

ZfKM

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

Polarizing interpretations of society as a challenge for music education.
Polarisierende Deutungen von Gesellschaft als Herausforderung für die Musikpädagogik

Sonder-
edition 4 **21**

Mario Dunkel

*Populismus und autoritärer Nationalismus
in europäischen Musikkulturen als
musikpädagogische Herausforderung*

DOI: 10.18716/ojs/zfkm/2021.2126

Populismus und autoritärer Nationalismus in europäischen Musikkulturen als musikpädagogische Herausforderung

Die Frage, welche Art der Herausforderung das weltweite Erstarren von Populismus, Autoritarismus und Nationalismus für die Musikpädagogik darstellt, lässt sich aus einer Reihe gesellschaftlicher und kultureller Perspektiven in den Blick nehmen. Man kann sie auf mögliche Entwicklungen in der „Kultur des Musikunterrichts“ (Blanchard, 2019) selbst ebenso beziehen wie auf politische, ökonomische, mediale oder alltagskulturelle Veränderungen. Beiträge zur Thematik beginnen etwa mit einem Bezug zu soziokulturellen Entwicklungen auf der Makroebene – so auch der Call zu der Tagung, aus der diese Sonderausgabe hervorgeht. Dieser Tendenz liegt die richtige Annahme zugrunde, dass sich musikpädagogische Handlungsmöglichkeiten und -imperative nur in größeren gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten verstehen und bewerten lassen (Woodford, 2019). Aus diesem Grund wäre es fahrlässig, Fragen nach außerschulischen, musikkulturellen Veränderungen, welche die musikalische Sozialisation von Schüler*innen betreffen können, anderen Fachdisziplinen wie etwa den Musikwissenschaften oder den sogenannten Popular Music Studies zu überlassen¹. Zum einen werden diese Bereiche auch in den beiden genannten Forschungsfeldern tendenziell wenig behandelt. Zum anderen nähern sich andere Disziplinen diesen Veränderungen nicht mit musikpädagogischen Erkenntnisinteressen. Vor diesem Hintergrund versucht dieser Artikel zu zeigen, dass die Debatte um Zusammenhänge zwischen größeren musikkulturellen Entwicklungen und Populismus in Europa auch in der Musikpädagogik als disziplinen eigen betrachtet werden sollte. Nur wenn sich die wissenschaftliche Musikpädagogik diese Debatte zu eigen macht, kann sie auch mitbestimmen, welches Verständnis von dem Nexus aus Musik und Populismus – und damit auch von politisiertem, musikkulturellem Wandel – in musikpädagogischen Zusammenhängen relevant werden soll.

Es ist zu einer Art Klischee geworden, einen Artikel zu Populismus mit dem Hinweis auf die große Ambivalenz dieses Begriffs zu beginnen (Moffitt, 2020, S. 10). Doch lässt sich ein solcher Beginn kaum vermeiden. Im deutschsprachigen öffentlichen Diskurs wird Populismus einerseits nicht selten als negativ konnotierter Kampfbegriff verwendet, der dazu dient, konkurrierende Positionen abzuwerten. In diesem Zusammenhang wird „Populist*innen“ häufig unterstellt, es gehe ihnen nicht um die Sache, sondern lediglich um die Manipulation der Bürger*innen, um möglichst viele Wählerstimmen zu erhalten. Das kann etwa der Fall sein, wenn der Geschäftsführer der Borussia Dortmund GmbH & Co. KGaA Regierungspolitiker*innen „Populismus in Reinkultur“ zum Vorwurf macht, weil diese Einwände gegen das Hygienekonzept der Deutschen Fußball Liga (DFL) äußern (Platschko, 2020; vgl. Dunkel, 2021). Ein eindeutig negativ konnotierter Populismusbegriff liegt auch den in Deutschland breit rezipierten Populismusbarometer-Studien der Bertelsmannstiftung (vgl. Vehrkamp & Merkel, 2020) und den Schriften des bekannten Populismusforschers Jan-Werner Müller zugrunde (Müller, 2016). Vehrkamp, Merkel und Müller sehen das

¹ Für eine (Wieder-)Annäherung der Musikpädagogik an die Popular Music Studies plädieren bspw. auch Oliver Kautny (2010) und Johann Honnens (2017, S. 260-261).

Wesen des Populismus im Anti-Pluralismus und stufen diesen daher als eine grundsätzliche Gefahr für die liberale Demokratie ein² (Vehrkamp & Merkel, 2020; Müller, 2016). Gleichzeitig hat es in den vergangenen Jahren im öffentlichen Diskurs verschiedene Bemühungen gegeben, den Populismusbegriff ins Positive zu wenden. Diese Aneignungsversuche kamen dabei unter anderem von Politiker*innen und Journalist*innen mit sehr unterschiedlichen politischen Verortungen. Gerhard Schröder bezeichnete etwa Sigmar Gabriel einmal wertschätzend als einen „demokratischen Populisten“ (Tretbar, 2016) und Jakob Augstein forderte 2015 im *Spiegel* einen „positiven Populismus von Links“ (Augstein, 2015). Auch auf Seiten der Alternative für Deutschland (AfD) hat es wiederholt Versuche gegeben, den Populismusbegriff als Selbstbezeichnung ins Positive zu wenden (vgl. Adam, 2016; Gauland, 2018).

In jüngster Zeit ist Populismus im deutschsprachigen öffentlichen Diskurs darüber hinaus von der Parteipolitik in den Bereich des Kulturellen übertragen worden. Man denke an Diskussionen über Musiker*innen wie frei.wild, Andreas Gabalier, Kollegah oder auch Feine Sahne Fischfilet unter dem Aspekt des Populismus (Balzer, 2019). So fragt der Journalist Jens Balzer beispielsweise nach dem Zusammenspiel von Pop und Populismus und bespricht in diesem Zusammenhang eine relativ beliebig wirkende Auswahl unterschiedlichster Künstler*innen³ (Balzer, 2019). Durch die Übertragung des Populismusbegriffs vom Bereich der Politik auf den der Kultur ist seine Ambivalenz nicht geringer geworden. Inwiefern können Sport, Musik, Tanz, Rituale, die bildenden Künste, Filme, Videospiele oder Festveranstaltungen populistisch sein? Was ist möglicherweise populistisch an unterschiedlichen Arten von Musik? Und wenn Musik populistisch sein kann, was bedeutet dies für die Musikpädagogik und für die Positionen von Musikpädagog*innen? Aufgrund der Verwirrungen um den Populismusbegriff geht dieser Artikel zunächst im Detail auf die theoretische Debatte zu Populismus in der internationalen Populismusforschung ein. Der Artikel skizziert unterschiedliche Ansätze und plädiert anschließend in Anlehnung an Benjamin Moffitt für einen „diskursiv-performativen“ Populismusbegriff. Dieses Populismusverständnis wird daraufhin mit gegenwärtigen politischen Kontexten in Europa in Zusammenhang gebracht. Es wird unter anderem in Rückgriff auf Lawrence Rosenthal (2020) gezeigt, dass sich in den 2010er Jahren eine politische Verbindung von Populismus und Nationalismus in Europa ausgebreitet hat, die in manchen Ländern bereits als hegemonial bezeichnet werden muss und vielerorts autoritäre Züge angenommen hat. Diese Entwicklung reicht weit über die Parteipolitik hinaus; sie wird auch auf kultureller und musikalischer Ebene intensiv verhandelt. Diese Dimension des Zusammenspiels von Populismus und Nationalismus wird exemplarisch anhand der Entwicklung des Liedes „Nélküled“ (Ohne dich) der ungarischen Rock-Band Ismerős Arcok untersucht, das in Ungarn unter anderem bereits vor

² „Schon die Definition von Populismus weist Populisten als bestenfalls illiberale Demokraten aus. Ihr Verständnis von Demokratie entspricht jedenfalls nicht oder nur teilweise und unzureichend den Normen und Prinzipien einer liberalen Demokratie. Die für Populisten typische Verachtung demokratischer Kompromisse, ihr Antipluralismus und ihre häufig offene und aggressive Ausgrenzung von Minderheiten sowie ihr mangelnder Respekt vor demokratischen Institutionen und Verfahren zeigen das überdeutlich. Populisten sind im Sinne der liberalen Demokratie keine lupenreinen Demokraten. Sie bewegen sich zumeist im Graubereich zwischen liberaler und illiberal-autoritärer Demokratie. Sie sind also, sofern das begrifflich und sinnimmanent nicht ohnehin ein nicht auflösbarer Widerspruch ist, eher illiberale, autoritäre Demokraten, die ihre autoritären Einstellungen und ihre Ablehnung zentraler Normen und Institutionen der Demokratie vordergründig hinter einer vermeintlichen Unzufriedenheit mit dem Funktionieren der Demokratie verbergen“ (Vehrkamp und Merkel, 2020, S. 35).

³ Xavier Naidoo, dessen Musik eindeutige populistische Topoi bedient und bereits auf AfD-Veranstaltungen verwendet wurde, wird in dem Buch beispielsweise nicht genannt.

Länderspielen der Fußballnationalmannschaft der Männer angestimmt wurde und seit seiner Erstveröffentlichung im Jahr 2007 zu einer halboffiziellen Nationalhymne avanciert ist.

Die Diskussion von Populismus in europäischen Musikkulturen bietet im dritten Abschnitt einen Kontext für politische und kulturelle Entwicklungen, die in Deutschland stattgefunden haben. Obwohl Populismus auch im deutschsprachigen Raum nicht mit Nationalismus oder Autoritarismus verwechselt werden sollte, ist ein Blick auf das Zusammenwirken dieser Diskurse für das Verständnis rezenter Entwicklungen in der Bundesrepublik hilfreich. Die starke Präsenz dieser Diskurse im Bereich des Kulturellen wird zum einen im Einsatz von Musik durch populistisch-nationalistische Organisationen deutlich. Daher schaut dieser Artikel beispielhaft auf die Playlist einer AfD-Demonstration in Rostock-Reuthagen. Zum anderen ist sie auch in popkulturellen Entwicklungen in diversen Genres jenseits von Parteipolitik offensichtlich. Dass Populismus als theoretisches Konzept allerdings von Nationalismus getrennt werden sollte, macht abschließend die Analyse eines Stücks aus dem sogenannten Neuen Deutschrock deutlich, das im öffentlichen Diskurs bislang nicht als „populistisch“ diskutiert wurde, jedoch eindeutige Angebote in Richtung populistischer Verwendungsweisen macht.

Abschließend wird gefragt, inwiefern die hier skizzierten musikpolitischen und -kulturellen Entwicklungen als Herausforderung für die deutschsprachige Musikpädagogik verstanden werden können. Wie können sich Musikpädagog*innen und die wissenschaftliche Musikpädagogik angesichts der starken Präsenz populistischer Diskurse und Performances in populären Kulturen kritisch positionieren? Es wird in Anlehnung an die Hauptfragestellung dieser Sonderausgabe die These vertreten, dass „wir“ als Musikpädagog*innen die weite Verbreitung von Zusammenhängen zwischen Populismus und Musikkulturen nicht nur als eine potenzielle Bedrohung, sondern zuvorderst als eine Chance begreifen sollten, unsere eigene Positionalität zu hinterfragen und gemeinsam darüber zu reflektieren, welche Rolle Musik bei der Konstruktion und Performance gegenwärtig populärer Mythen und Narrative spielt.

1. Zu einem diskursiv-performativen Populismusbegriff

Populismus ist nicht nur im öffentlichen Diskurs, sondern auch in der Wissenschaft ein umstrittener Begriff. Dies zeigt sich bereits an der Fülle von Überblickswerken, die in den letzten fünf Jahren versucht haben, den Begriff aus unterschiedlichen Warten zu definieren⁴. Die Handbücher und Einführungen verweisen in der Regel darauf, dass es unterschiedliche historisch verortete Stränge der Populismusforschung gibt, die sich stark voneinander unterscheiden, aber auch einen gemeinsamen Kern haben. Dieser Kern liegt in der konzeptuellen, binären Aufteilung der Gesellschaft in „das Volk“ und „die Elite“, aus der sich wiederum weitere Aspekte ergeben, die an der Bekräftigung dieser Trennung mitwirken und den Antagonismus befeuern (Moffitt, 2020, S. 10).

In Anlehnung an das *Oxford Handbook of Populism* unterscheidet Moffitt drei Hauptstränge der Phänomenbeschreibung, die auch für die Zwecke dieses Artikels relevant sind: ideologiebezogene

⁴ *Oxford Handbook of Populism* (Rovira Kaltwasser et al., 2017); *Routledge Handbook of Global Populism* (de la Torre, 2018); *Was ist Populismus?* (Müller, 2016); *Populism: A Very Short Introduction* (Mudde & Rovira Kaltwasser, 2017); *Populism: An Introduction* (Anselmi, 2018); *Populism* (Moffitt, 2020); *Mapping Populism: Approaches and Methods* (Nadesan & Rons, 2020) und *Le siècle du populisme* (Rosanvallon, 2020). Ein *Research Handbook of Populism* (Stavrakakis & Katsambekis, in Bearbeitung) ist momentan im Edward Elgar-Verlag in Vorbereitung. 2018 gründete sich darüber hinaus die internationale Fachzeitschrift *Populism*, die angibt, das Feld in seiner ganzen Breite zu behandeln.

(„ideational“⁵), strategische und diskursiv-performative Ansätze (ebd., S. 10-29). Die jeweiligen Perspektiven auf Populismus gehen dabei aus Annahmen darüber hervor, um welche Art von Phänomen es sich bei Populismus eigentlich handelt. Ideologiebezogene Ansätze verstehen Populismus als eine nicht vollständig ausgeprägte – und daher „dünne“ (thin-centred) – Ideologie. Laut Cas Mudde, dem bekanntesten Vertreter dieser Theorie, besteht diese aus der Vorstellung, die Gesellschaft teile sich in ein „reines Volk“ (pure people) und eine „korrupte Elite“, die in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stünden. Zusätzlich beinhaltet Populismus nach diesem Verständnis die Idee, das Volk habe einen „allgemeinen Willen“ (volonté générale), der sich als solcher repräsentieren lasse (Mudde & Rovira Kaltwasser, 2017). Demgegenüber stehen strategische Ansätze, die Populismus nicht als Ideologie, sondern als eine Art politische Praxis untersuchen. Im Vordergrund steht dabei die Frage, „auf welche Weise Populist*innen Macht verfolgen und erhalten“⁵ (Weyland, 2017, S. 50; Moffitt, 2020, S. 17). Strategische Ansätze sind vor allem innerhalb von Forschungen zu lateinamerikanischen Formen des Populismus üblich und werden u.a. durch Populismusforscher*innen wie Robert S. Jansen und Kurt Weyland vertreten (ebd., S. 17-18).

Diskursive Ansätze schließlich verstehen Populismus als eine kommunikative Praxis. Als solche wird er häufig, aber nicht ausschließlich, in der Sprache verortet. Hinsichtlich ihres Diskursverständnisses können sich diskursive Ansätze recht stark unterscheiden. Ein in der politischen Theorie weit verbreiteter Ansatz geht auf den Diskursbegriff von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe zurück (Laclau, 2005; Laclau & Mouffe, 2014). Populismus wird in dieser – auch als Essex School bekannten – theoretischen Prägung als ein Versuch verstanden, kulturelle Bedeutungen und Identitäten in dem von Antonio Gramsci beschriebenen kulturellen Kampf um Macht und Hegemonie festzuschreiben (ebd., S. 21). Andere Forschende verwenden wiederum einen an die von Ruth Wodak entwickelte „kritische Diskursanalyse“ angelehnten Ansatz, der die linguistischen Elemente und ideologischen Effekte von Diskursen fokussiert (Wodak & Meyer, 2001), oder sie verbinden Diskursanalyse mit der Frame-Analyse⁶ nach Goffman (Aslanidis, 2018; Moffitt, 2020, S. 21-22).

In den vergangenen Jahren sind diese diskursanalytischen Ansätze um den Bereich des Performativen ergänzt worden. So fordert etwa Pierre Ostiguy in seinem „soziokulturellen Ansatz“, dass auch Gesten und Kleidungsstile als Bestandteile von Populismus verstanden werden müssen (Ostiguy, 2017). Er definiert Populismus daher als einen vielschichtigen kulturellen Prozess, der auf einer Verbreitung von Praktiken und Zeichen der Alltags- oder Populärkultur basiert: „the flaunting of the low“, wie es Ostiguy nennt (ebd., S. 73). Benjamin Moffitt argumentiert ähnlich, wenn er im Populismus einen „appeal“ an ein sich in Gegnerschaft zur Elite befindendes Volk sieht (Moffitt, 2020, S. 10). Dieser „appeal“ zeichnet sich durch Performances dessen aus, was gemeinhin unteren sozialen Schichten zugeschrieben wird und unter scheinbar „schlechte“ Manieren oder „schlechten“ Geschmack fallen würde (Moffitt, 2016; 2020). Einen ähnlichen Populismusbegriff verwenden auch manche musikbezogene Arbeiten zu Populismus. Der US-amerikanische Musikologe Justin Patch beispielsweise versteht Populismus ebenfalls als einen „appeal to the

⁵ „[...] how they pursue and sustain power“ (Moffitt, 2020, S. 17). Alle Übersetzungen vom Verfasser.

⁶ Die Frame-Analyse nach Goffman befasst sich u.a. damit, inwiefern kulturell bedingte Definitionen von Wirklichkeit (*frames*) Teil von sozialen Handlungen sind und als solche menschliches Handeln ermöglichen bzw. einschränken. Vgl. Goffman, 1974.

people“ (Patch, 2016, S. 368) und untersucht vor diesem Hintergrund die musikalischen Wahlkampfstrategien von Politikern wie Mitt Romney, Barack Obama, Donald Trump und Bernie Sanders (Patch, 2016; 2019; vgl. Jordan, 2013).

Ein großer Vorteil des diskursiv-performativen Populismusbegriffs ist, dass er dabei helfen kann, Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen Diskursen zu erkennen, die in anderen Fällen ausschließlich in ihrer Gegensätzlichkeit betrachtet werden. So zeigt Patch beispielsweise, inwiefern es ab den frühen 2000er Jahren Gemeinsamkeiten zwischen republikanischen und demokratischen Kandidat*innen im Gebrauch von Musik bei Wahlkämpfen gegeben hat (Patch, 2016).⁷ Andererseits zeigt sich etwa an Patches Auswahl von Politikern mit sehr unterschiedlichen, teils gegensätzlichen Programmen auch eine Schwäche seines Populismusverständnisses: Es kann mitunter Gefahr laufen, zentrale Unterschiede zwischen sehr gegensätzlichen politischen Programmen zu verwischen. Sowohl ideologiekritische als auch diskursiv-performative Ansätze betonen aus diesem Grund Zusammenhänge zwischen Populismus und anderen Diskursen beziehungsweise Ideologien. Der ideologiekritische Ansatz von Mudde und Rovira Kaltwasser geht davon aus, dass Populismus aufgrund seiner mangelnden Substanz nur in Verbindung mit anderen sogenannten Wirts-ideologien („host ideologies“) auftreten kann (Mudde & Rovira Kaltwasser, 2017, S. 21). Moffitt betont ebenfalls, dass Populismus mit anderen Diskursen wie Nationalismus, Nativismus, Sozialismus oder auch Liberalismus verschränkt ist und zusammenwirkt (Moffitt, 2020).

2. Populismus, Nationalismus und Autoritarismus in Europa

Schaut man sich vor dem Hintergrund dieser theoretischen Überlegungen zunächst rezente parteipolitische Entwicklungen in Europa an, so fällt auf, dass die Verbindung von Populismus und linken politischen Bewegungen oder Parteien in den vergangenen Jahren kaum politische Erfolge verzeichnen konnte. Die spanische linkspopulistische Partei Podemos hat in der Wählergunst deutlich an Zustimmung eingebüßt, während etwa die griechische linkspopulistische Partei Syriza viele ihrer einst sozialistischen Ziele aufgegeben hat und die Regierung 2019 an die liberal-konservative Partei Nea Dimocratia abgeben musste. In Frankreich konnte La France Insoumise bislang keine größeren politischen Erfolge verbuchen (Moffitt, 2020, S. 67). Der von Sahra Wagenknecht initiierten Organisation „Aufstehen“ ist es ebenfalls nicht gelungen, zu einer großen linkspopulistischen Sammelbewegung heranzuwachsen. In Italien verlor das Movimento Cinque Stelle spätestens zu dem Zeitpunkt seine Glaubwürdigkeit als linkspopulistische Partei, als es eine Koalition mit der rechtsextremen Lega einging und die menschenfeindliche Migrationspolitik Matteo Salvinis mitverantwortete.

Während der Linkspopulismus es also nicht schaffte, die Unterstützung der Wähler*innen zu vergrößern, konnte die enge Verbindung von Populismus und Nationalismus in den vergangenen Jahren zunehmend an Einfluss gewinnen. Populistisch-nationalistische Parteien in Europa sind sehr unterschiedlich; alle eint aber die Tatsache, dass sie die vertikale Achse des Populismus (oben/unten) mit der horizontalen Achse des Nationalismus (innen/außen) verbinden⁸. Auf diese

⁷ Der diskursiv-performative Populismusbegriff ermöglicht damit auch nuanciertere Gegenwartsbetrachtungen als das im deutschsprachigen Raum weit verbreitete Kulturkonflikt-Modell von Andreas Reckwitz, das zwischen den beiden „Kulturalisierungsregimen“ „Hyperkultur“ und „Kulturessenzialismus“ unterscheidet (Reckwitz, 2017).

⁸ Zur Unterscheidung von Populismus und Nationalismus vgl. de Cleen, 2017; Moffitt, 2020, S. 30-49.

Weise wird das „wahre Volk“ mit Vorstellungen der eigenen Nation verwoben, während die „korrupten Eliten“ als dieser Nation nicht wirklich zugehörig und teilweise auch geografisch extern (etwa mit Verweis auf Verbindungen nach Brüssel) dargestellt werden. Der Erfolg populistisch-nationalistischer Parteien zeigt sich sehr deutlich in Wahlen: Während populistisch-nationalistische Parteien in einigen Ländern noch keine Regierungsbeteiligung auf Bundesebene erreichen konnten, wurden ihnen in anderen europäischen Demokratien wie Italien oder Österreich bereits Regierungsbeteiligungen ermöglicht. In manchen europäischen Ländern stellen populistisch-nationalistische Parteien bereits seit Jahren die Regierung. In Polen (PiS) und Ungarn (Fidesz) etwa sind sie nicht nur seit einigen Jahren hegemonial, sondern auch weiterhin darum bemüht, ihre Macht auszuweiten, indem sie *checks and balances* (z.B. durch die freie Presse und die Judikative) außer Kraft setzen.

Diese populistisch-nationalistische Welle lässt sich zwar leicht durch Verweise auf Wahlen darstellen, sie ist aber keineswegs als ein rein parteipolitisches Phänomen zu verstehen. Die Wahlergebnisse werden vielmehr durch die große Verbreitung populistisch-nationalistischer Diskurse erst ermöglicht. Als ein eindrückliches Beispiel für musikkulturelle Entwicklungen in diesem Bereich soll an dieser Stelle das Stück „Nélküled“ (Ohne dich) der ungarischen Band Ismerős Arcok dienen⁹. Ismerős Arcok veröffentlichte das Stück zum ersten Mal 2007 auf dem Album *Éberálom* (Ich bin wach). Seitdem hat es eine außergewöhnliche Geschichte der Popularisierung erfahren. Zunächst wurde es zu einer Hymne der ungarischsprachigen (im Sinne des Liedes eher „ungarischstämmigen“) Menschen außerhalb der Grenzen Ungarns. In den 2010er Jahren machte der ungarischsprachige Fußballverein FK DAC Dunajská Streda in der Slowakei das Stück zu seiner Hymne. Es bildete sich dabei eine Art Ritual heraus, das der Verein auch filmisch inszenierte: Unterschiedliche Sänger*innen – darunter u.a. auch ein Mädchen und ein Kinderpaar – gehen vor dem Heimspiel mit einem Mikrofon ausgestattet den Fußballplatz ab und singen dabei „Nélküled“ zu einer Playback-E-Piano-Begleitung. Die Ballade ist in einem langsam-gehenden Tempo gehalten, sodass Musik und Bewegung miteinander harmonieren. Das komplette Stück wird dabei von Fangesängern auf den Tribünen begleitet, die auch in den Strophen textsicher zu sein scheinen und kaum schwächer zu hören sind als im Refrain. Gleichzeitig tragen viele der Fans ihre Fanutensilien zur Schau, halten ihren Fan-Schal mit beiden Händen ausgestreckt nach oben; vereinzelt werden auch Fahnen geschwungen. Zwischen den gelb-blauen Farben des Vereins sind immer wieder die rot-weiß-grünen Nationalfarben Ungarns zu sehen¹⁰.

Bereits die Zahl der Aufrufe dieser Videos auf YouTube lässt darauf schließen, dass es sich bei diesen Inszenierungen um mehr als ein regionales Phänomen in einer slowakischen Kleinstadt handelt. Eine Performance des Stücks aus dem Jahr 2015 hat 5,3 Millionen Aufrufe, eine weitere aus dem Jahr 2018 kommt auf 2,7 Millionen¹¹. Eine 2019 veröffentlichte Aufnahme, in der ein Mädchen und ein Junge das Stück gemeinsam singen und sich dabei an den Händen halten, kommt bereits auf mehr als 740.000 Views¹². Auch wurden die Produktionen im Laufe der vergangenen Jahre verfeinert. Waren die ersten Performances des Songs noch relativ einfach mit einer Kamera aufgenommen, wechseln sich auf den Videos seit 2018 unterschiedliche Kameraperspektiven ab,

⁹ Ich danke Emilia Barna und Ágnes Patakfalvi-Czirják für den Hinweis auf dieses Stück. Ihre ausführlicheren Diskussionen des Songs und seiner Geschichte erscheinen in Barna & Patakfalvi-Czirják, im Erscheinen a; Barna & Patakfalvi-Czirják, im Erscheinen b.

¹⁰ https://youtu.be/77z_ZDM4l58 [27.05.2021]; <https://youtu.be/R8GV6XQjdJI> [27.05.2021].

¹¹ <https://youtu.be/wHw-k9epP-I> [27.05.2021]; https://youtu.be/77z_ZDM4l58, [27.05.2021].

¹² <https://youtu.be/R8GV6XQjdJI> [27.05.2021].

die wahlweise das Stadion aus der Vogelperspektive, die Fans oder die Sänger*innen vor der Fan-
kulisse zeigen. Dabei begleitet eine Kamera die Sänger*innen auf ihrem Gang über den Fußball-
platz und liefert Nahaufnahmen. Es scheint, als sei das eigentliche Event nicht das Fußballspiel
selbst, das in diesen Videos keine Rolle spielt, sondern das ihm vorausgehende musikalische Ritual.
In der Tat ist dieses Ritual derart populär geworden, dass es nicht nur vor Heimspielen des slowa-
kischen Vereins, sondern auch vor Länderspielen der ungarischen Fußballnationalmannschaft der
Männer in Ungarns größtem Stadion, der Puskás Aréna in Budapest, aufgeführt und gemeinsam
gesungen wird¹³.

Ein Blick auf den Liedtext zeigt, inwiefern in diesem Kontext Populismus und Nationalismus
zusammenwirken. Das lyrische Ich – und in den Stadionaufführungen performativ auch die Sän-
ger*innen und der Chor der Zuschauer*innen – wendet sich in einer Art Liebesbekundung an sein
Heimatland Ungarn. Obwohl es sich diesem verbunden fühlt, ist es doch auf eine unnatürliche
Weise von ihm getrennt, die verglichen wird mit dem Tod: wie ein Fluss, der sein Wasser verloren
hat, und wie eine Saat, die in den trockenen Staub fällt. Aufgrund dieser widernatürlichen Trennung
lebt das lyrische Ich in einem permanenten Unfrieden, der nur durch die Wiedervereinigung mit
dem Heimatland beendet werden könnte. Allerdings besteht darauf keine Hoffnung mehr. Statt-
dessen besingt das lyrische Ich trotzig, dass es dennoch auf zwei Weisen mit Ungarn untrennbar
verbunden bleibt: eine historische und eine biologische. Die ungarische Gemeinschaft konstituiert
sich in dem Stück einerseits durch die gemeinsame Erfahrung, eine schwierige Zeit durchlebt zu
haben, und andererseits durch ihre biologische Abstammung. So wiederholt das lyrische Ich – und
mit ihm die tausenden Stadionbesucher*innen – in einer Art Klimax des Refrains die Worte: „Wir
sind aus einem Blut“¹⁴.

Diese nationalistischen und nativistischen Elemente werden im Laufe des Stücks ergänzt durch
Topoi, die dem Populismus zugeordnet werden können. So finden sich in dem Liedtext Referenzen
zu Herrschaft und Unterdrückung: Die freie Meinungsäußerung des lyrischen Ichs, welches die
Stimme des Volkes repräsentiert („wir sagen eins und sind uns einig“¹⁵), ist gefährdet; wenn es
nicht gleich sagt, was es zu sagen hat, wird es vielleicht „keine Gelegenheit [dazu] bekommen“¹⁶.
Gleichzeitig wird „das Volk“ erniedrigt und ist in der sozialen Struktur der untersten Schicht zu-
zuordnen. So wird es mit einem Stein verglichen, der zur Seite getreten wird, und mit einem Wan-
derer, der still um Essen betteln muss. Die horizontale Ebene des Nationalismus (innen/außen)
wird hier also ergänzt durch die vertikale (unten/oben) des Populismus. Auch wenn die Elite nicht
direkt benannt wird, wirft der Songtext doch Fragen danach auf, wer an dem Schicksal der unga-
rischsprachigen Bevölkerung Schuld hat. Mit anderen Worten: Wessen Fuß tritt den Stein?

Die populistisch-nationalistischen Topoi des Liedtextes werden auch durch die Musik unter-
stützt. Die größtenteils in Tonschritten gehaltene Melodie hat einen geringen Tonumfang und lädt
auch dadurch zum Mitsingen und Hineinfühlen ein. Harmonisch, melodisch und auch rhythmisch
wird auf gängige Schemata der Pop-Musik zurückgegriffen, die durchaus geschickt eingesetzt wer-
den: Die Strophe besteht aus einer Variation einer Quintfallsequenz, die auf der spannungsreichen

¹³ So etwa im November 2019 vor dem Heimspiel gegen Uruguay. Vgl. https://youtu.be/RLmn_Wqfr6A [27.05.2021].

¹⁴ „Mi egy vérből valók vagyunk“.

¹⁵ „Egyet mondunk s egyet gondolunk“.

¹⁶ „S ha nem teszem, talán már nem is lesz rá alkalom“.

Dominante beginnt und endet, wodurch das Stück in der Lage ist, zugleich ein Gefühl von Vertrautheit, Intimität und unabgeschlossener Zirkularität zu erzeugen¹⁷. Harmonisch erzeugt die Strophe in den ersten drei Takten ein Gefühl eines gemächlichen Dahinschreitens in vertrauten Mustern, das dann aber auf der ersten Zählzeit des vierten Taktes unterbrochen wird, wenn die zu erwartende Moll-Subdominante mit Sechst im Bass (in der Grundtonart C-Moll: Dm^{5-/7}) ersetzt wird durch eine Dur-Subdominante mit Terz im Bass (F/A), welche anschließend zur Terz des darauf folgenden Dominantakkords aufsteigt (G/H). Momente des Absteigens und Aufsteigens wechseln sich also kontinuierlich ab, was sich ebenfalls als Bezug zu der Rastlosigkeit und dem Unfrieden des lyrischen Ichs deuten lässt. Neben solchen harmonischen Bezügen werden Textpassagen auch durch rhythmische und melodische Akzente unterstützt. So markiert etwa ein Tonprung zum höchsten Melodieton des Stücks, der auf die erste Zählzeit erfolgt, die Wörter „történjen bármi“ („was auch immer geschieht“) und unterstreicht dadurch die durch das lyrische Ich artikulierten – und von den Sänger*innen im Stadion performte – Bedingungslosigkeit des eigenen Patriotismus und der eigenen nationalen Identität.

Weitere Bedeutungsdimensionen entstehen durch die gemeinsame Performance des Songs im Fußballstadion: Die beiden Kinder, welche das Stück singen und sich dabei an den Händen halten, können in dem Zusammenhang auch als Versprechen für die Zukunft des als biologisch „rein“ konzipierten Volkes gelesen werden, das der Songtext besingt. Durch das gemeinsame Singen der Ballade in einem Stadion wird dabei auch die affektive Ebene angesprochen. Wenn Populismus mit der Mobilisierung von Affekten und Emotionen zu tun hat, welche der konzeptuellen Trennung von Gesellschaft in ein Volk und eine Elite Bedeutung verleihen (Rosenthal, 2020; Mouffe, 2018), dann können die Aufführungen des Songs dazu beitragen, populistisch-nationalistische Konzepte, Topoi und Narrative an konkrete musikalische Erfahrungen zu binden.

3. Populismus und Musik in Deutschland

Lenken wir den Blick nun auf Deutschland, kann man zunächst festhalten, dass in der deutschen Parteipolitik in den vergangenen Jahren ebenfalls eine Entwicklung stattgefunden hat, die dazu führte, dass populistisch-nationalistische Einstellungen zunehmend in den Parlamenten vertreten sind. Dies zeigt sich insbesondere an der Geschichte der Alternative für Deutschland. Wie Wilhelm Heitmeyer gezeigt hat, durchlief die Partei seit ihrer Gründung im Jahr 2013 eine Entwicklung von einer in erster Linie euroskeptischen, marktliberalen Partei zu einer primär autoritär-nationalistischen mit einem rechtsextremen Flügel. Heitmeyer lehnt aus diesem Grund den Begriff Rechtspopulismus für die AfD spätestens seit ihrer starken Fokussierung auf Migrationspolitik im Jahr 2015 als verharmlosend ab und schlägt stattdessen den Begriff „autoritärer Nationalradikalismus“ vor (Heitmeyer, 2018, S. 76-77). Obgleich Heitmeyer grundsätzlich zuzustimmen ist, sollte der Populismusbegriff in Bezug auf die AfD jedoch nicht gänzlich verworfen werden. Er ist vielmehr als eine ergänzende Perspektive zu den von Heitmeyer identifizierten Primärmerkmalen der Partei zu sehen, die dazu beitragen kann, die Kommunikationsweisen der Partei besser zu verstehen. Dass

¹⁷ Ich interpretiere an dieser Stelle die Wirkung der Musik auf mich selbst. Um die Frage zu beantworten, inwiefern diese Eindrücke und Empfindungen auch auf andere Hörer*innen zutreffen, müssten zunächst noch weitere Daten erhoben werden.

die Partei populistisch ist, heißt dabei nicht, dass sie weniger radikal, nationalistisch oder autoritär wäre.

Inwiefern ein diskursiv-performativer Populismustheoretischer Ansatz zu einem besseren Verständnis des Einsatzes von Musik durch die Partei bieten kann, zeigt etwa ein Blick auf die musikalische Begleitung einer AfD-Demonstration, die am 25. März 2019 in Rostock-Reuthershausen stattfand. Die Demonstration – in deren Rahmen Demonstrant*innen begleitet von einem Kleinlaster in AfD-Farben mit der Aufschrift „Mut zu Deutschland / Mut zur Heimat“ durch die Straßen von Reuthershausen zogen – richtete sich gegen den Bau einer Moschee in dem Rostocker Stadtteil. Der Kleintransporter diente dabei der akustischen Beschallung: Abgespielt wurde eine auf den ersten Blick relativ willkürlich wirkende Zusammenstellung von Musik. Dazu gehörten deutschsprachige Volkslieder, Chansons, Auszüge aus Hollywood-Filmmusik, Auszüge aus einer Oper Richard Wagners („Ritt der Walküre“), Aufnahmen der Chöre Gotthilf Fischers, deutschsprachige Schlagerhits von Drafi Deutscher bis Gunter Gabriel, deutschsprachiger R&B mit Gangsta-Rap-Einwürfen von Xavier Naidoo sowie Muezzin-Gesang. Durch Letzteren wurde höchstwahrscheinlich versucht, das für die Veranstaltung zentrale Bedrohungsszenario eines Moscheebaus zu verkläglichem (Dunkel, 2020; Dunkel, 2021; Ginkel, Schwenck, Schiller, Doehring, & Dunkel, im Erscheinen)¹⁸.

Dass die Organisator*innen dieser AfD-Demonstration eine solch eklektische Playlist zusammenstellen, deutet auf eine Spannung zwischen dem Streben der Partei nach kultureller Homogenisierung und ihrer heterogenen Musikauswahl hin. Es zeigt sich hier ein Dilemma der Partei: Um ihre Agenda einer kulturellen Homogenisierung zu popularisieren, ist sie auf populäre Kulturen und Musiken angewiesen, die zutiefst pluralisiert sind (Mrozek, 2019; Dunkel, 2020; Ginkel, Schwenck, Schiller, Doehring, & Dunkel, im Erscheinen; Dunkel, 2021). Aus einer Populismustheoretischen Perspektive scheint die hier skizzierte Musikauswahl jedoch weniger inkongruent. Wenn die AfD etwa das Stück „Sei wachsam“ von Reinhard Mey auswählt, mag dies verwirren. Schließlich verortet sich Mey selbst eher im linken politischen Spektrum¹⁹. Das Stück bietet sich allerdings aufgrund seines offenen Populismus besonders für Transfers zwischen sehr verschiedenen populistischen Diskursen an. So verwendet das Stück den Volksbegriff und greift unter anderem auf die Vorstellung zurück, eine korrupte Elite aus Politiker*innen, Geistlichen, „Medienmogulen“, „Zeitungszaaren“, „Schmiergeldempfängern“ und „Geschäftemachern“ habe sich gegen das Volk verschworen und wolle es „dumm“ und „arm“ halten. Die Unglaubwürdigkeit und Korruptheit dieser Elite wird dadurch kenntlich gemacht, dass sie nicht sind, was sie zu sein vorgeben, sondern lediglich „auf jugendlich gemachte Greise“, die „leimen“ und „schleimen“, anstatt die Wahrheit zu sagen. Darüber hinaus liefert das Lied eine populistische Erklärung dafür, auf welche Art die Elite ihre Macht über das Volk ausübt: nämlich indem sie über Medien Lügen verbreitet und somit das Volk „dumm“ hält. Medienkritik ist generell im Populismus verbreitet, in diesem Fall ist sie aber derart überspitzt, dass sie stark anschlussfähig wird für den auch von der AfD verwendeten Frame der Lügenpresse²⁰. Auch an anderen Stellen weist der Liedtext Parallelen zur

¹⁸ Die Repertoireanalyse basiert auf dem von der AfD über YouTube ausgestrahlten offiziellen Livestream der Veranstaltung. Dieser ist auf YouTube nicht mehr verfügbar, befindet sich aber im Archiv des Verfassers.

¹⁹ „Wenn links das Gegenteil von rechts ist, ja. Wenn es links ist, Solidarität mit den Schwächeren nicht nur zu zeigen, sondern auch zu leben, dann ja“ (Reinhard Mey, zit. in Ebmeyer, 2020).

²⁰ Der Begriff Lügenpresse stammt aus dem 19. Jahrhundert und wurde von zahlreichen politischen Bewegungen verwendet. Er steht in enger Verbindung mit antisemitischen Verschwörungsmäthen und verweist ebenfalls auf die Rhetorik der Nationalsozialisten (vgl. Lilienthal & Neverla, 2017).

Rhetorik der AfD auf. So werden etwa Vergleiche zwischen der Bundesregierung und der NS-Diktatur gezogen („seit heute früh um fünf Uhr schießen wir zurück“), ähnlich der in den vergangenen Jahren durch Vertreter*innen der AfD vorgenommenen Vergleiche unter anderem zwischen Angela Merkel und Adolf Hitler (Gebhardt & Rzepka, 2019). Zusätzlich wird in dem Stück das Grundgesetz zum Symbol des Rechtsstaates erklärt, das durch Politiker*innen missachtet werde. Auch dieser Topos fügt sich in die aktuelle „Wir sind Grundgesetz“-Kampagne der Partei, die ebenfalls das Grundgesetz als eine stark bedrohte deutsche Errungenschaft charakterisiert und den „Eliten“ in der Regierung die Aushöhlung des Rechtsstaats zum Vorwurf macht²¹.

Es wäre möglich, viele der anderen Stücke durch eine Perspektive zu erklären, welche die Verschränkung von populistischen und nationalistischen Diskursen auf dieser Demonstration in den Blick nimmt²². Ich möchte den Populismusbegriff aber breiter fassen und darum auch in deutschsprachigen Kontexten nicht auf den Gebrauch von Musik durch Politiker*innen oder Parteien beschränken. Es bedarf auch hier einer Perspektive, die Populismus in kulturellen Praktiken außerhalb von Parteipolitik in den Blick nimmt. Da dieses Feld zu groß ist, um es auch nur im Ansatz abbilden zu können, möchte ich an dieser Stelle ein Beispiel aus der populären Musik geben, das ich in dem Zusammenhang für sehr instruktiv halte, das aber bislang noch nicht unter dem Aspekt des Populismus öffentlich diskutiert wurde: das Stück „Der Osten rockt“ der Band Goitzsche Front²³.

Die Gruppe ist alles andere als ein Nischenphänomen auf dem deutschen Musikmarkt. Nach ihrer Gründung im Jahr 2009 in Bitterfeld-Wolfen (Sachsen-Anhalt) konnte die Band 2016 mit dem Album *Mo[nu]ment* zum ersten Mal einen Chart-Erfolg in Deutschland erzielen. Seitdem waren alle Alben der Band in den Top 10 der deutschen Albumcharts. *Deines Glückes Schmied* schaffte es 2018 auf den ersten Platz, das Album *Ostgold* erreichte 2020 Platz zwei. Das im Dezember 2020 erschienene Livealbum *Live in Berlin* war ebenfalls kommerziell erfolgreich²⁴. Musikalisch lässt sich Goitzsche Front in einer Entwicklung verorten, die als „neuer Deutschrock“ bezeichnet worden ist²⁵ (Hindrichs, 2013, S. 156). Diese Genrebezeichnung ist wie viele Genrelabels allerdings recht ungenau. Einerseits werden darunter jene Bands verstanden, welche sich in den 2000er und 2010er Jahren thematisch und stilistisch an den Böhsen Onkelz orientierten und versuchten, an deren Erfolg anzuknüpfen. Zu den populärsten Bands dieser Art gehören die Südtiroler Gruppen frei.wild, Unantastbar und eine Reihe weiterer Bands, die bei dem Label Rookies and Kings unter Vertrag stehen bzw. standen²⁶ (ebd., S. 163). Insbesondere die Band frei.wild ist in dem Zusammenhang richtigerweise für ihre völkisch-nationalistischen Lieder kritisiert worden; Ethno-Nationalismus ist aber auch bei anderen Bands der Szene nicht unüblich (Hindrichs, 2013). Andererseits sollte diese Kritik den Blick auf den neuen Deutschrock nicht zu sehr einengen. So ließen sich der

²¹ Vgl. <https://www.afd.de/grundgesetz/> [27.05.2021].

²² Besprechungen, die auf weitere Aspekte dieser Demonstration eingehen, finden sich in Dunkel, 2020 und Ginkel et al., im Erscheinen.

²³ An anderer Stelle habe ich in ähnlicher Weise die unterfränkische Band Dorfrocker auf den Aspekt des Populismus hin untersucht (Dunkel, 2021).

²⁴ Die Daten beziehen sich auf die durch GfK Entertainment ermittelten offiziellen Albumcharts. Vgl. <https://www.offiziellecharts.de/charts/album/for-date-1519340400000>; <https://www.offiziellecharts.de/charts/album/for-date-1578610800000>; <https://www.offiziellecharts.de/charts/album/for-date-1608850800000> [27.05.2021].

²⁵ Der Begriff ist problematisch, da er eine Bezeichnung für eine große Spannbreite deutschsprachiger Rockmusik verwendet, um ein Genre zu bezeichnen, das sehr stark durch Punkrock-Ästhetik geprägt ist. Dadurch werden Künstler*innen des Rock, die sich weniger stark am Punkrock orientieren, tendenziell an den Rand gedrängt.

²⁶ Eine längere Auflistung von Bands findet sich in Hindrichs, 2013, S. 156-157.

Bezeichnung auch linksgerichtete Bands mit starken Punkrock-Anklängen wie etwa die Broilers zuordnen. In den letzten Jahren hat es außerdem auch innerhalb der Szene politische Auseinandersetzungen gegeben. So hat beispielsweise die Deutschrock-Band Haudegen frei.wild und andere Bands des völkisch-nationalistischen Spektrums in verschiedenen Stücken scharf kritisiert²⁷.

Vor dem Hintergrund dieser politischen Auseinandersetzungen innerhalb der Szene muss auch die Band Goitzsche Front eingeordnet werden. Die Gruppe ist zwar nicht dafür bekannt, aktiv die politischen Einstellungen konkreter Bands zu kritisieren, sie hat sich aber vom Nationalsozialismus distanziert und ist in rechten Kreisen unter anderem dadurch negativ aufgefallen, dass ihr Schlagzeuger in Musikvideos und Konzerten wiederholt ein T-Shirt getragen hat, auf dem „FCK NZS“ („Fuck Nazis“) steht²⁸. Ihre großen kommerziellen Erfolge konnte Goitzsche Front erst im Anschluss an frei.wilds Erfolgswelle der frühen 2010er Jahren verbuchen, als die Südtiroler Band mit drei verschiedenen Alben jeweils den ersten Platz der deutschen Albumcharts erreichte. Wie frei.wild machte auch die Band Goitzsche Front von Beginn an ihre Herkunft zu ihrem Markenzeichen. Schon der Name, der sich von dem kurz nach der Wende geschlossenen Tagebau Goitzsche im Bitterfelder Bergbaurevier ableitet, verweist auf die Region, in der die Bandmitglieder aufgewachsen sind und leben. Gleichzeitig kann das „oi“ im Bandnamen als Verweis auf die inzwischen auch politisch heterogene „Oi“-Szene²⁹ gelesen werden (DPA, 2020). In der Folge wurde insbesondere die Konstruktion einer größeren, ostdeutschen Identität zu einem der wichtigsten Themenfelder der Band. Die letzte große Deutschlandtournee lief unter dem Titel „Ostgold“ und das Musikvideo zu dem Stück „Der Osten rockt“ gehört zu den populärsten Videos der Band³⁰.

In dem Musikvideo wird eine ostdeutsche Identität konstruiert und als „das Eigene“ mit Stolz gefüllt, das relational zu einem unbenannten Anderen existiert. Im Refrain heißt es: „Wir werden es euch zeigen, was es heißt, ein Ossi zu sein“. Auch wenn unklar bleibt, wer an dieser Stelle in der zweiten Person angesprochen wird, erzeugt das Stück hier den im Populismus üblichen wir/die-Dualismus, um die Identität einer „eigenen“ Gruppe zu artikulieren. Das Eigene wird dabei in Verbindung mit einer ins Ironische tendierenden positiven Umdeutung von Gegenständen dargestellt, die gemeinhin als rückständig, wertlos und aus der Zeit gefallen angesehen werden, von den als der Region zugehörig inszenierten Menschen vor Ort aber Wertschätzung erhalten. Das Video inszeniert einen Auftritt der Band in einer großen Werkstatthalle, in der alte Trabant-Wagen repariert werden, welche die Bandmitglieder auch selbst fahren. Als Bühne dienen die Ladeflächen zweier mit dem Rücken aneinander geparkter Lastwagen. Auf der auf diese Weise selbstgebauten Bühne steht ein altes Schwarz-Weiß-Fernsehgerät, das Ausschnitte aus der Filmkomödie *Go Trabi Go* (1991) zeigt. Die Komödie handelt von der Familie Struutz, die – wie die Bandmitglieder – aus Bitterfeld stammt. Ein Ausschnitt, in dem der Vater Udo Struutz seiner Tochter Jacqueline zuruft, sie solle die „Affenmusik“ ausmachen, läutet in dem Musikvideo den Song „Der Osten rockt“ ein. Diese Einspielung aus *Go Trabi Go* ist sowohl ein ironischer Kommentar der eigenen Musik als

²⁷ Sommer, 2018. Vgl. die Stücke „1939“ und „Halb so frei, halb so wild“.

²⁸ Vgl. das offizielle Video und die Kommentarspalte zu dem Stück „Unsere Fahnen wehen“, in dem der Schlagzeuger dieses T-Shirt trägt. <https://youtu.be/l9BcL08bZMM> [27.05.2021]. Vgl. DPA, 2020.

²⁹ Durch die bewusste Verwendung der Buchstaben „oi“ im Bandnamen versuchten viele Bands seit den 1980er Jahren ihrer Verbundenheit zur Skinhead-Szene Ausdruck zu verleihen. Zur Begriffsgeschichte vgl. Dornbusch & Raabe 2006, S. 22.

³⁰ Das Video wurde bislang 9,3 Millionen Mal auf YouTube aufgerufen. Vgl. <https://youtu.be/lbb2zdpubHg> [27.05.2021].

auch eine Referenz auf Generationenkonflikte, die eine Vereinnahmung des Songs im Zeichen ethnonationalistischer Ideologie durchaus erschwert.

Die Musik, der Text und die unterschiedlichen Bilder verbinden sich so zu einer Inszenierung eines auf orts- und klassenspezifische Eigenheiten verweisenden Stils, welcher im Laufe des Videos eine positive, mit Trotz und Stolz gefüllte Wertung erhält. Dieser Stil trifft auf die mit Arbeiterklassenassoziationen verbundenen Schweißarbeiten an Autos, die immer wieder im Bild zu sehen sind, ebenso zu wie auf die einfachen Kleidungsstile der Bandmitglieder und die ausschließlich mit Flaschenbier anstoßenden und „pogenden“ Konzertbesucher*innen. Insgesamt wird das Video von Männern dominiert, wobei sich auch wenige Frauen im Publikum befinden. Das Musikvideo inszeniert eine orts- und klassenspezifische Art von Männlichkeit ebenso wie Männlichkeitsattribute dazu dienen, den Ort und die Klasse zu charakterisieren. Die Band sowie die Mehrheit des Publikums bestehen aus Männern; die Schweißarbeiten werden von Männern vorgenommen; und der Stolz auf das Eigene wird ebenfalls mit dem Stolz auf die eigene Männlichkeit in Verbindung gebracht. Am Rückspiegel eines vom Leadsänger gesteuerten Trabanten hängt ein Schild mit der Aufschrift „I Love My Penis“, und im Songtext heißt es: „Denn wir haben die geilsten Weiber / Konzerte sowieso.“ Wenn Populismus also mit der Inszenierung eines Stils der eigenen Gruppe in Abgrenzung zu einer „Elite“ zu tun hat, wie Reece Peck in Bezug auf die Arbeiterklassenästhetik von Fox News schreibt (Peck, 2019), dann zeigt dieses Musikvideo beispielhaft, inwiefern populistische Diskurse und Performances fester Bestandteil zeitgenössischer Musikkulturen auch im musikalischen Mainstream sind.

4. Überlegungen für die Musikpädagogik

Das Musikvideo wird in diesem Beitrag auch deshalb verwendet, weil es eine Reihe von Fragen aufwirft, welchen „wir“ uns als Musikpädagog*innen angesichts des Themenkomplexes Musik und Populismus stellen müssen. Die erste Frage betrifft die Zugehörigkeit einer Großzahl von Musikpädagog*innen zu dem, was durch die Linse des Populismus als kulturelle Elite klassifiziert werden würde. Inwiefern prägt unsere soziale Position als Mitglieder einer kulturellen Schicht mit heterogenen, aber eben auch gemeinsamen Sinnsystemen, ästhetischen Präferenzen und Wissensordnungen unseren Blick auf populistische Performances in der Musik? Nehmen wir das Stück „Der Osten rockt“ als ein Beispiel: Als ein Musikpädagoge, der auf dem Land aufgewachsen ist und im Alter von 13 Jahren versucht hat, Stücke der Toten Hosen, der Ärzte und der Böhsen Onkelz mit Freunden nachzuspielen, habe ich einen gewissen biographischen Bezug zu der musikalischen Ästhetik. Allerdings haben sich in den 25 Jahren seit dieser Phase meine Musikvorlieben so grundlegend geändert, dass ich mich nicht persönlich zu dem Stück hingezogen fühle. Als ein in Westdeutschland aufgewachsener und an einer westdeutschen Universität beschäftigter Akademiker kann ich die Musik nur aus einer großen kulturellen Distanz betrachten, was auch meine Empfindung der Musik bedingt. So ist mir beim ersten Hören gleich der offensichtliche Sexismus (hier: Frauen werden als „Weiber“ bezeichnet und scheinen zum männlichen Besitz zu gehören) besonders negativ aufgestoßen. Nachdem ich das Video mehrmals gesehen habe, frage ich mich aber, inwiefern der klassenspezifische Stil, in dem sich Sexismus hier äußert, dazu beiträgt, dass ich ihn bei der ersten Betrachtung als besonders verstörend empfunden habe. Mein Punkt ist nicht, dass die eigene soziale Position es verunmöglichen würde, problematische Aspekte als solche zu benennen. Aber

ich sollte dabei gleichzeitig reflektieren, welche Aspekte ich wann und aus welchem Grund als besonders problematisch empfinde, und was mein Affektverhalten mit meiner eigenen Soziobiographie (Jaquet, 2018, S. 24-27) zu tun haben könnte.

Ich bewege mich nicht nur in einer anderen (Musik-)kultur. Als Beamter auf Zeit und Angehöriger einer Universität bin ich, wie viele andere Musikpädagog*innen auch, gleichzeitig ökonomisch sehr privilegiert. Diese Privilegien haben auch damit zu tun, dass ich in Westdeutschland aufgewachsen bin, meine Eltern von den Auswirkungen des westdeutschen „Wirtschaftswunders“ profitierten und einen Sinn darin sahen – sowie ausreichend Geld hatten – ein Klavier zu kaufen, meinen Klavierunterricht zu finanzieren und mich anschließend auf meinem Bildungsweg zu unterstützen. Inwiefern prägen solche Privilegien meinen Blick auf Musik, die sich implizit auch gegen das wirtschaftlich-kulturelle Ungleichgewicht zwischen West- und Ostdeutschland richtet? Und inwiefern sollte ich mein Empfinden dieser Musik dahingehend reflektieren?

Neben der Klassen-, Milieu- oder Schichtzugehörigkeit von Musikpädagog*innen umfasst ein zweiter Fragenkomplex, wie sich die *deutsche* Musikpädagogik eigentlich im Verhältnis zum Populismus als europäisches und internationales Phänomen positioniert. Als Leiter eines europäischen Forschungsprojekts, in dem Postdocs in unterschiedlichen Ländern eingestellt wurden, die jeweils für ähnliche Arbeiten zuständig sind, erfahre ich aktuell aus nächster Nähe, wie erschreckend ungleich Gehälter innerhalb Europas auch in der Wissenschaft sind. Während das Gehalt für eine volle Postdoc-Stelle in manchen Ländern kaum zum Leben reicht, erhalten Forschende mit den gleichen Qualifikationen in benachbarten Ländern ein sehr hohes Einkommen. Dieser sozioökonomische Rahmen kann auch angesichts des Aufkeimens von Populismus nicht ausgeklammert werden. Populismus ist ein Aufbegehren gegen einen „power bloc“ (Hall, 1998) und kann laut Laclau und Mouffe auch zu einer Ressource im Streben nach sozialer Gerechtigkeit werden (Laclau, 2005; Mouffe, 2018). Ein Populismusbegriff, der Populismus einseitig als essenzielle Bedrohung europäischer Demokratien sieht, ist daher auch insofern problematisch, als dass er Bewegungen, welche die Herrschaft von Eliten anprangern, per se als potenzielle Gefahr für Demokratien und liberale Werte rahmt. Die deutschsprachige Musikpädagogik sollte den Populismusbegriff nach Vehrkamp und Merkel (2020) und Müller (2016), welcher implizit im Übrigen auch von Paul Woodford (2019) verwendet wird, auch aus diesem Grund hinterfragen.

In diesem Artikel habe ich versucht, sehr unterschiedliche Beispiele für den Nexus von Musik und Populismus zu besprechen, um dadurch die große Spannweite des Feldes anzudeuten. Dabei habe ich Beispiele diskutiert, die populistisch, nationalistisch und nativistisch sind – und damit in der Tat demokratische Werte untergraben – wie das Stück „Nélküled“. Ich habe aber auch Beispiele für Populismus aufgegriffen, die nicht unmittelbar nationalistisch oder rechtsextrem sind und in ihren politischen Aussagen als wesentlich komplexer betrachtet werden müssen (wie das Stück „Der Osten rockt“). Ein in der deutschen Musikpädagogik verwendeter Populismusbegriff müsste der Ambivalenz und Breite dieses Feldes gerecht werden.

Ein abschließender Fragenkomplex, dem „wir“ uns als Musikpädagog*innen stellen müssen, betrifft die Funktion der Musikpädagogik im Rahmen künstlerisch-ästhetischer und kultureller Bildung. Viele Musikpädagog*innen gestalten Bildungspolitik aktiv mit. Als solche Mitgestalter*innen von Bildungspolitik sind sie auch in einer Position, sagen zu müssen, welche Musiken relevant und weniger relevant sind, wie diese Musiken historisch verortet werden müssen und mit welchen theoretischen Prämissen sich diesen Musiken angenähert werden sollte. Die Frage, welche Rolle die musikalische Sozialisation (oder der „Lebensweltbezug“, vgl. Zimmer, 2002) von Schüler*innen

spielt, bleibt für die Musikpädagogik zentral (Steinbach, 2018). Entscheide ich mich dafür, dass die Sozialisation von Schüler*innen ein Ausgangspunkt von Musikunterricht sein sollte, dann kann ich, bei allen Unterschiedlichkeiten in der musikalischen Sozialisation, kaum vermeiden, Aushandlungen von Populismus in populären Musiken auch im Musikunterricht zu thematisieren. Populismen ziehen sich durch alle Genres von Deutschrock über Schlager bis R&B und Hip-Hop und können auch in klassischer Musik und im Jazz relevant sein (Dunkel, 2021).

Dabei stellt das Feld des Populismus für musikpädagogische Reflexion von musikalischer Bildung eine andere Herausforderung dar als etwa das der rechtsextremen Musik. Im musikpädagogischen und -didaktischen Umgang mit rechtsextremer Musik stehen häufig die Vermittlung von Wissen über rechtsextreme Codes und die Grenzen der Legalität im Vordergrund (vgl. Brunner, 2015). Bei dem Nexus von Populismus und Musik handelt es sich allerdings um ein wesentlich größeres und in vielen Bereichen politisch ambivalentes Feld. Aus diesem Grund wäre beim musikpädagogischen und -didaktischen Umgang mit der Thematik unbedingt auf eine Vorgehensweise zu achten, welche die diversen Verwendungs- und Interpretationsweisen der Schüler*innen besonders stark fokussiert. Einen möglichen Ansatzpunkt könnte hier das von Tia DeNora für die Musiksoziologie weiterentwickelte Konzept der Affordanz bieten (DeNora, 2000).

Affordanz geht davon aus, dass Objekte Menschen spezifische Dinge ermöglichen bzw. verweigern. So ermöglicht etwa ein Ball das Rollen, Hüpfen und Treten auf eine Art, die sich von dem unterscheidet, was beispielsweise ein Würfel erlauben würde (DeNora 2000, S.38-45). Auf Musik lässt sich dies insofern übertragen, dass auch Musik Dinge ermöglicht und verweigert. Ein Walzer erlaubt und verunmöglicht andere Arten der Bewegung als bspw. ein Techno-Track. Auf inhaltlicher Ebene funktioniert dies ähnlich: Jedes Stück, jeder Songtext, jedes Musikvideo und jede Performance macht Interpretations- und Verwendungsangebote, die gleichzeitig offen und begrenzt sind. Das Konzept der Affordanz lenkt damit den Blick auf die Verhandlung dieser Angebote in Rezeptionspraktiken. Rezipient*innen kreieren in einem Rahmen, der durch das Gehörte ermöglicht und begrenzt wird, aktiv ihre eigenen Interpretationen und Verwendungen der Musik. (Dunkel, 2021, S. 157)

Das Konzept der Affordanz bietet eine sinnvolle Möglichkeit, Musikinterpretation als einen kreativen und subjektiven, aber nicht kontingenten Prozess zu verstehen, der in musikpädagogischen Zusammenhängen offen reflektiert werden könnte. Sofern die Ambivalenz von Populismus Berücksichtigung findet, kann in der Thematisierung von Populismus und Musik in musikpädagogischen Zusammenhängen eine große Chance liegen. So könnten Reflexionsangebote zum Nachdenken über die politische Wirkmacht von Musiken aus dem Alltag der Schüler*innen geschaffen werden, die diesen auf den ersten Blick möglicherweise wenig politisch erscheinen mögen. Auf diese Weise könnten Lehrende und Schüler*innen dazu angeregt werden, die Politiken musikkultureller Praktiken – unter anderem solcher, die einen direkten Alltagsbezug haben – in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit besser erkennen, differenzieren und einordnen zu können³¹.

³¹ Ich bedanke mich bei allen Mitgliedern des Forschungsprojekts „Popular Music and the Rise of Populism in Europe“ und Steffen Just für die vielen Anregungen zu diesem Artikel. Ich danke außerdem der VolkswagenStiftung für die großzügige Unterstützung des Projekts!

Literatur

- Adam, K. Kampfbegriff Populismus. „Das können wir auch“. *Junge Freiheit*. 05.06.2016. <https://jungefreiheit.de/debatte/kommentar/2016/das-koennen-wir-auch/> [23.02.2021]
- Anselmi, M. (2018). *Populism: An Introduction*. New York: Routledge.
- Aslanidis, P. (2018). Populism as a Collective Action Master Frame for Transnational Mobilization. *Sociological Forum* 33(2), S. 443-464.
- Augstein, J. (2015). Demonstriert lieber gegen die Banken. *Der Spiegel (online)*. 27.08.2015. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/augstein-wir-brauchen-einen-linken-populismus-a-1050085.html> [27.05.2021].
- Balzer, J. (2019). *Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik*. Hamburg: Edition Körber.
- Barna, E. & Patakfalvi-Czirják, A. (im Erscheinen a). „In this Land, You Could Live, and Not Only Die“. Understanding Populism in Hungary through Popular Music. In D. Byrd, J. Morelock & M. Ivanovic (Hg.), *The Many Faces of Populism: Perspectives from Critical Theory and Beyond*.
- Barna, E. & Patakfalvi-Czirják, A. (im Erscheinen b). „We are of one blood“ – The Mainstreaming of Nationalism in Popular Music in Hungary. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*.
- Blanchard, O. (2019). *Hegemonie im Musikunterricht. Die Befremdung der eigenen Kultur als Bedingung für den verständigenden Umgang mit kultureller Diversität*. Münster: Waxmann.
- Brunner, G. (2015). Musik der rechten Szene. *Musik und Bildung* 4(15), S. 42–49.
- De Cleen, B. (2017). Populism and Nationalism. In C. Rovira Kaltwasser, P. Taggart, P. O. Espejo & P. Ostiguy, (Hg.), *The Oxford Handbook of Populism* (S. 342-362). New York: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DPA (2020). Der „neue Deutschrock“ – Fischen diese Bands am rechten Rand?. *Schweriner Volkszeitung*. 30.01.2020. <https://www.svz.de/27194662> [01.03.2021].
- Dornbusch, C., Raabe, J. (2006). 20 Jahre Rechtsrock. In C. Dornbusch & J. Raabe (Hg.), *Rechtsrock: Bestandsaufnahme und Gegenstrategien* (S. 19-50). Münster: Unrast-Verlag.
- Dunkel, M. (2020). Zusammenhänge zwischen Populismus, Jazz und afrodiasporischen Musiken als Ausgangspunkt für Demokratiebildung. In W. Knauer (Hg.), *Positionen! Jazz und Politik*. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 16 (S. 79-100). Hofheim: Wolke-Verlag.
- Dunkel, M. (2021). „Dorfkind und stolz darauf“. Populismus in Musikkulturen als musikpädagogisches Handlungsfeld. *Die Tonkunst* 15(2), S. 148-157.
- Ebmeyer, M. (2020). Der Bashende Barde. *Die Zeit Online*. 15.03.2020. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/freitext/reinhard-mey-neue-rechte-protestmusik-folk> [01.03.2021].
- Gauland, A. (2018). Fremde Federn. Warum muss es Populismus sein? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 6.10.2018. <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/alexander-gauland-warum-muss-es-populismus-sein-15823206.html> [23.02.2021].
- Gebhardt, D. & Rzepka, D. (2019). Nicole Höchst. AfD-Politikerin vergleicht Merkel mit Hitler. *zdf.de*, 26.11.2019. <https://www.zdf.de/nachrichten/heute/potenzielle-afd-vorsitzende-nicole-hoechst-provoziert-mit-merkel-hitler-vergleich-100.html> [28.02.2021].
- Ginkel, K., Schwenck, A., Schiller, M., Doehring, A. & Dunkel, M. (im Erscheinen). Populäre Musik als nationalistische Ressource? Vergleichende Schlaglichter auf AfD, FPÖ und die Schwedendemokraten (SD). In M. Spiritova & M. Trummer (Hg.), *„Pop the Nation!“ Die Nation als Ressource und Argument in Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung*. Münster: Waxmann.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper.
- Häusler, A. (Hg.) (2018). *Völkisch-autoritärer Populismus. Der Rechtsruck in Deutschland und die AfD*. Hamburg: VSA-Verlag.
- Hall, S. (1998). „Notes on Deconstructing the Popular“. In J. Storey (Hg.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (S. 508-518). Harlow, England: Pearson.
- Heitmeyer, W. (2018). *Autoritäre Versuchungen. Signaturen der Bedrohung 1*. Berlin: Suhrkamp.
- Hindrichs, T. (2013). „Heimattreue Patrioten und das ‚Land der Vollidioten‘: Frei.wild und die neue Deutschrockszene“. In T. Phleps & D. Helms (Hg.), *Typisch deutsch? (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land* (S. 153-183). Bielefeld: transcript-Verlag.
- Honnens, J. (2017). *Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitativ-empirische Untersuchung der arabeske-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf Musikunterricht*. Münster: Waxmann.
- Jaquet, C. (2018). *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht* (H. Brühmann, Übers.). Konstanz: Konstanz University Press.

- Jordan, B. (2013). Obama's iPod. Popular Music and the Perils of Postpolitical Populism. *Popular Communication* 11(2), S. 99-115.
- Kautny, O. (2010). Populäre Musik als Herausforderung interkultureller Musikerziehung. *Zeitschrift für kritische Musikpädagogik*, S. 26-46.
- Laclau, E. (2005). *On Populist Reason*. London: Verso.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (2014). *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Lilienthal, V. & Neverla, I. (2017) (Hg.). „Lügenpresse“: *Anatomie eines politischen Kampfbegriffs*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Moffitt, B. (2020). *Populism*. Cambridge: Polity Press.
- Moffitt, B. (2016). *The Global Rise of Populism. Performance, Political Style, and Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Mouffe, C. (2018). *For a Left Populism*. London: Verso.
- Mrozek, B. (2019). Von Anywheres und Somewheres. Das „Heimatbedürfnis der einfachen Menschen“ ist ein ahistorisches Konstrukt. *Merkur* 73.843, S. 32-47.
- Mudde, C. & Rovira Kaltwasser, C. (2017). *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Müller, J.-W. (2016). *Was ist Populismus?* Berlin: Suhrkamp.
- Nadesan, M. H. & Ron, A. (Hg.) (2020). *Mapping Populism. Approaches and Methods*. New York: Routledge.
- Ostiguy, P. (2017). Populism. A Socio-Cultural Approach. In C. Rovira Kaltwasser, P. Taggart, P. O. Espejo & P. Ostiguy (Hg.), *The Oxford Handbook of Populism* (S. 73-97). New York: Oxford University Press.
- Patch, J. (2019). *Discordant Democracy. Noise, Affect and the Presidential Campaign*. New York: Routledge.
- Patch, J. (2016). Notes on Deconstructing the Populism. Music on the Campaign Trail, 2012 and 2016. *American Music* 34(3), S. 365-401.
- Peck, R. (2019). *Fox Populism: Branding Conservatism as Working Class*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platschko, N. (2020). Watzke wettert gegen Lauterbach: „Populismus in Reinkultur“. *t-online.de*. 27.11.2020. https://www.t-online.de/sport/fussball/bundesliga/id_89023022/bvb-boss-watzke-wettert-gegen-karl-lauterbach-populismus-in-reinkultur-.html [01.03.2021].
- Reckwitz, A. (2017). Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus: Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime. *bpb.de*. 16.01.2017. <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240826/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus> [31.05.2021].
- Rosanvallon, P. (2020). *Le siècle du populisme*. Paris: Seuil.
- Rosenthal, L. (2020). *Empire of Resentment. Populism's Toxic Embrace of Nationalism*. New York: The New Press.
- Rovira Kaltwasser, C., Taggart, P., Espejo, P. O. & Ostiguy, P. (Hg.) (2017). *The Oxford Handbook of Populism*. New York: Oxford University Press.
- Sommer, S. (2018). Interview mit Rechtsrock-Experte Dr. Thorsten Hindrichs. Ist die deutsche Popmusik nach rechts gerückt?. *www.br.de*. 16.03.2018. <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/freiwild-boehse-onkelz-goitzsche-front-deutschrock-interview-100.html> [01.03.2021].
- Stavrakakis, Y. & Katsambekis, G. (Hg.) (in Bearbeitung). *Research Handbook on Populism*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Steinbach, A. (2018). Musikalische Sozialisation und soziale Dimensionen des Musiklernens. In M. Dartsch, J. Knigge, A. Niessen, F. Platz & C. Stöger (Hg.), *Handbuch Musikpädagogik* (S. 228-235). Münster: Waxmann.
- Torre, C. de la (Hg.) (2018). *The Routledge Handbook of Global Populism*. New York: Routledge.
- Tretbar, C. (2016). Schröder lobt Gabriel als „demokratischen Populisten“. *Der Tagesspiegel* 14.11.2016. <https://www.tagesspiegel.de/politik/altkanzler-stellt-buch-von-journalisten-vor-schroeder-lobt-gabriel-als-demokratischen-populisten/14839894.html> [23.02.2021].
- Vehrkamp, R. & Merkel, W. (2020). *Populismusbarometer 2020. Populistische Einstellungen bei Wählern und Nichtwählern in Deutschland 2020*. Bertelsmann-Stiftung. https://www.bertelsmann-stiftung.de/fileadmin/files/BSt/Publikationen/GrauePublikationen/ZD_Studie_Populismusbarometer_2020.pdf [23.02.2021].
- Weyland, K. (2017). Populism. A Political-Strategic Approach. In C. Rovira Kaltwasser, P. Taggart, P. O. Espejo & P. Ostiguy (Hg.), *The Oxford Handbook of Populism* (S.319-333). New York: Oxford University Press.

- Wodak, R. & Meyer, M. (Hg.) (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE.
- Woodford, P. G. (2019). *Music Education in an Age of Virtuality and Post-Truth*. New York: Routledge.
- Zimmer, B. (2002). Das Konzept der Lebenswelt. Fluchtpunkt oder Verheißung für die Musikpädagogik?
In R.-D. Kraemer (Hg.), *Multimedia als Gegenstand musikpädagogischer Forschung* (S.169-191). Essen: Die Blaue Eule.