen. I tillegg, er han ofte avbildet med en tjukk sigar, enten mellom fingrene eller mellom leppene.

Kemper (1999, 189) skriver at Lindenberg hadde gitt tysk rock et løft fra 1972 av, med sin dristige sjargong og ungdommelige snakkerytmer. Albumene «Andrea Doria» [1973], «Ball Pompös» [1974] og «Votan Wahnwitz» [1975] illustrerer, ifølge Kemper (1999, 189), Lindenegs delikate linegang mellom dypsindighet og meningsløshet. De to sistnevnte albumene solgte seg til gull-sertifisering i Vest-Tyskland, det vil si over 250 000 solgte plater. Ifølge Wikipedia sin side om Udo Lindenegs diskografi nådde «Andrea Doria» opp til plass nummer 23 på hitlistene i Vest-Tyskland, mens de to siste begge gikk opp til tredjeplass. På dette tidspunktet ble han signert til Teldec for én million marker (Who's Who n.d.), noe som ifølge Wikipedia siden om Lindenberg er den største avtalen med et plateselskap en tysk-språklig artist hadde fått hittil.

Kemper (1999, 189) skriver videre at rockere som Achim Reichel, Heinz Rudolf Kunze og Herbert Grönemeyer levde (og lever) på Lindenegs verbale bragder. Likevel, førte det konstante presset på å være original førte til en nedgang i Lindenegs tekster, og at hans fraser utviklet seg til «livløse artefakter» Kemper (1999, 190). Mellom 1977-1980 nådde albumene hans opp til plass 15 på det høyeste, og 34 på det laveste, en stor nedgang fra tre gull-sertifiserte album på rad mellom 1974-1975. Interessant nok økte platesalget albumet hans under NDW, og har holdt seg relevant siden. I det følgende avsnittet vil jeg bruke sangen *Sonderzug nach Pankow* [1983] som eksempel på Kempers (1999, 189) beskrivelse av sjargong og snakkerytmer, og sammenligne den med *Heimweh* av Freddy Quinn. Denne sangen er forøvrig en adaptasjon av *Chattanooga Choo Choo*, av Mack Gordon og Harry Warren:

<b>Strofe 1: Sonderzug nach Pankow</b>			<b>rim</b>
Entschuldigen Sie, ist das der Sonderzug nach Pankow?	x X x X x, x X x X x X x X x	6w	X
Ich muss mal eben da hin, mal eben nach Ostberlin.	x X x X x x X, x X x x X x X	6m	AA
Ich muss da was klär'n, mit eurem Oberindianer.	x X x X x, x X x X x X x X x	6w	X
Ich bin ein Jodeltalent, und will da spiel'n mit 'ner Band.	x X x X x x X, x X x x X x X	6m	BB
Strofe 1: originalen			
Pardon me, boy, is that the Chattanooga choo choo?	X x x X, x X x X x X x X x	6w	X
Track twenty-nine, boy, you can gimme a shine	X x x X, x, X x X x x X	5m	AA
I can afford to board a Chattanooga choo choo	X x x X, x X x X x X x X x	6w	X

I've got my fare, and just a trifle to spare	X x x X, x X x X x x X	5m	BB
--	------------------------	----	----

Først og fremst ser vi et brudd med enderim-tradisjonen. I denne sangen rimer Lindenberg innad i verselinje to og verselinje fire, framfor å rime enden av verselinjer som vi så i *Heimweh*. Formidlingen av handling i tekstene er synlig ulike. Vi ser at Lindenberg i større grad benytter lengre verselinjer enn det vi finner i *Heimweh*. Her er for øvrig refrenget:

<p>Ich hab' 'n Fläschchen Cognac mit, und das schmeckt sehr lecker,  Das schlüpf' ich dann ganz locker mit dem Erich Honecker,  Und ich sag': "Ey, Honey, ich sing' für wenig Money  Im Republik-Palast, wenn ihr mich lasst!  All die ganzen Schlageraffen dürfen da singen,  Dürfen ihren ganzen Schrott zum Vortragen bringen,  Nur der kleine Udo, nur der kleine Udo,  Der darf das nicht, und das versteh'n wir nicht!"</p>
---

Interessant nok, har Lindenberg tilpasset sangen en virkelig situasjon, hvor han ikke fikk lov av de øst-tyske myndighetene til å spille i Øst-Tyskland. Sangen har en klart mer politisk og sosialt budskap enn originalen, som var ment som underholdningsmusikk, lik som både *Heimweh* og *Memories are made of this*.

I tillegg til det jeg nevnte tidligere, ser vi at Lindenbergs låt som har en gjennomgående jeg-person i strofen, for øvrig også i resten av teksten. Samtidig henviser Udo til seg selv i refrenget, «kleine Udo». I *Heimweh* kommer ikke en jeg-person til uttrykk i versene som vi ser her, kun i refrenget. Lytteren får en mindre personlig tilkobling til stemmen som synger. Lindenbergs tekst skaper en forbindelse mellom sangen og virkeligheten, og utøveren og personen Udo blir den samme. Dette gjør Lindenbergs musikk svært effektiv: det kan høres ut som en kamerat snakker til oss, og vi blir nesten litt kjent med Udo.

Dette bringer meg videre til et annet eksempel, fra Lindenbergs *Daumen im Wind*. Min oversettelse er ikke ment for å være perfekt, men for å overføre betydningen og budskapet i dette utdraget av teksten:

<p>Ich hab's versucht mit ihr  Und es war ja auch ganz schön  Frühstück im Bett und viele nette Sachen!  Doch irgendwie, auf die Dauer  Fand ich's denn doch nicht mehr so schön  Mit mir ist das leider nicht zu machen!</p> <p>Und jedesmal, wenn ich am Ortsausgang stand  Tat mein Tramperherz so weh  Und ich wusste, dass ich sie verlassen musste  Und heut' ist es soweit und ich geh'!</p>	<p>Jeg har forsøkt med deg,  Og det var ganske fantastisk også.  Frokost i sengen, og mange fine ting.  Men på en eller annen måte, i lengden  Syns jeg ikke lenger det var så fantastisk.  Jeg kan dessverre ikke holde på slik.</p> <p>Og hver gang jeg stod ved døren  Gjorde mitt haikerhjerter vondt  Jeg visste at jeg måtte forlate henne  Og i dag er tiden kommet, og jeg drar.</p>
---	--

Teksten virker veldig personlig, og på grunn av Lindenbergs lengre setninger og skildringer får vi et nærmere blikk på situasjonen han formidler: han må forlate noen, og det gjør vondt.

Tematikken er først og fremst lik i *Heimweh*, det er lengsel involvert i begge, men sammenlignet med *Daumen im Wind* kan *Heimweh* virke litt overfladisk. Merk hvordan Lindenberg beskriver det positive i teksten med «frokost i sengen», framfor «blomster i hånden» eller noe slikt. Dessuten handler «*Daumen im Wind*» overordnet om å holde «tommelen i vinden» og haike, likt som at man er hjemmefra i *Heimweh*, men Lindenberg skildrer så mye mer i situasjonen enn det vi ser i *Heimweh*.

Vi kan oppsummere Lindenbergs suksessfaktorer til tre ting, nemlig: 1. Personlig låtskriving framfor overfladisk, sammenlignet med Schlager. Sangene blir som et vindu inn til Udo, og han som utøver blir forent med selve musikken. 2. Politisk og sosialt budskap som lytterne kan stille seg bak. Han skriver ikke bare «dumme» kjærlighetsballader, men tekster som er meningsfulle på andre vis. 3. Han er en ny og spennende karakter. Han har ikke bare en gjenkjennbar skrivestil, men også personlighet og vesen utenom musikken. Han og musikken skiller seg ut, men han har fortsatt veldig regelmessige rim og estetisk rent håndverk, noe som har hjulpet hans popularitet. Om han ikke var aller først, var han i alle fall tidlig ute med å virkelig lykkes i å gjøre rock på tysk, og ikke trengte å være en kopi av engelske konsept, men heller et eget konsept som ikke er en kopi av noen.

Her er en kort oppsummering: Fram til rock'n'roll kom, besto populærmusikken av Schlager, og Schlager var laget av og for voksne. Men, den yngre generasjonen i etterkrigstiden så vals og polka som foreldet former av musikk. Engelsk ble dominerende, og skapte holdningen: om teksten er tysk må det være Schlager, og dermed foreldet. Lindenberg er et av få eksempler på noen som var en god nok låtskriver til å få til rock på tysk.

## 2.6 Liedermacher og Ton Steine Scherben

På slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet ser man en høy grad av politisk sangskrivning i sjangrene Liedermacher, og rock (Robb 2017, 43). De musikalske utviklingene på andre halvdel av 60-tallet, oppsto ifølge Robb (2017) med angloamerikansk musikalsk og kulturell innflytelse kombinert med europeisk venstreorientert politisk teori (43). Nazistenes kulturpolitikk hadde skapt et vakuum, som nå ble fylt av anglo-amerikansk kultur (Robb 2017, 43). Mange unge musikere tok utgangspunkt i engelskspråklig rock og pop, i protest mot Schlager-musikken som foreldrene deres hørte på (Robb 2017, 43). Videre skriver Robb at Liedermacher-utøverne forsøkte å finne en ny musikalsk identitet, en som ikke var veid ned av nazi-fortiden. (Robb 2017, 43)

Ton Steine Scherben var et anarkisk band, som ifølge bandets første trommeslager mente Liedermacher på dette tidspunktet var «for normal», med tanke på røttene til romantisk tysk sangtradisjon (Robb 2017, 51). David Robb (2017) beskriver Liedermacherne som et tett knyttet nettverk av utøvere, klubber og festivaler (53), og at Ton Steine Scherben var et unikt fenomen i denne sammenheng (53). Bandet hadde sitt virke i grensedistriktet Kreuzberg i Vest-Berlin (Robb 2017, 51). Kreuzberg var, ifølge Robb (2017), et fristed for de som ønsket å leve alternativt (51). Billige utleieenheter gjorde det til et attraktivt strøk for dopere, artister, og unge menn som unngikk militærtjeneste (Robb 2017, 51). Det ble dermed et viktig sted for undergrunnskulturen (Robb 2017, 51). Bandets tidlige år var preget av skandaler, som gangen da de hisset opp et opprør på en stor rockefestival, eller da manageren tok med en øks til et politisk TV-program (Robb 2017, 52). De etablerte et eget system av plateproduksjon og distribusjon, og hadde mot slutten av 70-tallet solgt over 300 000 album uten reklame (Robb 2017, 52).

I albumet *Keine Macht für Niemand* [1972] forteller bandet om livet i samfunnet (Robb 2017, 53) Noen av eksemplene Robb (2017, 53) trekker frem er: slosskamper mot politi, livet i felles okkuperte forlatte bygninger, og søken etter utopiske alternativer til den kapitalistiske realiteten. Handlingen forsterkes av vokalistens dialekt og språklige manerer, og hvordan disse reflekterer misdådelighet (Robb 2017, 53). Dette medfører, ifølge Robb (2017, 53), at vokalisten formidler to figurer. På den ene siden spiller han ut rollene i sangene, som anarkist, politisk filosof, og sensitiv elsker (Robb 2017, 53). På den andre siden er han sitt autentiske selv, for handlingen i sangene kommer gjerne av ting bandet har gjort på ekte, eller som er en del av det ekte miljøet de lever i (Robb 2017, 53).

Det som gjør *Keine Macht für Niemand* spesielt interessant for oss, er at teksten til musikken er på tysk, til tross for at Ton Steine Scherben i likhet med rock'n'roll var radikale og opprørske, og at engelsk var etablert som et språk for dette. Jeg vil anta at situasjonen delvis krever det, for å legitimere bandets budskap og gjøre musikken autentisk. «The narrative is enhanced by the real-life dialect», skriver Robb (Robb 2017, 53). Videre skriver Robb (2017, 54) at klar tekst og klart budskap var et dogme i den proletariske sangteorien av Hanns Eisler, og sangenes politiske innhold og bandets politiske intensjoner gjør morsmålet til et åpenbart valg. De er dermed med på å normalisere tysk som språk i Vest-Berlin, etter som de solgte mange plater, og vi kan anta at musikken ble hørt av andre kunstnerspirer. Ton Steine Scherben har også bidratt med å løsrive det tyske språket fra sin konservative arv, som jo var en del av grunnen til at engelsk ble så attraktivt. Dette kommer av at de bruker språket til svært politiske budskap, noe som fjerner den tidligere forbindelsen med det nasjonalsosialistiske og konservative budskapet til språket. Assosiasjonen mellom Ton Steine Scherben og deres venstreradikale politiske filosofi er så sterk, at det i hovedsak er den man assosierer med musikken. I tillegg har det også gått lenger tid, *Keine Macht für Niemand* ble sluppet i 1972, som jo er 27 år etter slutten på andre verdenskrig. Til slutt kan jeg skyte inn at det ifølge Robb (2017, 50-51) ble finansiert klubber, festivaler og lignende av de Willy-Brandt ledede regjeringene på 70-tallet, som jo førte til at musikerne og budskapene kunne fortsette å vokse.



## 3. Neue Deutsche Welle

### 3.1 Innledning

Musikkjournalisten Alfred Hilsberg brukte begrepet «Neue Deutsche Welle» i en rekke artikler i magasinet Sounds i 1979, og innleder den første artikkelen med: «En ny musikk finner sted i Vest-Tyskland og Vest-Berlin.» (Hilsberg 1979a). Gjennom slike litterære kilder og musikkseksempler skal vi se på hvordan NDW startet, hva som skjedde og hvem som var aktive underveis, og hva NDW hadde å si for veien videre.

### 3.2 Historisk kontekst

For å forstå musikken til NDW på en bedre måte, må vi også forstå konteksten den er skapt i. I vårt tilfelle er vi nødt til å se på hvilket politisk og kulturelt landskap NDW oppsto i. Tyskland var etter Andre verdenskrig et oppdelt land. Forbundsrepublikken Tyskland, Vest-Tyskland, ble etablert i 1949. På den andre siden ble Den tyske demokratiske republikk, Øst-Tyskland, etablert samme år. Det er en spesiell situasjon for et land å komme i, å bli splittet i to når man åpenbart deler språk, kultur, historie og kanskje familie med den andre delen. Selv om Tyskland ble gjenforent 3. oktober 1990, mener noen at Berlinmurens skygge ennå kan ses.

NDW skiller seg fra tidligere forsøk på å lage musikk med tysk tekst utenfor Schlager-sjangeren. Røttene ligger i engelsk-amerikansk punk (Hornberger 2017, 21), men NDW utviklet seg til å bli noe eget. Ifølge Wikipedia siden til Deutsch Amerikanische Freundschaft, skal medlemmet Delgado ha sagt i et intervju:

*[...] DAF from the very first beginning didn't want to imitate any American pop, rock or whatever. [...] In the very first beginning one of our main content was to refuse to imitate rock'n'roll, to refuse to sing in English*

Man ser altså en selvbevissthet i at man ønsker å lage noe som med tysk identitet, ikke amerikansk eller engelsk. I tillegg hadde eksempelvis bandet Der Plan ambisjoner om å lage musikk og show for alle, ikke bare noen få (Hilsberg 1979a). Liedermacherne og Ton Steine Scherben hadde ikke de samme ambisjonene med musikken og språkvalget. Ton Steine Scherben sitt valg av tysk som språk var med tanke på det politiske budskapet i tekstene. Musikken og tekstene deres krever på mange måter to ting av publikum, nemlig kunnskap om livet i Kreuzberg som tekstene skildrer, og at man er enig i det politiske signalet i teksten.

### 3.3 NDW: en sjanger?

Det kan være vanskelig å kalle NDW for en sjanger, til dels på grunn av det brede omfanget av artister og band, men også siden musikken utviklet seg innenfor det man anerkjenner som NDW. Estetikken var ifølge Hornberger: «Dette er en akkord, dette er en annen og dette er en tredje. Nå: start et band!» (Hornberger 2017, 21). Mellom 1977-1979 ble det stiftet over 1000 nye band i Tyskland (Hornberger 2017, 22). Dette viser, etter min mening, hvordan NDWs estetikk senker terskelen for, og tilgjengeliggjør musikkskapning for langt flere.

Hornberger (2017) skriver videre at de i starten etterlignet den anglo-amerikanske modellen, men at det etter hvert vokste et behov for å uttrykke sine egne erfaringer og realitet (22).

Dette medfører at tysk nå løftes frem som et pop-språk (Hornberger 2017, 22), i en nasjonal bevegelse som vokser fra undergrunnskultur til kommersiell suksess.

Forfattere om NDW beskriver ofte perioden som todelt. Christian Jägers tittel på kapittelet om NDW i boka *German Pop Music* ender med: «The Two Stages of Neue Deutsche Welle» (Jäger 2017, 131). Også i *Gib Gas, ich will Spaß*, når Peter Kemper snakker om Nena, hvis eponyme band ble startet i 1982, skriver han at hennes musikk hadde lite til felles med de grunnleggende medlemmene av NDW (Kemper 1999, 195). Jäger (2017, 144) formulerer det slik at tidlig NDW, han kaller det NDW I, er bandene som i hovedsak søkte innovasjon, eksperimentasjon og fornyelse i tysk musikk, og at NDW II må være bandene som kun spiller moderniserte former av rock og Schlager-musikk. Hvis jeg skulle gitt de to delene navn, ville jeg på bakgrunn av dette kalt de «tidlig/undergrunns» og «senere/kommersiell» NDW.

Man kan si at kommersiell musikk ikke alltid er like nyskapende, men kommersiell musikk kan også åpne plateselskaper og markedskrefter opp for flere artister innen samme ramme. Markedsføringskampanjer med band som «Fehlfarben», «Nina Hagen Band» og «DAF» kan ha gjort at plateselskapene i større grad var villige til å satse på tyskspråklige og ny musikk. (Bear Family Records n.d.) Dette vil i så fall forklare Hornbergers (2017, 21) utsagn om at tyske tekster klarte å etablere seg på en bred musikkfront først i NDW, og brøt med en musikk-kultur som var rotet i engelsk pop og rock uten å utvikle seg til noe nytt. Det burde nevnes at det i Øst-Tyskland allerede var vanlig med tyske tekster i blant annet rock, ettersom dette var påkrevet av statsmakten (Bear Family Records n.d.). For ordens skyld vil jeg betegne den tidlige NDW som rundt 1979-1980, og kommersiell NDW fra rundt 1981 og videre. Jeg

begrunner dette med at Fehlfarben jobbet med Electrola fra 1980 [som unntaket], og at grupper som Trio jobbet under Mercury fra 1981 av, og DAF med plateselskapet Virgin fra 1981 av. Dette er bare noen eksempler som illustrerer at NDW-musikk etter hvert ble en del av den større musikkindustrien.

Før vi går løs på tidlig NDW, nevner jeg at Kiev Stingl med sitt album *Hart wie Mozart* [1979] ble en av de første til å karakterisere lyden av NDW, ifølge Christian Jäger (Jäger 2017, 134). Navnet på albumet kan være en hentydning til instruksjonen Hitler-Jugend fikk under andre verdenskrig, at de skulle være «hart wie Kruppstahl [hard som kruppstål]». Produsenten Achim Reichel hadde tidligere medvirket i The Rattles, sett på som de tyske The Beatles, og både gitaristen og slagverkeren på albumet endte etter hvert opp i Palais Schaumburg, et senere NDW band (Jäger 2017, 134). Jäger bruker sangen *Süss und rein* for en karakterisering av Stingls låtskriving: Sangen har svært enkle ord og syntax, bruker mye repetisjon, og bruker rim som er veldig vanlige i tysk (Jäger 2017, 135). Men, dette enkle språket skapte en beskjeden hit (Jäger 2017, 135). Det er heller ikke utenkelig at Stingls musikalske stil inspirerte det som senere ble NDW-musikere. En av de som var med å etablere Krawall 2000 i Hamburg skal ha sagt: «Als ich bei Kiev Stingl, in der Markthalle an der Bühne war, hat mir das gut gefallen, weil das was anderes war. [Jeg likte det, når jeg var på scenen med Kiev Stingl i markedshallen, for det var noe annerledes.]»

### 3.4 Case-studie: Alfred Hilsbergs artikler

Begrepet «Neue Deutsche Welle» [NDW] blir ofte knyttet til en serie med artikler Alfred Hilsberg publiserte i musikkmagasinet *Sounds* i oktober 1979 (Jäger 2017, 132; Hornberger 2017, 22; Kemper 1999, 189). I denne delen av oppgaven skal vi se på hvordan Hilsberg skildrer NDW fra et innenifra perspektiv, for å få et innblikk i NDWs selvbevissthet, formål og produkt. Det skal nevnes at begrepet kom på trykk enda tidligere, i samme magasin, som en del av Burkhardt Seilers reklame for sin platebutikk. Når Deutsch-Amerikanische Freundschaft [DAF] slapp sitt debutalbum, fant Seiler at det ikke passet inn i noen av de andre sjangrene. Derfor satte ham albumet under kategorien NDW, noe Alfred Hilsberg også tok i bruk i sine artikler senere. Merk her at Seiler i reklamen omtaler seg som spesialist på «alternativ» musikk, et hint til at NDW var rotet i en undergrunnskultur.

NDW var til å begynne med ikke en gunstig økonomisk affære. Noen spilte musikk kun for sin egen og fansens fornøyelse, andre var mer seriøse og ville utvikle konsepter (Hilsberg 1979a). Felles for dem begge, er at ingen av dem lever av å spille den nye musikken (Hilsberg 1979a). Noen er 15, andre nærmere 30, og de enten jobber, går på skole, tar opp lån, og bor enten hjemme eller i felleskap med andre (Hilsberg 1979a). Men det var ikke bestandig et mål, som vi hører fra Olaf i bandet Katapult: «Meist spielen wir gratis. Wenn für Geld, dann machen wir Benefiz-Konzerte für Leute im Knast und so. [Vi spiller gratis mesteparten av tiden. Når det er for penger, gjør vi støttekonserter for folk i fengsel og slikt.]»

Hilsberg (1979a) innleder med at begrepet «Neue Welle» ikke lenger henger sammen med den angloamerikanske tradisjonen for rock og punk. Det foregår i Vest-Tyskland en konfrontasjon av seg selv, en selvbevissthet som skaper nye former for musikk (Hilsberg 1979a). Den første artikkelen fungerer som en montasje av intervjuer, utdrag fra sangtekster, og forholder seg hovedsakelig til unnfangelsen av NDW, utøverne, konseptene, tekstene og de politiske og sosiale referansene (Hilsberg 1979a).

Jäger (2017, 137) skriver at det i begynnelsen av NDW oppsto misforståelser mellom bandenes reelle politiske intensjoner, og publikums oppfattelse av dem. Jäger (2017, 137) bruker sangen «Der Mussolini» av DAF som eksempel, som handler om å danse en dans kalt «Mussolinien», og som satte i gang en debatt om hvorvidt bandet var fascister eller ikke. Sangen var i virkeligheten et forsøk på resignifikasjon, man blir bedt om å danse *som* Mussolini, *som* Jesus og *som* en kommunist, for å vise datidens politiske ledere og sosiale bevegelser som de mente oppfostrer ideologisk rigiditet blant offentligheten (Jäger 2017, 137). Man danser etter deres musikk. Denne sangen ble utgitt i 1981, men det samme problemet beskrives allerede av Hilsberg (1979a): Frank Fenstermacher i Der Plan sier at bandet har andre ambisjoner enn å lage et produkt som kun er for noen få, men som heller er for alle, «... auch mit dem Risiko, daß wir auf Unverständnis stoßen und rausgeschmissen werden. [også med risiko for at vi blir misforstått og kastet ut]» (Hilsberg 1979a)

Bandene i starten av NDW risikerte ikke bare å få sine politiske intensjoner misforstått, men også sitt musikalske produkt, av entusiaster som publiserte musikkanmeldelser i såkalte «fanziner». Uttrykket er en kombinasjon av engelske «fan» og «magazine», og språket kunne

være nokså fritt da slike fanziner ikke var tilknyttet større publikasjoner. En anmelder kalte en Der Plan-opptreden i Hamburg for en krampe, og oppsummerer konserten slikt: «kurz - der gegensatz von rock'n'roll, totale mittelstandskultur, oder anders: nicht mein fall ...[kort sagt – det motsatte av rock'n'roll, total middelklassekultur, med andre ord: ikke min greie ...]» (Hilsberg 1979a)

En annen like uimponert anmelder sa det følgende om Mittagspause i sin fanzine: «...Mittagspause. Mittagsschlaf würde besser zu ihnen passen. [...Lunsjpause. Middagslur hadde passet dem bedre.» (Hilsberg 1979a) Videre står det «Dank des Komikers am Drums' der wohl besser als Murmeltier zur Welt gekommen wäre, [...] waren die Jungs nicht gerade die schnellste Truppe. [...] Aber starke deutsche Texte... [Takket være komikeren på trommer, som hadde vært bedre født som et murmeldyr, [...] var ikke guttene akkurat den raskeste troppen. [...] Men sterke tyske tekster...» (Hilsberg 1979a) Tatt i betraktning den ubønhørlige slakten av musikken, må vi ta med oss at bandet får ros for én ting: tysk tekst på sangene. Dette eksemplet viser at til tross for risikoen for misforståelser av innhold og konsept, nådde bandene frem til de argeste kritikerne med valg av språk som ble oppfattet som inntrykksfylt. Jeg tenker at oppfatningen av tysk som «selvbekreftende nasjonalisme» må ha endret seg litt allerede her, fra det vi leste om i 2.4 Rock. Som vi ser tar anmelderen seg den frihet å rose Mittagspause for bruk av tysk, attpåtil i en slakt-anmeldelse. Han skulle vel heller slaktet dem for det også, om språket var like urørbart som før. Det betyr ikke at all tysk tekst plutselig er bra, for det følgende ble også sagt i en anmeldelse av bandet Die Geisterfahrer: «[...] Die Texte waren so ungefähr das saudümmste, seit Heintjes Heidschi Bum Beidschi. [Tekstene var noe av det mest idiotiske siden Heintjes Heidschi Bum Beidschi [for øvrig en Schlager-sang]]» (Hilsberg 1979a)

Jörn fra Hamburg-bandet Coroners, grunnlagt i 1977, sier dette: «Im ersten Moment machen wir schon für uns Musik, aber auf jeden Fall für andere Leute als diese Punk-Künstler aus'm Ruhrgebiet. (Først og fremst lager vi musikk for oss selv, men i alle fall for andre folk enn disse punk artistene fra Ruhr-området.)» Det vi hører, er at de bevisst distanserer seg fra punk. «Mona Lisa», Sylvia James fra Materialschlacht sier også at de prøver å bryte fri fra punk klisjeer, og videre sier hun: «Ich könnte nicht behaupten, daß ich Musik für Massen

mache. Ich mache das in erster Linie für mich selbst. [Jeg kan ikke si at jeg lager musikk for massene. Jeg gjør det først og fremst for meg selv.]» (Hilsberg 1979a)

Vi ser i disse eksemplene likhet mellom bandene i tankesettet, men stor variasjon i det musikalske uttrykket. Dette forsterkes av lettere tilgjengelig og billigere utstyr til lydproduksjon (Jäger 2017, 138). Alle de nevnte band hadde sine særegenheter, og jeg trekker inn noen flere band i tillegg: Geisterfahrer kombinerte elektroniske elementer med fiolin, en gruppe kalt Mania D besto av kun kvinner og inkluderer blant annet saksofon, bandet Tempo hadde en uttalt ambisjon om å lage rock'n'roll, Der Plan var bare en duo, mens Mittagspause besto av fire medlemmer (Hilsberg 1979a). Spørsmålet kan oppstå raskt når man hører så ulik og varierende musikk: Hvordan kan vi egentlig si at alt dette tilhører NDW? Hornberger (2017, 22) referer til Franco Fabbri's definisjon på sjanger, at musikalske likhetstrekk ikke er det eneste kriteriet som definerer stil eller sjanger, men også «felles holdninger» kan være sjangerformende. Fabbri (1999, 8) skriver videre at sjangere kan ses på som kommunikasjon innad i det musikalske samfunnet, og at reglene som definerer en sjanger også inkluderer oppførsel, etikette og slikt. Legger vi Fabbri's kriterier til grunn, kan vi dermed si at NDW sjangeren er en enhet, fordi det var en bevegelse av selvbevisste grupper

Jäger (2017, 137) bruker to eksempler på bredden i NDW-musikken: DAF, og Palais Schaumburg. DAFs musikk besto gjerne av danselåter med elektroniske synthesizere og riff, som *Der Mussolini*, eller *Sato-Sato*. Palais Schaumburgs musikk var mer eksperimentell, med rytmeseksjoner inspirert av funk, og klanger av industriell lyd (Jäger 2017, 137). Tekstene til denne eksperimentelle musikken var inspirert av Dadaismen (Jäger 2017, 137), som i sangen *Wir bauen eine neue Stadt*. Andre eksempler jeg har funnet er Hans-a-Plast, som i større grad holdt seg nærmere et punk-inspirert rytmisk og musikalsk lydbilde, og med mindre bruk av synthesizere. Hør eksempelvis sangene *Lederhosentyp* og *Rock'n'roll Freitag*. Gitaristen i Hans-a-Plast, Michael Polten, mente blant annet at å eksperimentere med lyd ikke var noe for live fremføringer, og så ikke på den elektroniske trenden som noen videreutvikling (Hilsberg 1979b). På den andre enden av spekteret finner vi Der Plan, som på sangene *Space-bob* og *Da Vorne Steht Ne Ampel* har synther på melodi og ellers dominerende elementer. Disse eksemplene gir et inntrykk i hvor bred musikalitet det var under NDW.

Jeg vil nå ta for meg noen eksempler av tekster fra denne perioden for å vise den musikalske bredden. Først og fremst, skal vi se på *Da Vorne Steht 'ne Ampel* av Der Plan:

Da vorne steht ne Ampel	x X x X x X x	3w	A
Komm schnell sie leuchtet rot	x X x X x X	3m	B
Alle Leute warten, doch wir	X x X x X x, x X	4m	A
doch wir, doch wir	x X, x X	3m	-
Doch wir sind schon längst fort	x X x X x X	3m	B
Da vorne steht ne Ampel	x X x X x X x	3w	A
Halt an, sie leuchtet grün	x X, x X x X	3m	B
Alle Leute laufen, und ich	X x X x X x, x X	4m	A
Und ich kann deine Augen seh'n	x X x X x X x X	4m	C
Ich will nicht gerne bei Rot steh'n	x X x X x X x	3w	C
Dort will nicht nur bei Grün geh'n	x X x X x X x	3w	C

Første verselinje i første strofe ser vi ender i weibliche endung, for så å bli snudd på og etterfulgt av fire verselinjer med männliche endung. I andre strofe starter vi også med weibliche, og hadde forventet en fullstendig männliche endung, men denne blir igjen snudd på når de to siste verselinjene har weibliche endung. Man forventer kanskje at rim C skal ha lik aksentuering, som med «ampel» og «warten», eller «rot» og «fort», men dette er ikke tilfellet. Sangen er dermed litt uforutsigbar i rytmen.

Her et annet eksempel, *Lederhosentyp* av Hans-a-plast:

Hey Typ, ich finde dich saugeil	x X x X x X x X	4m	-
Mit deinen kurzen schwarzen Locken	x X x X x X x X x	4w	-
Der Blick aus deinen braunen Augen durchdringt mich	x X x X x X x X x X x X	6m	-
Und du hast 'ne schwarze Lederhose an	x x X x X x X x X x X	5m	A
Und dein Nadelstreifenjackett	x X x X x X x X	4m	-
Das bringt's ja nun total	x X x X x X	3m	A
Du siehst so cool und lässig aus	x X x X x X x X	4m	-
Das machst mich noch ganz warm	x X x X x X	3m	A
Du bist so'n geiler Lederhosentyp	x X x X x X x X x X	5m	-

Ich kann dich ja so ab	x X x X x X	3m	-
Laß mich an deinen Lederarsch ran	x X x X x X x X x	5w	A
Laß mich zwischen deine Beine haun	x X x X x X x X x	5w	A

Her ser vi en enda løsere form, hvor 6 hebungen kun dukker opp én gang, og hvor mønsteret som dannes i de fire siste verselinjene i strofe én ikke passer rytmisk med de fire første. Det er også langt færre rim, og jeg har vært sjenerøs med å kalle «an» og «total» for et rim. Det fins mange fler eksempler, men disse to tekstene viser litt av den musikalske bredden i NDW.

Å ikke ha kommersialitet som formål preger musikerne på flere måter, blant annet med at de må gjøre mye selv. Hilsberg (1979a) skriver: «Niemand in der deutschen New Wave-/Punk-Szene kann von der Musik leben, auch wenn er/sie es wollte. [Ingen i den tyske New Wave-/Punk-scenen kan leve av å spille musikk, selv om de ville] Man måtte ta opp sin egen musikk på kassetter, og bringe kassetene til utsalgssteder på egenhånd (Bear Family Records n.d.). Det var få øvingslokaler, og få ordentlige scener for framføring av musikk. To av de Hilsberg nevner som viktige er Klubb SO36 i Berlin, og Ratinger Hof i Düsseldorf (Hilsberg 1979c). Jeg kan også nevne Krawall 2000 i Hamburg, en viktig scene for The Coroners og The Buttocks (AG Rock music 1979). Enkelte ganger brukte man en lastebil som scene, som ofte ble gjort i Kreuzberg i Vest-Berlin (Hilsberg 1979b).

Oppsummert kan vi si at NDW begynte i 1979, og var preget av eksperimentering og avstand fra amerikansk innflytelse og Schlager. NDW oppsto i kjølvannet av billigere teknologi, og en enkel estetikk som sier at alle kan lage musikk. Mange laget musikk for sin egen del, og lagde dermed den musikken de selv ville, noe som forsterker forskjellene i musikalsk uttrykk siden det ikke fins noen forent retning om hvilken vei musikken skal gå. Noen holder seg mer til punk, andre lager veldig elektronisk musikk, og tysk som identitet og markør i musikken er ikke lenger forbeholdt Schlager, men også NDW-musikken. Det var et bevisst forsøk, i alle fall fra flere, på å forsøke å styre vekk fra amerikansk innflytelse og klisjeer, og lage noe nytt.



### 3.5 Kommersiell NDW

Som vi har snakket om, ble NDW artister senere plukket opp av store plateselskaper etter rundt 1980. I tillegg til dette, ble NDW band nå fremvist for et nasjonalt publikum på tv, i programmet ZDF-hitparade. Hitparaden var opprinnelig et program for Schlager-musikk, men ifølge Wikipedia siden om bandet Trio så deltok de i mai 1982 med sangen *Da da da*. Det er også lastet opp et klipp av Nena på YouTube, hvor de fremfører *Nur geträumt* i Hitparaden i august samme år. Både Trio og Nena er eksempler på NDW-artister som har fått global anerkjennelse med tyske tekster. På denne tiden gjorde også NDW det bra på hitlistene i Vest-Tyskland, hvor artister som Nena, Geier Sturzflug og Deutsch-Österreichisches Feingefühl [DÖF] hadde topplasseringer i 1983 (Chartsservice n.d.). Dette illustrerer hvordan NDW, i sin kommersielle tid, for fullt er blitt en del av populærmusikken, både i Vest-Tyskland men også internasjonalt. I denne delen av teksten skal vi se på eksempler fra to av de mest kommersielt suksessrike NDW-sangene.

Vi har gjort en distinksjon mellom tidlig undergrunns, og senere kommersiell NDW. Bandet Trio faller for Jäger (2017, 144) under begge kategoriene, og ble internasjonalt kjent med sangen *Da Da Da*. Denne sangen ligner på et opprør mot Schlager-musikken, ettersom Trios holdninger, og teksten til musikken på flere måter bryter med Schlager-estetikken. Coveret til debutalbumet deres illustrerer den avvisende holdningen Trio har for popstjerne-kultur, som vi ser i Schlager. På coveret står nemlig en forstørret versjon av hjemmeadressen og telefonnummeret til medlemmene (Jäger 2017, 145).

Her er et utdrag fra *Da Da Da*:

Was ist los mit dir mein Schatz aha	X x X x X x X x X	5m	A
Geht es immer nur bergab aha	X x X x X x X x X	5m	A
Geht nur das was du verstehst aha	X x X x X x X x X	5m	A
This is what you need to know:	X x X x X x X	4m	B
Loved you though it didn't show	X x X x X x X	4m	B
Ich liebe dich nicht, du liebst mich nicht	X x X x X x X x	4m	A
Ich liebe dich nicht, du liebst mich nicht	X x X x X x X x	4m	A
Ich liebe dich nicht, du liebst mich nicht	X x X x X x X x	4m	A

Ich liebe dich nicht, du liebst mich nicht	X x X x X x X x	4m	A
--	-----------------	----	---

Rent musikalsk er musikken veldig minimalistisk, og teksten er enkel. Den bruker kun «aha» som rim de første tre verselinjene i første strofe, og det eneste rimet i første strofe bytter til engelsk språk. Vokalistene synger med en monoton stemning i stemmen. Andre strofe, for øvrig refrenget, er bare en gjentakelse av samme setning: «Ich liebe dich nicht, du liebst mich nicht [Jeg elsker ikke deg, du elsker ikke meg]». Dette er det rent motsatte av Schlager-kjærlighet, det er antikjærlighet. Vi ser dermed at NDW ikke deltar i de tradisjonelle formlene til Schlager-musikken. Vi ser også at *Da Da Da* er skrevet på en måte som ikke åpner opp for den samme polariserings-effekten vi så i Schlager-musikk, i kapittel 2.2. Teksten er ikke en veksling mellom to stemninger eller to symboler, men innehar heller preg av en snakket monolog.

*Da Da Da* er et godt eksempel på hvordan Trio bryter med de tradisjonelle formlene til Schlager-musikken, og «svigersønn-ifiseringen» av Schlager-musikk. Temaet er anti-kjærlighet, stemningen er monoton og uemosjonell. Teksten blander tysk og engelsk, noe likt som i Roy Blacks *Dein Schönstes Geschenk*. Men på grunn av bandets holdninger mot stjernefaktor og «svigersønn-ifiseringen» oppfatter jeg dette som et vondt stikk til Schlager, framfor en positiv allusjon. Holdningen i musikken er kritiserende slik jeg oppfatter det.

Nena, bandet og artisten, er kanskje aller best husket for sangen *99 Luftballons*. Dessverre trekkes Nena inn av Jäger (2017, 143) som en grunn til NDWs forfall. Jäger (2017, 143) nevner også i fotnote 16 at Hornberger har et lignende perspektiv. Nenas musikk beskrives som en sterk kontrast til forgjengernes musikk, for hun spiller soft rock på en konvensjonell måte, og med tekst som inkluderer alle klisjeene av Schlager som NDW hadde gjemt bort (Jäger 2017, 143). Hun la på seg et «clean, cute Fräulein image», som hjalp henne med å oppnå suksess innenriks, og også utenriks (Jäger 2017, 144). I tillegg vet vi at Nena deltok i Hitparaden i 1982, med låten *Nur geträumt*. Alt dette viser hvordan Nena har tatt på seg en holdning nærmere Schlager enn det vi fant i tidligere NDW, men i tillegg Trio, som jo også opplevde stor kommersiell suksess. Det følgende er et aksentueringsskjema av strofe 2 i *99 Luftballons*:

99 Luftballons	X x X x X x X	4m	A
Auf ihrem Weg zum Horizont	x X x X x X x X	4m	A
Hielt man für UFOs aus dem All	x X x X x X x X	4m	B
Darum schickte ein General	x X x X x X x X	4m	B
'Ne Fliegerstaffel hinterher	x X x X x X x X	4m	C
Alarm zu geben, wenn's so wär	x X x X x X x X	4m	C
Dabei waren dort am Horizont	x x X x X x X x X	4m	A
Nur 99 Luftballons	x X x X x X x X	4m	A

Som vi ser er *99 Luftballons* svært regelmessig, på flere nivå. Rimene er stort sett perfekte, og regelmessige. Rytmen i teksten søker seg alltid til å skape den samme formelen: en 4m verselinje med eller uten opptakt. I nest siste verselinje får vi faktisk «dabei» som en dobbel opptakt. Komposisjonen er sirkulær, ettersom vi kommer tilbake til samme tematikk og rim på slutten som i starten. Dette er klart nærmere Schlager enn det vi så i tidlig NDW.

Hornberger (2017, 22) beskriver Trios suksess som et tosidig sverd: på den ene siden ble de så populære og kommersielt suksessfulle på grunn av sine holdninger og ironiske/komiske musikk, men disse skiftene ble mindre og mindre effektive med tiden. Videre skriver Hornberger (2017, 22) at mengden musikk uten tilknytning til den originale ideen til NDW gjorde holdningen til sjangeren mer og mer usynlig. Jeg vil også si at dette gjelder Nena: hennes holdning og musikk er nesten en modernisert Schlager med i rock/punk drakt, slik Jäger fremstiller det og slik *99 Luftballons* ser ut i aksentueringsskjema.

## Oppsummering

I denne teksten har vi sett på de ulike populærmusikalske sjangrene i Vest-Tyskland, og sett på hvordan tysk som språk i musikken har forandret status etter andre verdenskrig. Vi startet med å se på Schlageren, og hvordan vi kan observere en «polariserings-effekt» i flere tilfeller av Schlager-tekster, og hvordan Schlager-musikken har blitt «svigersønn-ifisert». Senere så vi hvordan NDW oppsto som en mangfoldig musikalsk bevegelse, men med en felles selvbevissthet om å gå imot de amerikansk-engelske innflytelsene, og ta på seg en holdning som samtidig avviser de konservative aspektene ved Schlager-musikken. Øvrig tysk populærmusikk utenom Schlager har lenge hatt engelsk tekst, og vært basert på engelske forbilder. De historiske unntakene har vært blant annet Udo Lindenberg og rockemusikken som tjente staten i Øst-Tyskland. Etter hvert vokste NDW opp fra å være en undergrunnskultur til at enkelte ble svært kommersielt suksessfulle, med både musikk som kritiserer Schlager-holdningene, og musikk som i større grad vender tilbake til dem. Dette ledet etter hvert til NDWs forfall, når man til slutt følte man hadde mistet tilknytningen til den originale bevegelsen. Samtidig tillot den kommersielle delen av NDW å fremvise tyske tekster for et større publikum, både nasjonalt i Vest-Tyskland og internasjonalt, og har dermed bidratt til å etablere tysk på en bredere musikkfront enn Schlager og litt rock.

## Bibliografi

- AG Rock music. 1979. "Punk im Hamburg." *AG Rock music*, juli:  
<http://www.highdive.de/over/rm1.htm>.
- Bear Family Records. n.d. *Wer war/ist Die Neue Deutsche Welle (NDW) ?* Accessed mai 16, 2023. <https://www.bear-family.de/various-die-neue-deutsche-welle-ndw/>.
- Burdorf, Dieter. 1997. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. ut.  
Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Chartsservice. n.d. . *Chartsservice - die ganze Welt der Hits*. Accessed april 27, 2023.  
<http://www.chartsservice.de/historyd.htm>.
- Fabbri, Franco. 1999. *Tagg.org*. Accessed mai 3, 2023. [www.tagg.org/xpdfs/ffabbri990717.pdf](http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri990717.pdf).
- Guvna Guitars. n.d. *Guvna Guitars*. Accessed mai 6, 2023. <https://gumnaguitars.com/udolindenberg-facts/>.
- Herrwerth, Thommi. 1998. *Katzeklo & Caprifischer: Die deutschen Hits aus 50 Jahren (German Edition)*. Berlin: Rütten & Loening.
- Hilsberg, Alfred. 1979a. «Neue Deutsche Welle - Aus grauer Städte Mauern»  
*Sounds* oktober 1979.
- Hilsberg, Alfred. 1979b. «Dicke Titten und Avantgarde - Aus grauer Städte Mauern (Teil 2)»  
*Sounds* november 1979.
- Hilsberg, Alfred. 1979c. "Macher? Macht? Moneten? - Aus grauer Städte Mauern (Teil 3)"  
*Sounds* desember 1979.
- Hornberger, Barbara. 2017. «Die Wirkung der Welle.» *Musikforum: Musikleben im Diskurs*, 15(4), oktober-desember: 20-23.
- Jäger, Christian. 2017. «Ripples on a Bath of Steel.» I *German Pop Music: A Companion*, av Uwe Schütte, 131-150. Berlin: De Gruyter.
- Kemper, Peter. 1999. "Gib Gas, ich will Spaß." In *Alles so schön bunt hier: Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*, by Peter Kemper, Thomas Langhoff and Ulrich Sonnenschein. Stuttgart: Philipp Reclam, jun. GmbH & co.
- Mendivil, Julio. 2017. «Schlager and Musical Conservatism in the Post-War Era.» I *German Pop Music: A Companion*, av Uwe Schütte, 25-42. Berlin: De Gruyter.
- Pattison, Pat. 2010. *Writing Better Lyrics*. Penguin Publishing Group.

Robb, David. 2017. «The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s - Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben.» I *German Pop Music: A Companion*, av Uwe Schütte, 42-61. Berlin: De Gruyter.

Who's Who. n.d. *Who's Who - the people lexicon*. Accessed mai 5, 2023.

<https://whoswho.de/bio/udo-lindenbergh.html>.

