

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber: [s.n.]
Band: 26 (2019)
Heft: 2: Pop : der Sound der Zeitgeschichte = Pop : la bande-son de l'histoire contemporaine

Artikel: "Our future is the future for many" : Kleenex/LiLiPUT, Punk und die Schweiz
Autor: Vukadinovi, Vojin Saša
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-842369>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Our future is the future for many»

Kleenex/LiLiPUT, Punk und die Schweiz

Vojin Saša Vukadinović

*Für die Promovierenden am Zentrum «Geschichte des Wissens»,
Universität Zürich und ETH Zürich, 2015–2017*

1978

Zum Ende der 1970er-Jahre war das Revolutionsversprechen, das die westliche Linke im Zuge von 1968 angeleitet hatte, aufgebraucht. Das «rote Jahrzehnt», wie Gerd Koenen die informelle Dekade zwischen 1967 und 1977 bezeichnet, wurde von radikaler Ernüchterung beerbt.¹ Der Sturz des Schahs von Persien zeigte, dass Aufbegehren gegen aristokratische Herrschaft keineswegs in der politischen Tradition der Oktoberrevolution stehen musste.² Der noch in der Studentebewegung konzipierte Militarismus südamerikanischen «Stadtguerilla»-Zuschnitts war im «Deutschen Herbst» kulminiert, der zugespitzten Konfrontation zwischen Roter Armee Fraktion und westdeutschem Staat. Zeitgleich war der Wirtschaftsoptimismus, der die 1960er-Jahre ausgezeichnet hatte, endgültig verflogen. Der *Spiegel* sprach angesichts des millionenfachen Abbaus von Arbeitsplätzen von einem «stille[n] Bürgerkrieg» und sah «eine neue Zukunftsangst» aufsteigen.³ Anstelle der euphorisierenden und halluzinogenen Drogen, die den Konnex von «Rausch und Revolte»⁴ lange nach 1968 geprägt hatten, trat Heroin.⁵ In Reaktion auf die Enttäuschung der ausgebliebenen Revolution, auf destruktive politische Folgeerscheinungen wie den Linksterrorismus sowie auf die neue, als existenziell empfundene ökonomische Ungewissheit bildeten sich betont sanfte, einen lebensweltlichen Stil begründende Vorstellungen von Gemeinschaft aus. Das westdeutsche Alternativmilieu mit seinen diesseitigen Heilserwartungen ist dessen bekanntestes Beispiel, die Hinwendung von Teilen der Frauenbewegung zu Matriarchat und Esoterik ein weiteres.⁶

Eine andere Art von Krisenbewältigung manifestierte sich um die Jahreswende 1976/77 qua Musik – und zwar mit einem Genre, das sich nicht nur entschieden antipodisch zu ebenjenem Alternativmilieu verhielt, sondern sich auch dezidiert

allem anderen gegenüber ablehnend verhielt.⁷ Es führte schroffe Gitarrenklänge und schrille Mode, exaltierte Emotionen und einen nihilistischen Habitus zusammen, gab sich dabei so entsagend, wie die Beteiligten kompromisslos auftraten, und preschte mit enormem Druck nach vorne: Punk. Die Provokation, die hiervon ausging, war wesentlich dem Umstand geschuldet, dass es sich um mehr als blossen jugendlichen Protest oder kalkulierten Schock durch ein betont abstossendes Äusseres handelte. Die Inszenierung totaler Verweigerung und Nichtassimilierung an bestehende Konventionen und Normen überstieg vorhergehende Gesten des Nonkonformismus, die noch dem Register der «Rebellion» zuhielten, bei weitem.⁸ Denn das Unbehagen an den vorgenannten Veränderungen, an den als Spass- und Sinnlosigkeit empfundenen Effekten der Umbruchsära wurde von einer geradezu dystopischen Parole auf den Begriff gebracht, die auch als Austreibung der vorhergehenden Emanzipationsbestrebungen und der mit ihnen verbundenen Hoffnungen und Träume zu verstehen ist: «No Future».⁹

You

Neben Metropolen wie London und New York entstanden auch im deutschsprachigen Raum rasch lokale Punkszenen – in der Bundesrepublik etwa in Düsseldorf und in Hamburg.¹⁰ Andere Schauplätze hingegen muteten schon damals überraschend an. «Wenn ich an die Schweiz denke, kommt mir nicht gerade Punk in den Sinn», notierte etwa die Journalistin Brigitte Rohkohl, die im Oktober 1979 die Musikerinnenanthologie *Rock-Frauen* herausgab.¹¹ Ihre Verwunderung leitete ein Interview mit einer Zürcher Band ein, die erst im Vorjahr im Zuge der Punkexplosion gegründet worden war, die aber heute, unter musikhistorischen Aspekten betrachtet, eher dem Postpunk¹² zuzurechnen ist: Kleenex, die sich aufgrund eines drohenden Rechtsstreits mit der Firma Kimberly-Clark in LiLiPUT umbenennen musste und in fortwährender Mitgliederrotation bis Ende 1983 bestand.¹³

Schon wenige Jahre nach ihrer Auflösung firmierte diese Gruppe als ein von einer regelrechten «Mythologie» umranktes Phänomen.¹⁴ Die Überhöhung verdankte sich dem unkonventionellen Songwriting, das bisweilen wie aus der Zeit gefallen schien, dem atypischen Einsatz diverser Instrumente wie Saxophon und Handorgel, den mehrsprachigen Lyrics sowie dem bereits in Rohkohls Verwunderung mitschwingenden Umstand, dass es sich um eine Schweizer Band handelte, die sich zudem aus weiblichen Mitgliedern zusammensetzte. All diese Teilaspekte generierten in ihrer Verschränktheit internationales Erstaunen, das Nachwirkungen bis weit über das Bestehen der Gruppe hinaus hatte: «This music is five, six, almost ten years old; it sounds as if it were being made tomorrow», konkludierte der Musikjournalist und Punkhermeneut Greil Marcus Mitte der 1980er-Jahre

merklich beeindruckt.¹⁵ Kurt Cobain (1967–1994), Sänger *der* 1990er-Jahre-Gitarrenband schlechthin, Nirvana, hatte auf einer oft reproduzierten handschriftlichen Tagebucheintragung seiner 50 Lieblingsplatten «anything by: Kleenex» notiert.¹⁶ Robert Christgau, der einflussreichste US-amerikanische Musikjournalist und Essayist der Gegenwart, nannte LiLiPUT einmal «the best all-female rock and roll band that ever existed».¹⁷ Und Kim Gordon, drei Jahrzehnte lang Bassistin und Sängerin der informellen Indieinstitution Sonic Youth, vermerkte in ihren *Liner Notes* zur 2001 erneut aufgelegten Kleenex/LiLiPUT-Diskografie, dass die Band sie Anfang der 1980er-Jahre inspiriert habe, etwas zu werden, was sie damals noch nicht gewesen sei: «Their records sounded fresh and modern and mirrored my desire to make something that was not as corny as LA punk and more vital than post-conceptual art or post-modern painting[;] when I listen to Kleenex now, I can't think of a single group that has come close to achieving the same thing.»¹⁸ Dieses Lob steht im Kontrast zur zeitgenössischen Rezeption. Angesichts der vehementen Konzentration von Punk auf die damalige Gegenwart prognostizierte kaum jemand der Band Langlebigkeit, nicht einmal diese selbst. Im Gespräch rückten deren Mitglieder oftmals den Aspekt «Fun» in den Vordergrund, ohne eine längerfristige Perspektive zu entwerfen.¹⁹

Punk war umgehend, das heisst schon 1976/77, in der Schweiz rezipiert worden.²⁰ Eine der wichtigsten Anlaufstellen war der in der Zürcher Rämistrasse gelegene, aus der schwulen Emanzipationsbewegung hervorgegangene Club Hey gewesen, der regelmässig musikalisch zugeschnittene Themenabende veranstaltete. Nasal Boys (1976–1978) gelten als erste Punkgruppe des Landes. Im Herbst 1977 veröffentlichte sie ihre erste und einzige Single *Hot Love/Die Wüste lebt!*, die zugleich als erste heimische Veröffentlichung des neuen Genres gilt.²¹ Ästhetik, Kommunikationsweisen und Rituale der hiesigen Szene deckten sich mit denjenigen in anderen Ländern. Bands wurden schnell gegründet und gingen ebenso rasch wieder auseinander, der Austausch fand qua Fanzines statt und Vinyl war das wesentliche Veröffentlichungsformat. Die Zahl der Involvierten war für ein kleines Land wie die Schweiz ausreichend, um gegen Ende der 1970er-Jahre bereits den Begriff «Swiss Wave» als eigenständige Genrebezeichnung zirkulieren zu lassen.²²

Anfang 1977 hatten sich die beiden Zürcherinnen Lislot Ha. und Klaudia Schiff kennengelernt.²³ Sie waren zunächst dem Medium Film zugeneigt gewesen, träumten aber alsbald von einer eigenen Band, obwohl keine der beiden bis dahin ein Musikinstrument gespielt hatte. In Regula Sing, die sie in einer Bar kennengelernt hatten, fanden sie eine Mitstreiterin, mit der sie schliesslich am 8. Januar 1978 ihre eigene Gruppe ins Leben riefen. Für diese hatten zunächst zwei Gitarristen ausgeholfen, Rudolph Dietrich (Nasal Boys) und Candy Düggebach, während Ha., Schiff und Sing für Schlagzeug, Bass respektive Gesang zuständig waren.

Weitere Musikerinnen und Musiker schauten anfangs bei den Proben vorbei. Eine davon war Marlene Marder (1954–2016), die qua Saxophon zur Musik gekommen war. Mit diesem hatte sie zunächst die Nasal Boys sporadisch unterstützt, entdeckte dann aber die E-Gitarre für sich.

Beim ersten Liveauftritt von Kleenex am 29. März 1978 im Club Hey bestand das Repertoire der Band aus gerade einmal vier Songs.²⁴ Das Publikum hatte danach allerdings noch nicht genug und verlangte nach einer Zugabe. Weil sich die beiden Gitarristen weigerten, das Set zu wiederholen, bestieg die als Zuhörerin anwesende Marlene Marder die Bühne, nahm sich das Instrument und «spielte mit Kleenex» die Songs erneut.²⁵ Es war ihr Einstieg in die Gruppe, die kurz darauf nur noch in dieser Zusammensetzung auftreten sollte. Das Signal, das hiervon ausging, wurde umgehend wahrgenommen. Die Mitglieder spielten «technisch (noch) nicht die beste Musik, aber was kann die befreiende Erscheinung von Frauen mit elektrischen Gitarren, mit Schlagzeugstecken in den Händen, der Impetus hinter witzigen Songtexten [...] nicht alles aufwiegen und noch darüber hinaus an guten Gefühlen vermitteln!», hiess es bald in einer kurzen Konzertkritik im *Tages-Anzeiger*: «Das Publikum begriff.»²⁶

Die Band nahm eine Single mit vier Stücken («Beri-Beri», «Ain't You», «Hedi's Head», «Nice») für das Zürcher Label Sunrise auf.²⁷ Das ausfaltbare Cover der in 500er-Auflage erschienenen Erstpressung stellten die Mitglieder im Siebdruckverfahren selbst her. Auf einem nicht genau rekonstruierbaren Weg gelang ein Exemplar davon nach England und erreichte dort den BBC-DJ John Peel (1939–2004).²⁸ Dieser zeigte sich überaus enthusiastisch – mit dem Effekt, dass die Nachfrage auf der Insel rasant zunahm. Über einen Freund, der sich als Kurier anbot, wurde daraufhin ein Grossteil der verfügbaren Singles dorthin geschmuggelt. Zeitgleich wuchs auch in der Schweiz das Interesse an Kleenex, die eine zweite Pressung folgen liessen, während ihnen das Londoner Label Rough Trade zugleich offerierte, eine britische Version vorzulegen. Hieraus sollte eine bis zum Ende von LiLiPUT reichende kontinuierliche Zusammenarbeit erwachsen, was der Band für die Dauer ihrer Existenz dank guter Vertriebswege eine weit über die Schweiz hinaus bis nach Nordamerika reichende Wahrnehmung sicherte und wichtige Kontakte ermöglichte. Zugleich schränkte die vertragliche Bindung die künstlerische Freiheit nicht ein. Rough Trade verfolgte eine dezidiert an der Musik orientierte Ethik, bot Bands eine 50:50-Gewinnbeteiligung und wies für das überproportional männliche Business nicht nur eine bemerkenswerte Tendenz zur Förderung weiblicher Bands auf, sondern wirkte auch als Arbeitgeber egalitär: Die Belegschaft bestand zur Hälfte aus Frauen.²⁹ Mit zwei statt vier Songs – «Ain't You» und «Hedi's Head» – erschien die britische Pressung der ersten Vinylveröffentlichung der Zürcherinnen noch im Herbst 1978 und wurde von der Musikzeitschrift *Sounds* prompt zur «Single of the Week» gekürt.³⁰

Dieser Erfolg weckte auch das Interesse an der Band ausserhalb der Punkszene. Bereits zum Ende ihres Gründungsjahres waren Kleenex in der SRF-Sendung *Karussell* zu Gast, wo sie am 13. Dezember 1978 zwei Lieder – «Beri-Beri» und «Nice» – spielten, den Fernsehanforderungen gemäss Playback. Von der Moderatorin auf ihren Bandnamen befragt, der einem weltweit bekannten Taschentuch entlehnt war, antwortete Klaudia Schiff, dass es sich um einen Alltagsgegenstand handle, der nur einmal verwendet und dann weggeschmissen würde; diese Symbolik habe den Musikerinnen gefallen.³¹ Die Vermutung, dass die vordergründig einfach anmutenden Texte sicherlich Komplexeres verbergen würden, bejahte Regula Sing mit Hinweis auf den Song «Nice», der aus ihrem drögen Arbeitsalltag und von anstrengender Kundschaft berichtete. Das Stück hatte trotz englischem Titel einen deutschen Text: «Oh sie sind so hübsch [...] / oh sie sind so nett [...] / Rosarot das mögen sie [...] / Hellblau das tragen sie [...] / die kleinen weichen Pudel [...] / oh so naiv im Rudel [...] / sie brauchen dich nicht [...] / sie können alles kaufen [...]».³² Nach diesem Auftritt verlor Sing ihren Job als Ladenverkäuferin für Fotoartikel. Ihr Chef hatte erfahren, dass sie «in ihrer Freizeit in einer Punkband spielt, hatte wohl auch schon mal um tausend Ecken rum von Punks und ihren gräuslichen Sitten gehört, kombinierte knallhart, dass sowas seinen Kunden nicht mehr vorgesetzt werden könne, und setzte die Sängerin an die Luft», wie die Schweizer Presse jovial berichtete.³³ Tatsächlich war ihr, wie sie gegenüber *Tele* hervorhob, von ihrem Vorgesetzten bescheinigt worden, sie habe «eine gute Stimme», und er habe sich angeblich auch gefreut, «dass ich so etwas mache. Aber nicht in seinem Geschäft!».³⁴

1979 erschien die nächste Kleenex-Single, *You/Ü*, die wie ihr Vorgänger zum Indiehit wurde und in ihrer Proklamation überaus punk daherkam: «this is your life / this is your day / it's all for you» hiess es auf der A-Seite in der für das Genre typischen, Situativität preisenden Weise, «you live in reality / cause you are you / and when you go from here / then you are you».³⁵ Es folgten Auftritte in Westdeutschland sowie eine Tour durch England mit den Rough-Trade-Kolleginnen The Raincoats, deren Gitarristin Ana da Silva hat die Tour dokumentiert.³⁶ Nach der Rückkehr in die Schweiz verliess Regula Sing die Band. Ihr Weggang koinzidierte mit der Ankunft eines Briefs einer Zürcher Anwaltskanzlei, welche die Firma Kimberley-Clark vertrat, Produzentin des Taschentuchs Kleenex. Die Gruppe wurde aus markenrechtlichen Gründen aufgefordert, sich unverzüglich umzubenennen.³⁷ Unter juridischem Zugzwang stehend, sich einen neuen Namen zuzulegen, setzten Marlene Marder, Klaudia Schiff und Lislot Ha. auf einen konzeptuellen Neuanfang als Quintett, das dann bis zu seiner Auflösung LiLiPUT heissen sollte. In der damals 16-jährigen Berner Schülerin Chrigle Freund fanden sie eine neue Sängerin, in der Saxophonistin Angie Barrack eine weitere Musikerin. In dieser Konstellation spielte die Band für etwa ein Jahr und

veröffentlichte ihre dritte Single *Split/Die Matrosen*.³⁸ Anschliessend verliessen sowohl das Gründungsmitglied Lislot Ha. wie auch Angie Barrack die Gruppe, die für eine kurze Weile als Trio weitermachte und Anfang 1981 ihre vierte Single veröffentlichte, *Eisiger Wind/When The Cat's Away The Mice Will Play*.³⁹ Dann stieg auch Chrige Freund aus, woraufhin Astrid Spirit hinzugewonnen wurde, die bis zur Auflösung 1983 als Sängerin und Violinistin mit dabei blieb. 1981/82 gehörten zudem Christoph Herzog und Beat Schlatter als Saxophonist respektive Schlagzeuger zur Band. Mit diesen wurde auch das erste, selbstbetitelt Album aufgenommen, das 1982 erschien.⁴⁰ Ein Jahr später folgte die letzte Veröffentlichung, die LP *Some Songs*.⁴¹ Im Oktober 1983 gaben LiLiPUT ihr letztes Konzert in Zürich. Bald darauf lösten sie sich auf.

1986 erschien *Das Tagebuch der Marlene Marder*, eine umfängliche Mischung aus persönlichen Aufzeichnungen der Gitarristin, Bildern, kopierten Pressemeldungen und -artikeln, Fanpost, einer Diskografie und vielem mehr im Buchformat.

Ain't You

«Also gut, ich spiel natürlich nicht wie Eric Clapton – solche langen Hippie[e]-Solos», räumte Marlene Marder im Interview für *Rock-Frauen* ein und setzte gleich nach: «Das haben wir jetzt zehn Jahre lang gehört. Jetzt muß mal endlich Schluß sein!»⁴² Die Emphase, einen kulturellen Schlussstrich genau dort und mit dem gleichen Musikinstrument zu ziehen, wo dieses zuvor eine generationelle Revolte insinuiert hatte, drückte nicht nur die Attitüde des Punk aus, sondern verweist auch auf eine Relation von Gitarrenmusik und Ökonomie. Besagte Soli waren dem eingangs erwähnten wirtschaftlichen Enthusiasmus der 1960er-Jahre zugehörig; ihre später als unangenehm empfundene Länge spiegelte die Illusion unendlicher Konjunktur wider. Punk hingegen kam mit der Rezession und verarbeitete in knappen Stücken die Frustration über die individuelle Verausgabung im Arbeitsalltag, dessen Monotonie und dessen Lärm. Die Aufforderung, sich geradezu selbst aufzudrehen und Krach zu machen, fand sich bereits auf der ersten Kleenex-Single: «Take a radio in your life / take a radio in your love» heisst es in «Ain't You».⁴³ In «Geierwally», einem anderen Lied aus der Frühphase der Band, trat das zugehörige Selbstbewusstsein noch deutlicher hervor: «Ich kann denken was ich will / Ich kann machen was ich will / Ich kann stehen wo ich will / Ich kann gehen wann ich will».⁴⁴ Zeilen wie diese stehen für eine «joyous language that pronounced freedom without commercialization of girlhood or political pedantry», wie Kim Gordon bemerkte.⁴⁵ Während sich Kleenex/LiLiPUT zwar punkgemäss anarchisch gaben, war das Destruktive, das in diesem Genre stets ins Desaströse der Selbstzerstörung und der Lebensverneinung zu kippen

drohte, zugleich von ihnen aufgehoben worden. Für diese Wendung bedurfte es keiner Professionalität: «Bold amateurism» bescheinigt die Kunstkritikerin und Musikerin Johanna Fateman den Aufnahmen.⁴⁶

Obwohl der Band von aussen – insbesondere vom Punkepizentrum London aus – eine kuriose Exotik attestiert wurde, die mit der Schweizer Herkunft begründet wurde, ist es weniger die Strahlkraft ungewöhnlicher Provenienz denn die klangliche Singularität der Gruppe, die historiografisch Fragen aufwirft. Versuche, der Einzigartigkeit des Kleenex-Sounds auf den Grund zu gehen, sind bereits in den 1980er-Jahren vorgelegt worden. Eine Rückbindung des Musikstils ans Helvetische findet sich beispielsweise in einem Text, den der Schweizer Punkpionier und Musikjournalist Robert A. Fischer (1942–2001) zu Marlene Marders *Tagebuch* beisteuerte. Er zählte verschiedene, sehr disparat anmutende Elemente auf, konnte den besonderen Laut der Band aber dennoch nicht abschliessend definieren: «Wichtig zu erwähnen in diesem Sinn ist der Einfluss der Deutschschweizer Kinderlieder mit ihrer Mischung aus Naivität, einem gewissen schwarzen Humor und einer ans Surreale grenzenden abstrusen Logik, die man in Klaudias Lyrics wiederfindet. Dann aber auch die ganze deutsche Schlager-Kultur mit ihren umwerfend-nostalgischen Südsee-, Matrosen- und Fernweh-Chlichés, einzelne französische Chansons, eine gesund-unbewusste gehaltene Portion Free-Jazz, afro-amerikanischer Funk, Reggae aus der Karibik und dann erst die Beatles, Beach Boys, Deep Purple oder Velvet Underground... Man sieht also: keine London-Punk *Klonen* (wie es auch damals so viele in der Schweiz gab), sondern eine echte Erfindung der elektrisch-urbanen Volks-Musik des XX. Jahrhunderts, ganz im Sinne des im Zusammenhang mit Japan erwähnten Global Village Pop.»⁴⁷

Ein weiterer Schweizbezug, auf den bereits in den 1980er-Jahren hingewiesen wurde, war die apostrophierte Nähe der Band zu Dada.⁴⁸ Kleenex waren 1978 gegründet worden, dem Jahr, in dem mit Hannah Höch eine der bekanntesten Künstlerinnen jener Bewegung gestorben war, die wiederum 62 Jahre zuvor ebenfalls in Zürich ihren Anfang genommen hatte. Zwar wurde seitens der Gruppe eine solche Verbindung nicht explizit gemacht, obwohl Astrid Spirit sich an die «irren, dadaistischen Texte» von LiLiPUT erinnert.⁴⁹ Gleichwohl ist in diesem Zusammenhang an die Pappkartonkostümierung zu erinnern, die Chrigle Freund, Marlene Marder und Klaudia Schiff auf dem Cover der 1980 erschienenen 7"-Single *Eisiger Wind/When The Cat's Away The Mice Will Stay* tragen. Sie ist merklich an die berühmte Aufnahme des Dada-Mitbegründers Hugo Ball im kubistisch überformten Bischofsdress von 1916 angelehnt.⁵⁰ Solche kunsthistorischen Referenzen und Aspekte wurden in der zeitgenössischen Rezeption allerdings stets in den Hintergrund gerückt, weil sie durch Fragen und Bildlichkeiten verdeckt wurden, welche die Band zwar beharrlich von sich wies, mit denen sie aber dennoch regelmässig konfrontiert wurde.

Igel

Von Anfang an hatten die Mitglieder von Kleenex die geschlechtliche Zusammensetzung ihrer Band als offene Konstellation und nicht als unmittelbaren Ausdruck weiblicher Identität verstanden: «Uns geht auf die Nerven, daß man uns immer so als Was-weiß-ich-Was hinstellt», monierte Lislot Ha. 1979 und führte aus: «Wir sind halt Frauen und Musiker, beides. Und wir haben einfach Lust, uns auszudrücken.»⁵¹ Marlene Marder pointierte im selben Gespräch: «Die Probleme, die wir Frauen haben, die haben wir so oder so – und ob da noch was dazukommt, das kommt dann auch nicht mehr drauf an. Kämpfen müssen wir so oder so – immer!»⁵² Rückblickend hielt sie zudem fest, die vier Mitglieder hätten sich eben «keine Gedanken darüber gemacht, dass wir jetzt eine Frauenband waren; es war nicht so wichtig».⁵³ Dass die Gitarristin wenige Jahre zuvor, Anfang 1976, die damals bereits existente Homosexuelle Frauengruppe – den ersten Schweizer Zusammenschluss dieser Art – als eigenständigen Verein mitbegründet hatte, stand nicht explizit mit Kleenex in Zusammenhang.⁵⁴ Gleichwohl zeugt die Formulierung, aufgrund des eigenen Geschlechts «kämpfen» zu müssen, von dessen nicht naturalistischem Verständnis. «Es gibt so die Vorstellung, dass die Frau ruhig, lieb und brav ist – dementsprechend erwarten die Leute von uns denn auch schöne, feine, harmlose Musik», erklärte Marlene Marder Ende 1978 der Zeitschrift *Tele*: «Bei uns ist es das Gegenteil. Wir spielen schnell und aggressiv.»⁵⁵ Die frühe Selbsteinschätzung unterschied sich damit merklich von der Wahrnehmung Robert A. Fischers, der exakt diesen Aspekt später unter den Tisch fallen liess – und damit die kulturell brisanteren Seiten an der Band. Tatsächlich opponierte diese gegen gängige Weiblichkeitsbilder und trug damit a priori ein politisches Moment in sich.

Ihre Kritik richtete sich allerdings nicht nur gegen das, was im deutschsprachigen Raum seit den 1970er-Jahren als «Sexismus» firmierte, sondern revoltierte auch gegen Gemeinschaftsvorstellungen, die im Zuge der Neuen Frauenbewegung populär geworden waren.⁵⁶ Von deren Versprechungen hatte sich Marder zu dem Zeitpunkt, als sie zu Kleenex kam, bereits gelöst: «Ich hatte genug von nachkopierten Rocksongs mit frauenspezifischen Texten, wie: gemeinsam sind wir stark, wir müssen uns wehren, uns geht es schlecht, wir sind 7fach unterdrückt», schrieb sie in den 1980er-Jahren retrospektiv: «Vor allem durfte die Musik nicht laut und hart sein, das wäre Macho?! Ich fühlte mich unterdrückt durch die Forderung, welche Musik ich zu hören und zu spielen hätte.»⁵⁷ Dieses Selbstverständnis war exakt gegenläufig zu demjenigen der Flying Lesbians, einer Westberliner Band, die im Zuge des feministischen Aufbruchs entstanden war. Deren Lieder trugen Titel wie «Battered Wife», «Frauen erhebt Euch» oder «Matriarchats-Blues», ihre 1975 vom Münchner Verlag Frauenoffensive

verlegte LP zierte eine Doppelhelix und die Gruppenmitglieder verlautbarten in der dortigen Selbstbeschreibung, «rockmusik für frauen, am liebsten auf frauenfesten»⁵⁸ zu machen – was die Spanne zwischen politischem Anspruch und Kunst nicht vergrösserte, sondern die Bedeutung Letzterer explizit auf eine bewegungsimmanente Aussage zuschnitt.

Die gesellschaftspolitische Ausgangssituation von Kleenex unterschied sich in einer Hinsicht allerdings erheblich von derjenigen, die Punkbands anderer Länder als Voraussetzung hatten: Als die Gruppe 1978 gegründet worden war, genossen Schweizerinnen erst seit sieben Jahren das Stimmrecht. Als letzte Europäerinnen waren sie in dem Sinne zu Bürgerinnen geworden, wie Olympe de Gouges es zwei Jahrhunderte zuvor gefordert hatte.⁵⁹ «Die Spezies Männer, deren Angehörige sich leicht für gescheiter als eine jede Frau halten, scheint in der Schweiz zahlreich vertreten zu sein», schrieb Iris von Roten 1958 in ihrer provokanten Gesellschaftsanalyse *Frauen im Laufgitter* und fuhr im selben Ton fort: «Begreiflich. Denn die politische Rechtlosigkeit der Frauen ist eine ständige Bestätigung des komfortablen Wahns.»⁶⁰ Zur Rationalisierung des Irrationalen bemerkte die Verfechterin eines entschieden individualistischen Feminismus weiter, dass Männer bevorzugt auf «langatmige Belehrung und kleinliche Rechthaberei» setzten: «Es wird dabei gewissermaßen ein stereotyp lächelnder Sack mit Sägemehl vollgestopft, wobei der eifrig Hantierende allmählich warm und munter wird, in seinen Augen sich selber übertrifft. Auf einem Spaziergang erteilt man in dieser Weise weiblicher Begleitung Botanikunterricht. Vor Gemälden erklärt man Kunst, vor Baudenkmalern Architektur, auf Reisen wird einer scheinbar Stockblinden vom Panorama berichtet. Hört nun der vermeintliche Sackgeist einmal auf, lächelnd zu schlucken, und redet selber, vertritt gar andere Ansichten, so ist leicht ein Kleinkrieg da. Bei solchen Diskussionen haben viele Männer Angst, einzulenken. Geht es ihnen doch nicht um einen Gedankenaustausch, sondern um ein Turnier, bei dem sie siegen müssen, müssen, müssen; denn die Bestätigung des Herrschaftsanspruchs scheint ihnen in Frage zu stehen.»⁶¹

Noch zwei Jahrzehnte nach diesem Befund hatten Kleenex exakt gegen solche Belehrungen anzukämpfen. Umgehend nachdem die Gruppe gegründet worden war, «meinten die Bekannten von Lislot und Klaudia, das sei jetzt wohl eine Emanzenband»,⁶² und selbst die beiden Männer, die in der Frühversion gespielt hatten, seien nicht frei von Vorbehalten gewesen. «Die haben uns irgendwie nicht für voll genommen!», betonte Lislot Ha. gegenüber Brigitte Rohkohl.⁶³ Was folgte, war eine Erfahrung, die Musikerinnen gleich welchen Genres teilten. So etwa die wiederholte mediale Rubrizierung als «Frauenband», mit der Anspruchsvolles, Interessantes und Neues durch den Rekurs auf Geschlechtliches nivelliert wurde. Selbst das Magazin *Spex*, das in den 1980er-Jahren zur arriviertesten deutschsprachigen Musikzeitschrift aufsteigen würde, mischte hier mit. In einem

Interview wurde LiLiPUT zu jener Zeit, als Christoph Herzog und Beat Schlatter Gruppenmitglieder waren, gleich eingangs die Frage gestellt: «seht ihr euch als frauenband? heute machen doch zwei typen mit[.]»⁶⁴ Merklich genervt konterte Marlene Marder: «wir haben uns nie als frauenband verstanden und wollten auch nicht in den medien so aufgebaut werden».⁶⁵ Jedoch halfen auch derartig geradlinige Antworten nicht, mit dem persistenten Vorurteil aufzuräumen. Die Band sah sich seitens des Gesprächspartners dem branchentypischen Sexismus ausgesetzt, an anderen Musikerinnen gemessen zu werden, in diesem Fall an Malaria!,⁶⁶ während sie zuvor schon öfters mit den Slits verglichen worden waren.⁶⁷

Live war die Band bisweilen zudem mit weitaus virulenteren Vorbehalten konfrontiert. Schon bei einem der ersten Konzerte im Frühjahr 1978 wollte das Genfer Publikum die Bandmitglieder von Kleenex ausgezogen sehen.⁶⁸ Zu den wenig alternativen Seiten alternativer Kultur schrieb Marlene Marder in ihrem *Tagebuch*: «Manches was uns geboten wurde, überschritt jede Grenze von Anstand und Respekt gegenüber uns, als Frauen und als Musikerinnen, die ihren Teil des Vertrages erfüllt hatten. Wir wurden oft nicht ernst genommen, und wenn wir während einer Tournee nach stundenlangem Reisen und anstrengendem Auftritt nicht alle zusammen unter einem Küchentisch in einer uns fremden Freakloge übernachten wollten, wurden wir als hysterische Zicken abgetan. Überhaupt wurden wir als Freiwild betrachtet. Männliche Groupies gibt es nicht, nein, für die widerlichsten Kerle ist es selbstverständlich, dass sie auf dem einzigen Stuhl in der Garderobe sitzen und dich voll labern und dir gute Ratschläge geben, welchen Griff du da auf der Gitarre besser machen könntest und wie du deinen Verstärker einstellen musst, dass mann auch was hört. Dass das zwar die Aufgabe des Mixers hinter seinem riesigen Pult ist, steht nicht zur Frage, denn was gibt's da schon gross einzustellen und zu mixen bei den 4 Frauen.»⁶⁹

Angesichts der hier beschriebenen Missstände ist es bemerkenswert, dass ein Lied der Band, das plakativ Sexismus und Belästigung thematisierte, in Mundart verfasst war. Songs wie das bereits erwähnte «Nice» waren aus Praktikabilitätsgründen auf Hochdeutsch gesungen worden – «Schwyzerdeutsch ist zu mühsam, die ganzen Üs und so», wie Regula Sing zu Kleenex-Zeiten bemerkte.⁷⁰ Ihre baldige LiLiPUT-Nachfolgerin am Mikrofon hingegen, Chrigle Freund, zeigte diesbezüglich weniger Bedenken. Das von ihr gesungene Stück «Igel» war von Quietschgeräuschen unterlegt, die offenbar von Kinderspielzeug stammten und das Bedrohliche am ernstesten Sujet unterliefen:

«Am nä Abä zündisch du mi a
seisch du wösch mi eifach einisch ha
seisch du sigsch ä geilä Ma
chasch mi grad vo hingä ha

Zündsch du mi, zündsch du mi, zündsch du mi würkläch a
 eifach a
 jitzt grad a
 eifach a

Nachär wosch du mit mir eifach hei
 du langschmer ungäräm Tisch grad zwüscha Bei
 seisch was dini Tribä wei
 i findä di a Schweinerei»⁷¹

[«An einem Abend machst du mich einfach an / Sagst, du willst mich einfach mal haben / Sagst, du wärst ein geiler Mann / Kannst mich gleich von hinten haben / Machst du mich, machst du mich, machst du mich einfach an, jetzt gerade an, einfach an / Nachher willst du mit mir einfach heim / Du greifst mir unter dem Tisch gerade zwischen die Beine / Sagst, was deine Triebe wollen / Ich finde dich eine Schweinerei»]

Ohne ins Ressentiment oder ins Identitätspolitische zu verfallen, verschaffte Punk den LiLiPUT-Mitgliedern ein Ventil für die Frustration, zum zweiten Geschlecht gemacht zu werden – auch wenn der Groll hierüber nie vordergründiger Aspekt des Bandselbstverständnisses oder gar Motor der Musik war.

Gleichwohl schliesst hieran die Frage an, inwiefern der von aussen wiederholt insinuierte geschlechtliche Sonderstatus für das Unvermögen der Kritiker und Interviewer steht, einen Begriff für radikal Neues zu finden: Denn obschon die Gründungsriege von Punk oftmals fälschlicherweise als eine maskuline erinnert wird, wäre es möglich, die Geschichte des Genres ohne Erwähnung der «männlichen» Bands zu erzählen, wie Caroline Coon pointiert bemerkt hat.⁷² Bis in die frühen 1980er-Jahre hinein war eine ganze Reihe an «weiblichen» und gemischtgeschlechtlichen Punk-, Postpunk-, No-Wave- sowie New-Wave-Gruppen gegründet worden, die sich in Auftreten, Stil und politischem Selbstverständnis erheblich voneinander unterschieden – was das Label «Frauenband» hinlänglich als misogynie Projektion ausweist: The Bags, Poison Girls, Crass, X, Young Marble Giants, Teenage Jesus & The Jerks, Nervous Gender, Essential Logic, Delta 5, Mo-Dettes, Y Pants, Au Pairs, Bush Tetras, Malaria!, Fifth Column und weitere. Kleenex fanden sich neben den Slits und den Raincoats unter den frühen, bahnbrechenden Gruppen, die Nachfolgerinnen die Türen öffneten. Schon die blosse Präsenz von Musikerinnen auf der Bühne motivierte andere, es diesen nachzutun. So hatte sich nach einem Kleenex-Konzert in Zürich die Band Neon gegründet, deren Sängerin Astrid Spirit wenige Jahre später selbst bei LiLiPUT einsteigen würde.⁷³ «The first wave of She-Punks [...] like [...] Switzerland's

Kleenex [...] lifted me up and carried me, whooping, body-surfing punk's crest above a macho mosh pit», erinnert sich Vivien Goldman, Musikerin und Professorin, in ihrer Studie zur weiblichen Kulturgeschichte des Punk an ihre eigene Prägung durch das Genre im Allgemeinen und den Schweizer Beitrag im Besonderen.⁷⁴ Die Inspiration aus Zürich reichte bis nach Übersee: G. B. Jones von Fifth Column bezeichnete Kleenex nebst den Raincoats einmal als «lifeline» für sich und ihre Bandkolleginnen und Freundinnen im Toronto am Anfang der 1980er-Jahre.⁷⁵ Die Queercore-Wegbereiterin bemerkte weiter, dass sie damals schlichtweg angenommen habe, dass in den geschätzten Gruppen «queer girls» gespielt hätten.⁷⁶ Die Vermutung traf tatsächlich zu, was die Signifikanz des Punkethos der Selbstermächtigung bestätigt und zudem dessen transnationale Wirkmächtigkeit belegt.

Eisiger Wind

Aussenstehenden war all dies nicht zu vermitteln. «Punk kommt aus der Gosse, die Musik ist aggressiv, herzlos und schmerzverzerrt», notierte 1978 ein Journalist im *Landboten*, nachdem er Kleenex in Winterthur hatte spielen sehen.⁷⁷ Als ein halbes Jahr später die zweite Kleenex-Single *You/Ü* erschien, spottete der *New Musical Express* in einer Besprechung, die Bandmitglieder seien für sich selbst «probably the only interesting people they have to talk to in Zurich».⁷⁸ Die damit apostrophierte Langeweile des Schweizer Alltags gründete nicht bloss im überheblichen Blick von der Metropole in die Provinz, vielmehr umschrieb sie bei allem Hohn einen Zustand, an welchem gegen Ende der 1970er-Jahre selbst die Jugend in der grössten Stadt des Landes zu veröden drohte.

Die konstante Ermahnung, der jene Heranwachsenden ausgesetzt waren, welche Erwartungen nicht erfüllten, fand sich im LiLiPUT-Song «Wig-Wam» persifliert. Die paternalistische Stimme der eidgenössischen Gesellschaft annehmend, die auf den eigenen Nachwuchs herabsah, imitierte Chrige Freund dort das Einhämmern schlechten Gewissens durch wohlgemeinte Ratschläge: «Don't You wanna work, it would be better for You / Why are You up at night, it's time to sleep / Why are You crazy dressed, a pretty dress would look much cleaner / Why don't You love your li[f]e, 'cause the sun is shining».⁷⁹ In einem weiteren Stück von 1980 mit dem Titel «Türk» wurde zunächst die Leere und die Gedankenarmut der spiessbürgerlichen Mitmenschen auf den Begriff gebracht – «What a terrible vacuum / is ruling in their brain» –, um anschliessend Punk dafür zu preisen, einen Weg aus der öden Wiederholungsschleife des Alltags zu weisen: «And the only thing that we can do / is to go to our practise room / we try to forget the work and school / three times in a week».⁸⁰

Zwei Tage, nachdem das Schweizer Radio DRS «Igel», «Türk» und «Wig-Wam» am 28. Mai 1980 bei einem LiLiPUT-Konzert im Gaskessel Biel aufgenommen hatte, kam es in Zürich zu einem politischen Protest, der eine längere Vorgeschichte aufwies und sich bald auf weite Teile des Landes ausdehnen würde. Den Jugendlichen des Kantons hatte es seit langem an einem Ort gefehlt, der auf ihre Bedürfnisse zugeschnitten war und ihnen zugleich einen selbstbestimmten Freiraum bot. Zwar hatte die Stadtregierung in den 1970er-Jahren ein alternatives Jugendzentrum versprochen, dieses aber nie realisiert. Im Gegensatz dazu fiel jedoch die Entscheidung für die Subventionierung des Opernhauses und dessen Umbau in Höhe von 61 Millionen Franken. Daraufhin kam es in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai zu gewaltsamen Ausschreitungen, die als Beginn der «Achtzigerunruhen» in die jüngere Schweizer Geschichte eingingen.⁸¹ Der Song «Züri Brännt» der Punkband TNT, der bereits im Vorjahr veröffentlicht worden war, firmierte alsbald als Devise der Stunde.⁸² Der Song spielte auf das Lied «London's Burning» von The Clash an, was dem lokalen Protest eine transnationale Note gab, während der Gesang, der von der damals jugendlichen Sängerin Sara Schär beigesteuert worden war, die Provokation noch verstärkte. Astrid Spirit, die bald darauf LiLiPUT-Mitglied wurde, erinnert sich: «Ich spürte wieder diesen uralten Groll; der Hass auf das Ganze kam wieder hoch. Nicht wegen mir, denn ich fühlte mich schon zu alt, um im AJZ zu verkehren, sondern eben wegen dieser Jungen, die wie wir in den siebziger Jahren wieder keinen Ort für ihre Kultur hatten. Ich regte mich über die Tränengaseinsätze auf, über die Art und Weise, wie alle aus der achtziger Bewegung über einen Kamm geschert wurden: «Das sind alles «grusigi Sieche», die nicht arbeiten wollen, und Kriminelle, die draussen mit einer Bierflasche schlafen und nachts Passanten ausrauben.» Für mich war die achtziger Bewegung mehr als ein Kampf um ein AJZ. Für mich war es ein Aufschrei: Jetzt zeigen wir, wie die Verhältnisse wirklich sind, und die Gesellschaft soll sich subito mit den wahren Problemen auseinander setzen, anstatt jedes Zeichen des Protests zu unterdrücken. Die Punks brachten durch ihr Outfit klar zum Ausdruck, wie sie die Gesellschaft sahen: als heuchlerisch und verlogen. Sie hatten voll meine Sympathie, auch wenn ich einen Job hatte, genügend Geld verdiente und weder Punk noch Teil der Bewegung war.»⁸³

Marlene Marder hat rückblickend darauf hingewiesen, dass LiLiPUT im Gegensatz zu anderen Punkbands jener Ära keine Stücke im vulgär-reduktionistischen Stil von «Fuck the System» im Repertoire gehabt habe.⁸⁴ Gleichwohl betonte sie, dass das politische Zeitgeschehen von der Gruppe verarbeitet worden sei, und zwar in ihrer bezeichnenderweise wuchtigsten Aufnahme, dem Song «Eisiger Wind», der 1980 in der Schweiz und Anfang 1981 in Grossbritannien veröffentlicht wurde. Der von Chrige Freund gesungene Text («She's strolling always restless about the town / The things round about [blew] them really down / You

need to turn back but you've gambled away / For my sake I never request to soften from my way»⁸⁵ war wegen dröhnender Gitarre, wummernden Basses und LiLiPUT-typischer Background-Vocals allerdings kaum zu verstehen. In diesem Lied wird die Strophe zunächst vom unbekümmert wirkenden «lala lala»-Refrain unterbrochen, bevor die Zeile «me yeah yeah yeah» triumphal vorprescht – um nirgendwo zu landen. Damit waren tatsächlich Protest, Unnachgiebigkeit und weibliches Selbstbewusstsein zusammengeführt worden, ohne sie der Eindeutigkeit und Punkkonventionalität des «Dagegenseins» zu opfern. Folglich eignete sich der Song im Gegensatz zu «Züri brännt» nicht dazu, eine anlassbezogene Hymne zu werden.

Die Popularität von Gitarrenmusik war jetzt, zu Beginn der 1980er-Jahre, ohnehin rückläufig – und mit ihr die Bindung an politischen Protest. Im deutschsprachigen Raum hatte sich Popmusik zudem von englischen Lyrics emanzipiert. Die Neue Deutsche Welle hatte von Punk dessen bewussten Dilettantismus übernommen, um «Laientum, Aggression und Verweigerung herkömmlichen Virtuositäts» für sich zu reklamieren, wie Barbara Hornberger in ihrer Studie zu dieser Musikepoche schreibt.⁸⁶ Als das Phänomen dann von einer vermarkteten Version seiner selbst überholt wurde, verweigerten sich LiLiPUT dem schnellen Geld, das sich nun mit deutschen Texten machen liess. Während 1982 in der Bundesrepublik «Nur geträumt» von Nena zur Sensation wurde, präsentierte die Zürcher Band auf ihrer im selben Jahr veröffentlichten ersten LP geradezu Unverständliches. Dort fanden sich nun Stücke wie «Umamm» oder «Tong tong», wobei der «Gesang» genau das wiedergab, was diese Songtitel kryptisch vorausschickten. Mochte Punk zu diesem Zeitpunkt als Stil anachronistisch gewesen sein, so war er hier als Geste beibehalten worden, die weiterhin irritierte.

Future

Dem von Punk zelebrierten Nihilismus hatten Kleenex/LiLiPUT konsequente Lebensbejahung entgegengesetzt. Eine dezidierte Weigerung, sich den Ansprüchen des Kommerzes zu beugen, eine von Anfang an transnationale Orientierung und eine unaufgeregte Pose waren die wesentlichen Insignien jener «singular lust for life», die Marlene Marder posthum von Johanna Fateman attestiert wird.⁸⁷ Sie steht zugleich emblematisch für die Band als solche. Diese hatte das «No Future»-Credo, das aus der als gekappt empfundenen Zukunft der späten 1970er-Jahre eine destruktive Tugend gemacht hatte, vom Kopf auf die Füße gestellt: «Our future is the future for many / we make the future for the day after tomorrow» lauten die beiden einzigen Zeilen eines unveröffentlichten Kleenex-Songs, der bereits das sinn- und bewegungsstiftende «No» aufgehoben und Punk damit gegen Punk

gewendet hatte.⁸⁸ Dessen Posen waren gleichwohl beibehalten worden. Sie wolle sich «nicht der Gesellschaft anpassen», erklärte Klaudia Schiff 1979, und gab schroff zu Protokoll: «Die scheißt mich an!»⁸⁹ Von denjenigen, die am strengen Gestus totaler Verweigerung festhielten, hatten sich die Mitglieder der Gruppe dennoch den Vorwurf anhören müssen, «Edelpunks» zu sein.⁹⁰ Dem szeneimmanenten Tadel zum Trotz waren Kleenex/LiLiPUT jedoch weder bereit, sich prädominanten Schweizer Hörgewohnheiten anzupassen, noch daran interessiert, dort um Bestätigung zu buhlen, wo es musikalisch gerade opportun schien. Auch nachträglich lässt sich die Band nicht dem kulturellen Kapital des Landes zuführen. Während sie im informellen Punkkanon bleibendes Renommee genießt, wie die eingangs erwähnten Zitate belegen sowie die 2011 veröffentlichte, umfängliche 4-LP-Box des verfügbaren Gesamtwerks und die 2016 aufgelegte Compilation *First Songs* abermals beweisen – bezeichnenderweise erneut von US-amerikanischen, nicht aber von einem Schweizer Label realisiert⁹¹ –, ist den Musikerinnen ein bleibender Platz im kollektiven musikalischen Gedächtnis der Eidgenossenschaft verwehrt geblieben. Als Marlene Marder 2016 starb, erinnerten zwar Nachrufe in der heimischen wie in der internationalen Presse an sie.⁹² Gleichwohl war ihre Gruppe jedoch zu anarchisch gewesen, auf zu deviante Weise feminin, zu verspielt und zu polyphon, um rückwirkend zum Schweizer Kulturgut deklariert zu werden. Kleenex hatten die Gründe hierfür schon 1979 dem *New Musical Express* zu verstehen gegeben: «We aren't accepted, because we're women and because Punk isn't taken seriously. There is one hour a day of mixed music on the radio but it's all yodelling and disco.»⁹³ Desinteresse an kommerziellem Erfolg, kategoriale Uneindeutigkeit und weibliche Aufsässigkeit verunmöglichten Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre eine allfällige Vermarktung, für welche sich Nasal Boys hingegen entscheiden konnten, die dafür aber auf Druck ihrer Plattenfirma hin Punk fallen lassen und 1978 unter dem Namen EXPO neu anfangen mussten.⁹⁴ Es ist ihre in jedwede Richtung gewährte Unabhängigkeit, die erklärt, weshalb die Band um Marlene Marder heute nur noch vorwiegend punkaffinen Kreisen ein Begriff ist. «[A]s revolutionaries, Kleenex and Liliput sounded always as if they wanted to storm the playground, not the palace», fasste der auf angenehme Weise irritierte Greil Marcus Mitte der 1980er-Jahre zusammen.⁹⁵ Das Spielfeld dem Palast vorzuziehen, der im übertragenen Sinne für die Arena der Rockwelt steht: Dies war tatsächlich eine bescheidene Geste, welche die Band charakterisierte – und ihr Plädoyer dafür, dass Musik Freude zu spenden weiss, trotz unbestimmter Zukunft für alle.

Anmerkungen

- 1 Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977*, 5. Auflage, Frankfurt am Main 2011.
- 2 Zur Islamischen Revolution und deren Folgen vgl. Maryam Panah, *The Islamic Republic and the World. Global Dimensions of the Iranian Revolution*, London 2007. Für eine Studie, die sich mit den diesbezüglichen Projektionsleistungen einer westlichen Gallionsfigur sowie den Konsequenzen von deren Theoremen befasst, vgl. Janet Afary, Kevin Anderson, *Foucault and the Iranian Revolution. Gender and the Seductions of Islamism*, Chicago, London 2005.
- 3 Ohne Autor, «Der stille Bürgerkrieg. Die Ursachen der Arbeitslosigkeit (I): Wie 1,5 Millionen Arbeitsplätze verschwanden», in *Der Spiegel*, 14 (1977), 28. 3. 1977, 174–189, hier 176.
- 4 So die bündige Formulierung von René Renggli und Jakob Tanner «zum Drogenexperiment der 68er» in ihrer Abhandlung *Das Drogenproblem. Geschichte, Erfahrungen, Therapiekonzepte*, Berlin 1994, 112–122, 112.
- 5 Vgl. Klaus Weinhauer, «The End of Certainties. Drug Consumption and Youth Delinquency in West Germany», in Axel Schildt, Detlef Siegfried (Hg.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*, Oxford 2007, 376–397, hier 386–388.
- 6 Vgl. Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2018; Ulrike Heider, *Vögel ist schön. Die Sexrevolte von 1968 und was von ihr bleibt*, Berlin 2014, 145 f.
- 7 Eine analytische Rückbindung von Punk an die Krisen der westdeutschen Politik und Gesellschaft findet sich bei Cyrus M. Shahan, *Punk Rock and German Crisis. Adaption and Resistance after 1977*, New York 2013.
- 8 Für eine Studie, die frühere Wechselwirkungen von Rebellion und Musik anhand der westdeutschen Rezeption von Pop und Rock der 1960er-Jahre nachzeichnet, siehe Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006.
- 9 Vgl. Matthew Worley, *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976–1984*, Cambridge 2017. Das Versatzstück «No Future» ist Teil der Zeile «there is no future for you!» aus dem Song «God Save the Queen» der Sex Pistols.
- 10 Zur Ankunft von Punk in Westdeutschland siehe Thomas Hecken, «Punk-Rezeption in der BRD 1976/77 und ihre teilweise Auflösung 1979», in Philipp Meinert, Martin Seeliger (Hg.), *Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2013, 247–260; Philipp Meinert, Martin Seeliger, «Punk in Germany», in Michael Ahlers, Christoph Jacke (Hg.), *Perspectives on German Popular Music*, London, New York 2017, 208–212; Mirko M. Hall, Seth Howes, Cyrus M. Shahan (Hg.), *Beyond No Future. Cultures of German Punk*, New York 2018. Zu Düsseldorf im Besonderen siehe Salvio Incorvaia, *Der klassische Punk. Eine Oral History. Biografien, Netzwerke und Selbstbildnis einer Subkultur im Düsseldorfer Raum 1977–1983*, Essen 2017.
- 11 Brigitte Rohkohl, *Rock-Frauen*, Reinbek bei Hamburg 1979, 37–45, hier 38.
- 12 Umfänglich zu dieser Unterscheidung: David Wilkinson, *Post-Punk, Politics and Pleasure in Britain*, Basingstoke 2016.
- 13 Die eigene Schreibweise der Band wird im Folgenden übernommen.
- 14 Vgl. Bob Fischer, «Kleenex Mythologie», in Marlene Marder, *Kleenex/LiLiPUT. Das Tagebuch der Gitarristin Marlene Marder. Berichte aus dem Leben der ersten Zürcher Frauenband, reich bebildert und dokumentiert*, Zürich 1986, 205–208.
- 15 Greil Marcus, *Ranters & Crowd Pleasers. Punk in Pop Music, 1977–92*, New York 1993, 319.
- 16 Kurt Cobain, «TOP 50 by Nirvana», Faksimile in Andrew Earles et al. (Hg.), *Kurt Cobain and Nirvana. The Complete Illustrated History. Updated Edition*, Minneapolis 2016, 12. Zu Kleenex/LiLiPUT siehe ebd., 63.
- 17 Robert Christgau, «A Voyage to Liliput», in ders., *Grown Up All Wrong. 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*, Cambridge, London 1998, 291–294, hier 291.

- 18 Kim Gordon, o. T. [Liner Notes], in Booklet zu LiLiPUT, *LiLiPUT*, CD, Kill Rock Stars 2001.
- 19 Immer wieder tauchen die Begriffe «Fun» und «Spas» in den Interviews auf, die in Marlene Marders *Tagebuch* abgedruckt sind.
- 20 Eine umfangliche Dokumentation findet sich bei Lurker Grand (Hg.), *Hot Love. Swiss Punk & Wave 1976–1980*, Zürich 2006.
- 21 Nasal Boys, *Hot Love/Die Wüste lebt!*, 7"-Single, Periphery Perfume 1978.
- 22 1980 wurde die Bezeichnung «Swiss Wave» dann Titel eines Schweizer Samplers, auf dem neben zwei LiLiPUT-Stücken auch der Song «Eisbär» der Band Grauzone erstveröffentlicht wurde, der 1981 in kürzerer Version als Single erscheinen und zunächst zum Hit, später zum Klassiker wurde: V. A., *Swiss Wave The Album*, LP, Off Course Records 1980; Grauzone, *Eisbär*, 7"-Single, Off Course Records 1981.
- 23 Punk setzte in den 1970er-Jahren auf das Phantasievolle und auf das Ephemere. Diesem Umstand hat die historiografische Analyse insofern Rechnung zu tragen, als nicht alle der heute noch lebenden Protagonistinnen der damaligen Szene und Bewegung, um die es in diesem Beitrag geht, mit Punk in der Gegenwart assoziiert sind oder an ihre eigene Vergangenheit erinnert werden möchten. Im Folgenden werden die einstigen Beteiligten deshalb unter denjenigen Namen geführt, den sie sich damals gegeben hatten. Die Zusammenfassung der Bandgeschichte folgt der Beschreibung einer ihrer Protagonistinnen: Marder (wie Anm. 14).
- 24 Von diesem Auftritt existiert Super-8-Material, das Lislot Ha., Klaudia Schiff und Regula Sing mit den beiden Gitarristen spielend zeigt. Es findet sich, unterlegt vom Kleenex-Song «Beri-Beri», im Dokumentarfilm *Punk Cocktail. Zürich Scene 1976–1980*, Regie: René Uhlmann, Schweiz 2006. Aufnahmen des Abends sind zudem abgedruckt in Marder (wie Anm. 14), 12 und 18.
- 25 Marder (wie Anm. 14), 12.
- 26 Ohne Autor, «Fröhliche Maschinenmusik», in *Tages-Anzeiger*, Faksimile in Marder (wie Anm. 14), 15.
- 27 Kleenex, *Kleenex*, 7"-Single, Sunrise 1978.
- 28 Zum Einfluss des DJs auf die Musikwelt siehe David Cavanagh, *Good Night and Good Rid-dance. How Thirty-Five Years of John Peel Helped to Shape Modern Life*, London 2015.
- 29 Vgl. Wilkinson (wie Anm. 12), 65. Für eine ausführliche und reich bebilderte Geschichte des Labels und Distributors siehe zudem Rob Young, *Rough Trade*, London 2006.
- 30 Kleenex, *Ain't You/Hedi's Head*, Rough Trade 1978; Alan Lewis, «Singles», in *Sounds*, 11. 11. 1978, 21.
- 31 Vierzig Jahre später, 2018, hat der SRF das kurze Bandinterview vor dem Auftritt online gestellt: www.youtube.com/watch?v=dQfGcVFNiPg&list=RDdQfGcVFNiPg&start_radio=1 (1. 12. 2018).
- 32 Kleenex, «Nice», in Marder (wie Anm. 14), 217. Die Texte waren dabei bisweilen retrospektiv aus akustischen Gründen gar nicht mehr zu entschlüsseln (vgl. die Anmerkung ebd., 216), was bei der Wiedergabe im Folgenden zu beachten ist.
- 33 Vgl. das Faksimile der Pressemeldung in Marder (wie Anm. 14), 42.
- 34 Zitiert nach Jürg Woodtli, «Harter Rock von zarter Hand», in *Tele*, Dezember 1978; Faksimile in Marlene Marder (wie Anm. 14), 38.
- 35 Kleenex, *You/Ü*, 7"-Single, Rough Trade 1980; Kleenex, «You», in Marder (wie Anm. 14), 218.
- 36 Siehe dazu Jenn Pelly, *The Raincoats*, New York/London 2017, 98 f.
- 37 Ein Faksimile des anwaltlichen Schreibens findet sich bei Marder (wie Anm. 14), 87.
- 38 LiLiPUT, *Split/Die Matrosen*, 7"-Single, Rough Trade 1980.
- 39 LiLiPUT, *Eisiger Wind/When The Cat's Away The Mice Will Play*, 7"-Single, Off Course Records 1980 und Rough Trade 1981.
- 40 LiLiPUT, *LiLiPUT*, LP, Rough Trade 1982.
- 41 LiLiPUT, *Some Songs*, LP, Rough Trade 1983.
- 42 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 43.

- 43 Kleenex, «Ain't You», in Marder (wie Anm. 14), 216.
- 44 Kleenex, «Geierwally», in Marder (wie Anm. 14), 216.
- 45 Kim Gordon, o. T. [Liner Notes].
- 46 Johanna Fateman, «Marlene Marder (195[4]–2016)», 1. Juni 2016, auf *ARTFORUM Online*, www.artforum.com/passages/johanna-fateman-on-marlene-marder-1955-2016-60402 (1. 10. 2018).
- 47 Fischer (wie Anm. 14), 207 (Hervorhebung im Original).
- 48 Zu Dada siehe Astrid von Asten, Sylvie Kyeck, Adrian Notz (Hg.), *Genese Dada. 100 Jahre Dada Zürich*, Zürich 2016.
- 49 Zitiert nach Heinz Nigg, «Mit Singen den Leuten einen Kick geben», in *WOZ online*, 15. 6. 2000, <http://static.woz.ch/wir-wollen-alles-und-zwar-subito-teil-v/mit-singen-den-leuten-einen-kick-geben> (1. 12. 2018).
- 50 Siehe dazu Dietmar Elger, Uta Grosenick (Hg.), *Dadaism*, Köln 2006, 11 f.
- 51 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 42.
- 52 Zitiert nach ebd., 42 f.
- 53 Marder (wie Anm. 14), 31.
- 54 Die Homosexuelle Frauengruppe war 1974 initiiert und zwei Jahre später als Verein eingetragen worden. Marlene Marder war eine der drei hierfür notwendigen Unterzeichnerinnen gewesen, wozu sich aber bezeichnenderweise kein Hinweis in ihrem *Tagebuch* findet. Eine umfängliche wissenschaftliche Arbeit zu dieser Gruppe, die sie in die Schweizer Geschichte der schwulen und lesbischen Emanzipationsbewegung einordnet, steht noch aus. Kurz erwähnt wird sie unter anderem in Madeleine Marti, *Hinterlegte Botschaften. Die Darstellung lesbischer Frauen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1991, 136 f.; siehe auch dies., «Switzerland», in Bonnie Zimmerman (Hg.), *Lesbian Histories and Cultures. An Encyclopedia*, New York 2000, 745–747.
- 55 Zitiert nach Woodtli (wie Anm. 34).
- 56 Prominent wurde dieser Begriff durch die Abhandlung von Marieluise Jansen-Jurreit, *Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage*, München 1976.
- 57 Marder (wie Anm. 14), 11.
- 58 Flying Lesbians, *s/t*, LP, Frauenoffensive 1975. Die zitierte Selbstbeschreibung findet sich im Inlay des Albums (Orthografie im Original).
- 59 Vgl. Olympe de Gouges, «Erklärung der Rechte der Frau», in dies., *Schriften*, Basel, Frankfurt am Main 1980, 36–54.
- 60 Iris von Roten, *Frauen im Laufgitter. Offene Worte zur Stellung der Frau*, zweite Auflage, Zürich, Dortmund 1991 [Bern 1958], 553.
- 61 Ebd., 553 f.
- 62 Marder (wie Anm. 14), 20.
- 63 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 39.
- 64 Karl Ludwig Dragan, «Liliput», in *Spex* 5 (1981), 8 f., hier 8 (Orthografie im Original).
- 65 Zitiert nach ebd. (Orthografie im Original).
- 66 So etwa im zitierten *Spex*-Interview, vgl. Dragan (wie Anm. 64), 8.
- 67 Vgl. Max Bell, «150 seconds over Zurich», in *New Musical Express*, 19. 5. 1979, 18. Ein Faksimile findet sich bei Marder (wie Anm. 14), 63.
- 68 Vgl. Marder (wie Anm. 14), 15.
- 69 Marder (wie Anm. 14), 31.
- 70 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 45.
- 71 LiLiPUT, «Igel», in: Marder (wie Anm. 14), 219.
- 72 «It would be possible to write the whole history of punk music without mentioning any male bands at all – and I think a lot of them would find that very surprising.» Zitiert nach Helen Reddington, *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*, Aldershot, Burlington 2007, 2.
- 73 Vgl. Lurker Grand, Astrid Spirig, Dagmar Heinrich, Gitta Gsell, «Neon. Zürcher Punk Ur-

- Suppe», www.ox-fanzine.de/web/itv/5898/interviews.212.html (1. 12. 2018). 2016 fand die einstige Gitarristin der Band, Dagmar Heinrich, eine Kassette mit zwei aufgenommenen Neon-Stücken in ihrem Privatbesitz. Sie sind ein Jahr später auf Vinyl erstveröffentlicht worden: Neon, *Neon/Nazi Schatzi*, 7"-Single, Water Wing Records 2017.
- 74 Vivien Goldman, *Revenge of the She-Punks. A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot*, Austin 2019, 6.
- 75 Zitiert nach Pelly (wie Anm. 36), 120. Zu den Anfängen von Queercore, die unter anderem auf das von G. B. Jones mit Bruce LaBruce hergestellte Fanzine *J. D.s* zurückgehen, siehe Philipp Meinert, *Homo Punk History. Von den Sechzigern bis in die Gegenwart*, Mainz 2018, 192–196.
- 76 Zitiert nach Pelly (wie Anm. 36), 120.
- 77 Stefan Hug, «Kleenex», oder wenn Mädchen zu rocken versuchen», in *Der Landbote*, 27. November 1978, 14.
- 78 Ian Penman, «Rezension von Kleenex, *You/Ü*», in *New Musical Express*, 12. 5. 1979, 23.
- 79 LiLiPUT, «Wig-Wam», in Marder (wie Anm. 14), 218 (Orthografie im Original).
- 80 LiLiPUT, «Türk», in Marder (wie Anm. 14), 216.
- 81 Für den eindrücklichen literarischen Bericht eines an den Achtzigerunruhen Beteiligten siehe Reto Hännly, *Zürich, Anfang September*, Frankfurt am Main 1981. Siehe zudem den dokumentarischen Super-8-Film *Heute und danach*, Regie, Christoph Müller, Schweiz 1981.
- 82 Vgl. TNT, *Züri Brännt*, 7"-Single, Voxpop 1979, sowie den gleichnamigen Dokumentarfilm *Züri brännt*, Regie: Videoladen, Schweiz 1981.
- 83 Zitiert nach Heinz Nigg (wie Anm. 49).
- 84 Vgl. Jason Gross, *Interview mit Marlene Marder*, Mai 1998, www.furious.com/perfect/kleenex.html (1. 12. 2018).
- 85 LiLiPUT, «Eisiger Wind», in Marder (wie Anm. 14), 220 (Orthografie im Original).
- 86 Barbara Hornberger, *Geschichte wird gemacht: Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*, Würzburg 2010, 41.
- 87 Fateman (wie Anm. 46).
- 88 Kleenex, «Future», in Marder (wie Anm. 14), 217.
- 89 Zitiert nach Rohkohl (wie Anm. 11), 45.
- 90 Vgl. Jenny Woolworth, *Interview mit LiLiPUT* (Marlene Marder, Klaudia Schiff, Astrid Spirit), Zürich, Februar 2010, <http://jennywoolworth.com/interviews-oral-histories/liliput> (1. 11. 2018).
- 91 Kleenex/LiLiPUT, *1977 1983*, 4-LP-Set, Mississippi Records 2011; Kleenex/LiLiPUT, *First Songs*, Kill Rock Stars/Water Wing Records/Mississippi Records 2016.
- 92 Vgl. unter anderem Jon Pareles, «Marlene Marder, Guitarist for Influential Post-Punk-Band Liliput, Dies at 61», in *New York Times*, 19. 5. 2016; Markus Ganz, «Pionierin des Punk», in *Neue Zürcher Zeitung*, 20. 5. 2016; Suzanne Zahnd, «Punkette mit Charme und sprechender Maus. Marlene Marder (1954–2016)», in *WOZ*, 21, 26. 5. 2016; Fateman (wie Anm. 46).
- 93 Zitiert nach Bell (wie Anm. 67).
- 94 Vgl. EXPO, *Not-A-Talk*, LP, EPIC 1978.
- 95 Marcus (wie Anm. 15), 322.

Résumé

«Our future is the future for many». Kleenex/LiLiPUT, Punk et la Suisse

À la fin des années 1970, le mouvement punk, qui s'est d'abord développé dans des métropoles comme Londres et New York, atteint l'espace germanophone, où répandent rapidement des scènes locales: dans la République fédérale d'Allemagne, à Düsseldorf notamment, et en Suisse à Zurich. Un des groupes qui ont émergé dans ce contexte est Kleenex, rebaptisé LiLiPUT à la suite d'une querelle juridique. Cet article aborde les spécificités de l'appropriation du punk dans la Confédération en général et s'intéresse au cas particulier des Kleenex/LiLiPUT. Dans ce but seront interrogés les aspects transnationaux de la culture-DIY (Do it yourself) de la seconde moitié des années 1970, la particularité de la politique de genre – constamment évoquée par le groupe avec une certaine indifférence – ainsi que le défi qu'elle représentait pour leurs alliés et leurs compagnons et aussi pour le public, les références à l'histoire de l'art, et enfin les reflets et les réactions dans la vie quotidienne et dans la politique suisse.

(Traduction: Gianenrico Bernasconi)