

Jens Balzer
Pop und Populismus

Jens Balzer

POP UND POPULISMUS

Über Verantwortung
in der Musik

 Edition
Körber

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Edition Körber, Hamburg 2019

Umschlag: Groothuis, www.groothuis.de

Coverfoto: Getty Images/Vectorig

Herstellung: Das Herstellungsbüro, Hamburg |
buch-herstellungsbuero.de

Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany

ISBN 978-3-89684-272-5

Alle Rechte vorbehalten

www.edition-koerber.de

*You may be black, you may be white, you may be Jew or Gentile
It don't make a difference in our house
And this is fresh*
Fingers, Inc.: »Can You Feel It« (1988)

Inhalt

Verantwortung?

Die Spannungsfelder des Pop 9

1. Grenzüberschreitungen

Warum wir genauer hinhören müssen 19

2. Authentisch sexistisch

Der Gangsta-Rap und seine Öffentlichkeiten 37

3. Der drittliebste Hass

Wie die Popkultur den Antisemitismus befeuert 53

4. Time's up!

Der Kampf gegen sexuelle Gewalt und den Missbrauch
von Macht 69

5. Selbstermächtigung

Manifeste einer sexuellen Emanzipation 87

6. »Dahoam, da komm i her«

Zur politischen Ambivalenz der Heimatrockers 104

7. »Zuhause heißt: alle sind gleich«

Linke Heimatmusik und ihre Provokationen 119

8. Weiße Reinheit?

Warum die Neue Rechte eine Popkultur ohne
Popmusik ist **137**

9. Blick in die Freiheit

Pop braucht keine Identitäten **157**

10. Freundschaft im Pop

Die Utopie der Gegenkultur und die Perspektive
der Solidarität **174**

Dank **191**

Anmerkungen **193**

Verantwortung?

Die Spannungsfelder des Pop

Mit stumpfem Sprechgesang schwingen die einen ihre überzüchteten Trizeps über die Bühne, predigen Hass auf Frauen, Schwule und Juden, während die anderen, völkische Deutschrocker, mit grobem Gitarrengeschrubbe patriotische Gefühle beschwören. Beim Blick in die Hitparaden kommt leicht der Verdacht auf, dass Popmusik nur noch reaktionäre Weltbilder pflegt. Der Echo 2018 endete glanzlos mit einem Skandal, weil die beiden Rapper Kollegah und Farid Bang mit einem Preis für das beste deutsche HipHop-Album des Jahres geehrt wurden – obwohl sie darauf die Opfer der Shoah verhöhnen und obwohl das gesamte Werk nur so strotzt vor sexistischen und gewaltverherrlichenden Texten. Dennoch – oder muss man sagen, deshalb? – war die Platte in den ersten Monaten 200 000-mal verkauft und 30 Millionen Mal gestreamt worden und erhielt darauf prompt den Preis, der die Kunst ehrte, obgleich er vornehmlich nach den höchsten Verkaufszahlen vergeben wurde. Einen ähnlichen Skandal

hatte ein paar Jahre zuvor schon die erfolgreiche südtiroler Band Frei.Wild ausgelöst, die ihren Deutschrock mit aggressiv patriotischen Texten bestückt.

Der Echo wurde nach dem Kollegah-und-Farid-Bang-Skandal abgeschafft. Aber das ändert nichts an der gewonnenen Einsicht, dass sich der Mainstream bedenklich nach rechts verschoben hat. Wie konnte es dazu kommen? Hatten wir nicht früher einmal geglaubt, dass Pop sich auf der Seite der Aufrechten, der doch eher links Engagierten befindet? War Pop nicht immer ein Medium der Schwachen und der Minderheiten, der Emanzipation? Und hat er diese Qualität heute verloren? Diese Fragen stellen sich heute viele, und der Kulturkritiker Georg Seeßlen verkündet bereits das Ende der Popmusik als emanzipatorische Ausdrucksform: »Die Legende, dass unsere Musik, unsere Filme, unsere Comics automatisch mit dem Progressiven, Sozialen und Liberalen, mit der Verbesserung der Welt verbunden sein müssten, mit dem Geschmack von Freiheit, Gerechtigkeit und Geschwisterlichkeit – diese Legende haben wir schon seit geraumer Zeit begraben. In beinahe jedem musikalischen Genre, jeder Mode, jedem Medium hat sich ein dezidiert rechtes bis faschistoides Segment gebildet.«¹ Es gebe, so Seeßlen, eine »Infiltration durch rechtspopulistische und neofaschistische Kräfte, Identitäre, Neue Rechte, Neocons, Volkstreue und wie auch immer sich das alte Gebräu in den neuen Flaschen nennen mag«, kurz: im Pop der Gegenwart herrsche eine »rechte Hegemonie«.²

Ist diese Diagnose zutreffend? Kann man sagen, dass der Pop heute zu einem Medium des rechten Populismus geworden ist? Und wenn ja, in welchem Sinne? Mit welchen musikalischen und sprachlichen Mitteln werden die Botschaften des Populismus verbreitet? Und worin besteht überhaupt der Wesenskern dieser Botschaften? Das sind die Fragen, denen ich in diesem Buch nachzugehen versuche. Ich glaube, dass Seeßlens Diagnose einerseits zutreffend ist, andererseits aber zu kurz greift. Die Brutalisierung und Maskulinisierung, die diskriminierende, rassistische, patriarchale, reaktionäre Grundierung weiterer Teile insbesondere des massenbegeisternden Pop sind in der Tat erschreckend und in ihrem Ausmaß historisch neu. Doch finden sich zugleich starke Gegenkräfte, die in einem ebenfalls historisch neuen Ausmaß die misogynen Rhetorik im Pop und die patriarchalen Strukturen der Kulturindustrie kritisieren und bekämpfen. Denken wir allein an die #metoo- und die #timesup-Bewegungen, die seit Ende 2017 das Thema der sexuellen Ausbeutung und der sexualisierten Gewalt in der populären Kultur auf die politische Agenda gebracht haben – im selben Zeitraum mithin, in dem der rechte Populismus seine größten Erfolge feierte.

Versucht man, das Verhältnis von Pop und Politik in der Gegenwart zu beschreiben, kann man sich also nicht auf die Korrespondenzen zwischen Pop und dem rechten Populismus beschränken: Das ist eine der zentralen Thesen, die ich im Folgenden erläutern möchte. Allem voran

gilt es, die Polarisierung in unserer gegenwärtigen Gesellschaft zu untersuchen – also den Widerstreit zwischen »reaktionären« und »emanzipatorischen« Positionen, zwischen Vergröberung und Verfeinerung, zwischen der immer drastischer formulierten Beschwörung identitärer Weltbilder und dem immer offensiver vorgetragenen Einspruch gegen die kulturellen und sozialen Traditionen, aus denen diese Weltbilder entspringen. Der Brutalisierung der popkulturellen Rhetorik steht eine ebenso starke Sensibilisierung für diskriminierende Sprechweisen und Arten der Kunst gegenüber. Dieses Spannungsfeld ist neu. Erst daraus erklärt sich die Heftigkeit, mit der heute über die moralische und politische Verantwortung von Kunst gestritten wird.

Große öffentliche Aufmerksamkeit kam der Echo-Verleihung an Kollegah und Farid Bang zu. Sie markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der deutschen Debatte über Popmusik; darum werde ich im ersten Beitrag des Buches die Ereignisse rund um den Echo 2018 rekonstruieren und die sich hier herauskristallisierenden Fragen skizzieren. Wie konnte es dazu kommen? Warum hatte vorher (fast) niemand bemerkt, welchen Grad der Verrohung die Sprache im deutschen Straßen- und Gangsta-Rap erreicht hat? Und wie geht eine verantwortungsbewusste Öffentlichkeit mit solchen Phänomenen um? Muss man die Musiker selbst auch dafür in die Verantwortung nehmen, welche Welt- und Menschenbilder in ihren Texten gespiegelt und verstärkt werden? Oder ist der Standpunkt,

es handle sich ja »nur« um Rollenprosa, ein nachvollziehbares und, wenn ja, auch ein legitimes Argument?

Dabei lassen sich die beiden zentralen Motive, der Sexismus und der Antisemitismus, bis zu den ersten Erfolgen des deutschen Gangsta-Rap Anfang der nuller Jahre zurückverfolgen. Im zweiten Kapitel erzähle ich von der Entwicklung des Maskulinismus, der Homophobie und Misogynie seit dem Debüt des prägenden deutschen Gangsta-Rappers Bushido im Jahr 2003; im dritten Kapitel gehe ich der fortschreitenden Durchsetzung dieser Musik mit antisemitischen Stereotypen nach. Diese betrifft aber nicht nur den – wesentlich muslimisch und migrantisch – geprägten Gangsta-Rap, sondern auch beträchtliche Teile der sonstigen Popmusik, wie es sich an den verbreiteten Sympathien für die israelfeindliche und tendenziell antisemitische BDS-Kampagne ablesen lässt.

Auf der Gegenseite der gesellschaftlichen Polarisierung behaupten sich neue Widerstandskräfte gegen die überkommenen patriarchalen und sexistischen Strukturen in der Popkultur; prägend dafür ist die #metoo- und #timesup-Bewegung, die ihren Anfang Ende 2017 mit den Enthüllungen über den Hollywood-Produzenten Harvey Weinstein nahm. Bis dieser feministische »Tsunami« (Janelle Monáe) auch die Musikindustrie erreichte, hat es eine Weile gedauert. Aber spätestens mit den Protesten gegen den pädophilieverdächtigen R'n'B-Sänger R. Kelly im Winter 2018/19 ist das Thema auch hier auf die Agenda gelangt; und während in weiten Teilen des massenbeis-

ternden Pop – zumindest im deutschsprachigen Raum – immer noch der Maskulinismus und das Patriarchat herrschen, findet sich jenseits dessen auch eine stärker werdende Strömung von erfolgreichen Künstlern und Künstlerinnen, die in ihrer Musik überkommene sexuelle Rollenmodelle in Frage stellen, von der Transgender-Elektroniker/in Planningtorock bis zu der feministischen Gitarrenrockerin Anna Calvi. Von diesen Phänomenen handeln das vierte und fünfte Kapitel, mit einem Seitenblick auf die sexuellemanzipatorischen Positionen in der deutschen Hitparadenmusik. Diese finden sich gerade in jenem Genre, das gemeinhin als besonders spießig und rückständig angesehen wird: im Schlager.

Aber auch die Gestalt des Schlagers ist ambivalent: Der erfolgreichste deutschsprachige Schlagersänger, der österreichische »Volks-Rock'n'Roller« Andreas Gabalier, pflegt wiederum das dezidiert patriarchale Weltbild der rechtspopulistischen Partei seines Heimatlands, der FPÖ. Im sechsten Kapitel folgt deshalb das Porträt der Galionsfigur einer neuen – mal mehr, mal weniger aggressiv und völkisch geprägten – Heimatbeschwörung im neuen Pop. Diese findet sich in je eigener Art und Weise auch bei den südtiroler Deutschrockern von Frei.Wild und den zahlreichen – wiewohl politisch eher neutral auftretenden – Mittelalter- und Volksmusik-Rockbands von In Extremo bis zu Santiano.

Zeigt sich hier das Aufbegehren der heimatverbundenen »einfachen Menschen« gegen die entfremdeten kos-

mopolitischen Eliten, wie es von den Wortführern des Rechtspopulismus gegenwärtig bekräftigt wird? Einerseits ja – andererseits findet sich die emphatische Beschwörung der Heimat auch bei der gegenwärtig erfolgreichsten linken deutschen Rockband, Feine Sahne Fischfilet aus Mecklenburg-Vorpommern. Von dieser berichte ich im siebten Kapitel; auch um sie entwickelte sich im Herbst 2018 eine kontroverse Debatte, als ein geplanter Auftritt im Bauhaus Dessau auf Druck von örtlichen CDU- und AfD-Politikern und -Politikerinnen abgesagt wurde. Als Grund hierfür wurden gewaltverherrlichende, gegen Polizisten gerichtete Zeilen in ihren Songs angeführt. Haben wir es bei Feine Sahne Fischfilet also bloß mit einer Spiegelung des rechtspopulistischen Pop nach links zu tun?

Die Verschränkung von Politik, Pop und Populismus ist in jedem Fall komplexer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Das zeigt sich einerseits an dem Umstand, dass weite Teile der erfolgreichen Popmusik zwar von rechten und rechtspopulistischen Menschen- und Weltbildern geprägt sind – sich andererseits aber so gut wie kein Musiker und keine Musikerin findet, die sich explizit zur entsprechenden politischen Bewegung bekennt. Selbst wenn sie – wie etwa Frei.Wild, Kollegah und Farid Bang – ästhetisch wie politisch gut dazu passen würden, wahren sie doch Distanz und Mehrdeutigkeit. Die *bekennende* Neue Rechte wirkt darum wie eine Popkultur ohne Popmusik: Das ist in Deutschland nicht anders als in den USA, wo Präsident Donald Trump für seine Inaugurationsfeier kaum

einen Musiker oder eine Musikerin gewinnen konnte. Darum lauten die Fragen des achten Kapitels: Warum ist das so? Ist Popmusik kein relevantes Medium für die Formation politischer Bewegungen mehr? Oder ist »identitäre« Popmusik ein Widerspruch in sich, weil Popmusik schon immer von der Durchdringung von Kulturen, ethnischen Traditionen und Stilen gelebt hat – worin sich immer auch eine gesellschaftliche Utopie offenbarte?

Inwiefern gerade diese utopische Hybridität nun allerdings von »links« unter Druck steht, wird im neunten Kapitel hinterfragt. Während der Pop auf der einen Seite verroht und sich in amoralischer Verantwortungslosigkeit suhlt, breitet sich auf der anderen Seite ein immer strikter werdender moralischer Rigorismus aus, insbesondere unter dem Stichwort »cultural appropriation«. Weiße Künstlerinnen und Künstler werden scharf kritisiert, wenn sie sich »nichtweißer« kultureller Traditionen bedienen; der Gebrauch von Samples und kulturellen Zitaten, der weite Teile der elektronischen Musik in den letzten Jahrzehnten prägte und inspirierte, wird in zunehmend aggressiver Tonlage in Frage gestellt. Diese Art der identitären Inanspruchnahme und Reglementierung von Pop und Kunst möchte ein Reinheitsgebot durchsetzen, das dem identitären Denken der Neuen Rechten weit stärker entspricht als alten linken emanzipatorischen Idealen von Offenheit und Transgression – einerseits.

Andererseits bleibt die Frage, wie man solche Bestrebungen kritisiert, ohne zugleich ihren unzweifelhaften eman-

zipatorischen Kern als solchen zu denunzieren: nämlich das legitime Interesse von minoritären oder marginalisierten Gruppen, genauso sichtbar und relevant zu werden wie der – sagen wir mal – heterosexuelle, männlich und weiß geprägte Mainstream. Auch hier ist die Frage wieder: Wo ziehen wir die Grenze? Wie viel Verantwortung kann man fordern? Aber ist nicht gerade auch Verantwortungslosigkeit essenziell für die Kunst? Wenn man Pop prinzipiell in die Verantwortung für eine gerechte, gleiche, tolerante Gesellschaft nehmen möchte und ihm Provokation und Grenzüberschreitung versagt – zerstört man dann nicht seine inneren Impulse und behält nur eine öde leere Hülle zurück? Ist Verantwortung überhaupt eine Kategorie, die man an Kunst und ästhetische Phänomene herantragen kann? Ist eine »verantwortungsvolle Kunst« nicht am Ende nur ein Rädchen im neoliberalen Getriebe, das die Rezipienten zu verantwortungsvollen, also gut funktionierenden Bürgern erziehen soll?

Im Zentrum des abschließenden zehnten Kapitels steht die Frage, wie sich die Kritik in kulturell unübersichtlichen Zeiten wie dieser positionieren sollte und kann. Der Versuch einer Antwort liegt im vorliegenden Buch, in seinem Selbstverständnis und seiner Motivation: Die Popkritik muss wach sein – gerade für die *politischen* Implikationen der gegenwärtigen Popkultur; sie muss genau hinsehen und hinhören, auch wenn der Gegenstand der Kritik ihr ästhetisch noch so uninteressant oder minderwertig erscheinen mag. Zugleich muss sie versuchen, sich

aus dem Getümmel der populistisch erhitzten Kontroversen herauszuhalten und diese von außen zu betrachten und zu bewerten. Ihr regulatives Ideal sollte eine Kultur sein, die nicht im institutionalisierten Ausnahmezustand des Kampfes aller gegen alle zerfällt, in der vielmehr die Utopie einer grenzenlosen Geschwisterlichkeit herrscht, der Wunsch nach Begegnung und Überschreitung, die Sehnsucht nach der Versöhnung des Eigenen mit dem Fremden. In seinen besten Momenten ist Pop immer ein Medium dieser Utopie gewesen; er bleibt auch heute ein Medium des Einspruchs gegen eine Gesellschaft, der im populistischen Wunsch nach identitärer Rückvergewisserung – von rechts wie links – das Bewusstsein davon abhandenkommt, dass die Schönheit des Daseins und darum auch der Kunst in der Neugier aufs Noch-nicht-Bekannte liegt, im Blick in das Offene und in die Freiheit.³