

Laylablablabla

Angelika Mietzner, Nico Nassenstein & Anne Storch

Volksfeste und Schlagerpartys sind eigentlich nicht die Orte, die wir wissenschaftlich analysieren. Aber seit wir am Ballermann gearbeitet haben, doch. Und so interessiert uns dann auch das aktuell in den sozialen Medien und offenbar auch überall sonst weithin diskutierte Partylied *Layla*. Es gehört zu einem Genre, das mit „Ballermannsong“ am besten beschrieben werden kann und auf der Partymeile in S'Arenal auf Mallorca seit Jahren gut etabliert ist. Für diesen Ort und seine temporären Ableger – Après Ski-Parties und Oktoberfeste – werden solche Titel produziert und meist werden sie auch vor allem dort konsumiert. Einer der seit Jahren besonders erfolgreichen Komponisten und Produzenten dieses Genres ist Matthias Distel aka Ikke Hüftgold, dessen Label Summerfield Records auch *Layla* herausgebracht hat, einen Song der Künstler DJ Robin und Schürze, die beide bei Summerfield gebucht werden können. Dass dieser Song nicht am Ballermann geblieben ist, sondern überall in Deutschland bekannt wurde und es an die Spitze der Charts geschafft hat, hat ganz bestimmte Gründe, die sicher nicht einfach nur mit dem Text des Songs zusammenhängen. Die im mallorquinischen Partytourismus vergangener Jahre (vor der Pandemie) erfolgreichen Titel hätten sehr viel mehr Anlass zu Empörung und Protest gegeben: da war der *Klauhurensong*, in dem im Text und im Video rassistische Bilder über afrikanische Sexarbeit*erinnen und Zwangsprostituierte reproduziert wurden, der Titel *Hallo Helmut*, der in rassistischer Weise im Text und im Video senegalesische Strandverkäuf*erinnen verhöhnnte und diskriminierte, oder der Song *Asamoah*, der die Schwarze Hautfarbe des Sportlers zum Anlass nahm, die Person als brillenverkaufenden Strandhändler am Ballermann zu konstruieren. Die vielen sexistischen Songs (*Leck die Tussy*, *Brigütte – Komm mit mir in die Hütte*, *Ich will Sex mit dir Carmen*, *Unten kommt die Gurke rein* usw.), die außerdem noch liefen und laufen, mögen karnevalistische Orte ausstatten, sie sind aber, genau wie die rassistischen und diskriminierenden anderen Lieder an der Partymeile vor allem auch eins: Instrument der Inbesitznahme und des Ausschlusses Anderer. Der Ballermann als 17. Bundesland, mit gekröntem König und im Chor grölenden Untertanen, die sich einheitlich in die stets gleichen Mottoshirts gekleidet in den Bierschwemmen einfanden, war vor allem auch ein neokolonialer Ort. Die dort im Tourismusbetrieb arbeitenden Menschen aus westafrikanischen Ländern wie Senegal und Nigeria, aber auch aus China, Rumänien, Brasilien, Pakistan und Indien, die – oft in mehr als prekären Beschäftigungsverhältnissen – schufteten, um karnevaleske Transgression und Überkonsum in bezahlbarer Form zu ermöglichen, wurden in den Ballermannliedern, auf den Motto-Tshirts und den Social

Media-Outlets der Urlaubenden als Staffage benutzt, verhöhnt und ausgebeutet. Die Songs erklangen überall dort, wo aber diejenigen, über die sie sich lustig machten, keinen Zutritt hatten.

Dass all das eigentlich weitere Öffentlichkeiten nie besonders interessiert hat, ist unter anderem eine Frage des Genres: Ballermannsongs werden am Ballermann konsumiert, von Menschen, die sich temporär in eine neokoloniale Ordnung einfügen, in der sie ihre Kolonie, ihre Könige, sich selbst als Untertanen und ihre vermeintliche Überlegenheit über diejenigen, die in dieser Ordnung außerhalb sozialer Klasse positioniert werden, feiern. Dort hält man sich als reflektierte, akademisch gebildete und kultivierte Person nicht auf. Nun aber ist *Layla* aus diesem abgeschlossenen Ort in die koloniale Metropole gelangt. Und dort haben sich die Zeiten gewandelt (am Ballermann übrigens auch, aber das macht offenbar gerade nichts). Black Lives Matter, die nicht mehr zu überhörenden Stimmen postkolonialer Communities, POCs und vieler anderer, wie auch neue Wachsamkeiten haben etwas verändert. Es machen sich zwar immer noch die Leute ungerne die Hände am vollgekotzten Partystrand dreckig, aber es wird hingehört, es wird sich gewehrt und es wird protestiert. *Layla* ist bekannt geworden, weil sich die Aufmerksamkeit in einigen Öffentlichkeiten geändert hat.

Und der Song bietet viel Anlass zu Protest und Kritik. Der Name beispielsweise: warum Layla und nicht einer der am Ballermann uniform verwendeten Label für die im Verhältnis wenigen weiblichen Gäste dort, Gisela, Shakira oder Monika? Layla, ein Name, der nicht nur Erinnerungen an den Clapton-Song, sondern vor allem auch Orientalismus und Exotismus transportieren kann, mag gewählt worden sein, um die Bordell-Thematik des Songs an einen anderen Ort zu verlegen. Zugleich zeigt das Video zum Song die historische Altstadt von Schwäbisch-Hall, in gedeckten Farben, irgendwie retro. Und auch Begriffe wie „Puffmama“ sind bestenfalls Retroporn. Zugleich ist dieses Spiel mit Gegensätzen – die „wunderschöne Layla“, total altbacken, eine „Puffmama“ in der deutschen Provinz, mittlerweile als bieder einzustufende Postweltkrieg-Sprache – charakteristisch für Ballermannsongs. Im Retroland Ballermann wird unentwegt mit Kulissen und Kostümen gespielt und immer wieder auch demaskiert. Und so argumentieren Ballermann-Künstl*erinnen in Interviews auch gerne, dass dort jeder ein Stück Alltag vergessen, Druck ablassen und Teil der Maskerade werden dürfe, von den Akademik*erinnen bis zu den Arbeit*erinnen: Aber sind hier wirklich alle gleich und ist die grölende Partyfratze immer Maske? (De)maskierung findet sich auch im Video zu *Layla*, wo die Figur, die an der Stange tanzt und auf den ersten Blick ganz und gar dem Bild der am Ballermann beschäftigten Tabledancerinnen entspricht, auf den zweiten Blick ein kostümierter Mann ist.

Layla, jung, geil und kostümiert, ist blond wie viele. Aber das Blondsein der Frau unklarer Identität positioniert sie innerhalb sogenannter „deutscher Leitkultur“ und markiert so den Partyort nochmals als identitär. Ein weiterer Akt der Inbesitznahme, des Orts, der Körper, der Stimmen. Alles wird markiert und in Besitz gebracht. Alle sind gemeint, alle feiern mit. Dabei werden die Sexarbeit*erinnen, die nach wie vor Ausgebeuteten, die immer noch Versklavten totgeschwiegen. Sie gehören nicht dazu, taugen lediglich zur Staffage. Matthias Distel hat in einem Interview von ihnen als Krankheit gesprochen.

Layla ist eine unklare Gestalt, die im Video so wenig vorkommt wie auch das Leben von Sexarbeit*erinnen am Ballermann in den aktuellen Diskussionen. Die von Zuhält*erinnen wie auch von ehemaligen Zwangsprostituierten, die nun selbst Bordellbetreiberinnen sind, in einer Form moderner Sklaverei ausgebeuteten Frauen aus Westafrika, die ihre Schlepperschulden bezahlen müssen und die Objekte eines brutalen Orientalismus und Exotismus sind, interessieren nicht. Weder die Straßenhänd*lerinnen noch die Nachtarbeit*erinnen können auf solidarische Aufmerksamkeit hoffen. So liest sich die #freelayla-Petition auf Change.org, in der behauptet wird, dass Layla zum „Sinnbild von Diskriminierung und Ausgrenzung“ (nämlich des cis-deutschen Partypublikums) wird, als Hohn.

Layla ist nicht einfach nur wegen einiger im Text verwendeter Begriffe wie „Puffmama“ ein gewalttätiges Lied, sondern auch wegen seines Kontexts. Hier geht es um die Ignoranz gegenüber kolonialen Kontinuitäten und moderner Sklaverei, bis hin zum Abfeiern und somit gleichgültigen Abnicken brutaler Ungerechtigkeiten, aus der vermeintlichen Position von zelebrierter Ironie. Es ist deshalb notwendig, Songs wie *Layla* nicht nur mit dem Blick auf Deutschland und sprachliche Purismusdebatten zu kritisieren und die Frage nach der Selbstbestimmtheit von Sexarbeit*erinnen zu stellen, sondern das Lied (oder, im Ballermann-Sprachgebrauch „Brett“) auch zum Anlass zu nehmen, einmal genauer hinzuschauen, womit hier eigentlich Geld gemacht wird. Nämlich mit der Gewalt und Brutalität, die von unserer Gesellschaft ausgeht und nach wie vor diejenigen trifft, die den Folgen der Kolonialzeit weiterhin ausgesetzt sind. Deshalb brauchen wir endlich andere Diskussionen, mehr Solidarität und weniger Egozentrik.