

Vorwort

Zunehmend instrumentalisieren seit den 1980er-Jahren rechtsextreme Gruppierungen Musik zur öffentlichen Artikulation und Rekrutierung ihrer Anhängerschaft. Seit der Jahrtausendwende ist dabei eine Ausdifferenzierung in der Musikstilistik, im Musikgebrauch sowie eine zunehmende Verschleierung des rechtsextremen Weltbildes durch Symbole, Codes und verschlüsselte Sprachlichkeit zu erkennen. Die rassistischen und nationalistischen bzw. antisemitischen und nationalsozialistischen Gedankenmuster bleiben gleichwohl bestehen. Als wesentlich für die ›Modernisierung‹ und Internationalisierung der extremen Rechten sind als Kommunikationsformen und -mittel u. a. der Übergriff auf die Musik und Kultur der gesellschaftlichen ›Mitte‹ sowie die Nutzung des Internets als Inszenierungs- und Multiplikationsfaktor auszumachen. Diese Vernetzung bedeutet eine neue Dimension rechtsextremer Agitationen.

Allein durch den vielseitigen Musikgebrauch und das offenbare Fachwissen um ihre Wirkungen ist der Konnex zwischen Rechtsextremismus und Musik zu einem Thema für die Musikwissenschaft geworden. Der Komplexität des Phänomens kann insbesondere durch das interdisziplinäre Zusammenspiel mit der Politikwissenschaft, Soziologie, Kulturwissenschaft, Linguistik und Musikpädagogik Rechnung getragen werden. Dies berücksichtigt das TONKUNST-Heft in besonderem Maß.

Fabian Virchow thematisiert die Internationalisierung der extremen Rechten, die sich sowohl im Rechtsrock auf transnationale Gedankengänge als auch internationale Kooperationen stützt. Das Live-Konzert sowie Internet-Plattformen bieten die wesentlichen Zugänge. Daran anschließend diskutieren Gudrun Heinrich und Yvonne Wasserloos die rechtsextreme Inszenierung von Geschichtsmisbrauch am Beispiel der Hansestadt Demmin in Mecklenburg-Vorpommern, wobei vor allem der Übergriff auf die Hochkultur auffällt. Mario Dunkel liefert sodann eine Einordnung des mittlerweile inflationär benutzten Populismusbegriffs in Europa. Der Blick fällt auf Ungarn, Deutschland und den pluralistischen Musikgebrauch der AfD

bei einer Protestaktion in Rostock-Reuthersagen. Daraus werden Optionen für eine an kritischer Bildung orientierte Musikpädagogik abgeleitet.

Auf die codierte Verbalisierung von Antisemitismus, Hass und antidemokratische Haltungen im Rap mit seiner »toxischen Semantik« gehen Monika Schwarz-Friesel und Maria Fritzsche am Beispiel des (ehemaligen) Rechtsrappers Chris Ares ein. Die aus sprachlichen Stereotypen und Verschwörungstheorien erwachsende fiktive Parallelwelt trägt durch den Emotionsgehalt von Text und Musik sowie die Wiederholung von Narrativen ein enormes Beeinflussungspotenzial. Reinhard Kopanski nimmt mit dem Neofolk ein weiteres musikalisches Genre in den Blick. Deutlich wird die Problematik der Einordnung dieser ambivalenten Phänomene als (un)politisch oder (un)verdächtig, die es rechtsextremen Gruppierungen wie der Identitäre Bewegung ermöglicht, Musik zu politischen Zwecken zu funktionalisieren.

Als Gegenentwurf zur Vereinnahmung von Musik zeigt Lutz Neitzert das ›Feindbild‹ der extremen Rechten in Gestalt der Neuen Musik auf. Ein Panorama an zeitgenössischen Aussagen von Politikern und Musikschaffenden verdeutlicht die wahrgenommenen, nationalistischen Tendenzen: Die Neue Musik wersetze sich angeblich nicht nur einer emotional aufgeladenen Politisierung durch musikalische (Heimat-)Traditionen, sondern stehe exemplarisch für das ›Versagen‹ der Moderne. Patricia Simpson widmet sich abschließend den Feindbildern im Hinblick auf Geschlechterrollen. Verstehen sich männliche Musiker als ›Kämpfer‹ und ›Helden‹, wird Frauen diese Eigenschaft nur eingeschränkt zugestanden.

Für die finanzielle Unterstützung zur Drucklegung im Rahmen des Bundesprogrammes »Demokratie leben!« sei der Landeszentrale für politische Bildung Mecklenburg-Vorpommern sowie der Akademie für Musik und Darstellende Kunst Rostock ganz herzlich gedankt.

Yvonne Wasserloos
Rostock, im März 2021

Fabian Virchow

RechtsRock: die ›Weiße Internationale‹

Mitte März 2021 erhob die Generalstaatsanwaltschaft München Anklage gegen elf Männer, denen vorgeworfen wurde, dass sie im Zeitraum 2016 bis 2018 versucht hätten, die im Jahr 2000 vom Bundesministerium des Innern verbotene Organisation Blood & Honour fortzuführen. Den Angeschuldigten wurde zudem vorgeworfen, Tonträger mit verbotener extrem rechter Musik und Merchandising-Artikel mit strafrechtlich bewehrten Symbolen vertrieben zu haben. Bei vier Personen geht die Staatsanwaltschaft davon aus, dass sie in Ungarn CDs mit volksverhetzenden Texten produziert und in die Bundesrepublik importiert hätten. Tatsächlich sind Produktion und Verbreitung extrem rechter Musik ohne internationale Kooperation und Netzwerke nicht denkbar, das Phänomen RechtsRock ohne die Berücksichtigung der internationalen Dimension in weiten Teilen nicht wirklich verstehbar. RechtsRock, so argumentieren Christian Dornbusch und Jan Raabe, entstand in Großbritannien als »Symbiose der rebellischen und alles andere als rechten Rock-Musik der späten 70er-Jahre mit den für Jugendliche popularisierten Inhalten der extremen Rechten.«¹ Dort setzte die 1967 gegründete neofaschistische National Front (NF) auf Musik, um junge Menschen anzusprechen, und organisierte 1977 erstmals ein Rock Against Communism-Konzert.² Insbesondere die Band Skrewdriver mit ihrem Sänger Ian Stuart Donaldson wurde mit ihren Verbindung von rassistischen (später nationalsozialistischen) Texten und Punk-Rock-Ästhetik bekannt und international gefeiert. In Deutschland waren es in den frühen 1980er-Jahren Bands wie Böhse Onkelz, Vortex oder Kraft durch Froide, die mit deutschnationalen Texten auftraten.

Im Laufe der Jahre entstand eine neue extrem rechte Erlebniswelt, die sich von derjenigen der

traditionellen extrem rechten Jugendorganisationen wie Wiking-Jugend oder Bund Heimattreuer Jugend, die auf Volkstanz und politisch-kulturelle Schulung setzten, in ihren Angeboten der Vergemeinschaftung, der Selbstvergewisserung und der Netzworfbildung unterschied. Neben der Rockmusik gibt es inzwischen auch in anderen Musikrichtungen wie Schlager und Balladen, Heavy Metal und Black Metal, Gabber sowie HipHop bzw. Rap extrem rechte Angebote.³ »Die musikalische Ausdifferenzierung innerhalb des Rechtsrock hat auch dazu geführt, dass sich der Stil der Szene stark verändert hat. Prägte der Skinhead-Stil die extrem rechte Szene der 1990er-Jahre, so brachte der Hardcore Basecaps, gedehnte Ohrlocher, Piercings und Kapuzenpullover in die Szene und ›modernisierte‹ so teilweise deren Erscheinungsbild.«⁴ Obwohl der Begriff RechtsRock insofern etwas unscharf ist, hat er sich im deutschsprachigen Raum für die gesamte Breite dieses Phänomens durchgesetzt. Im angloamerikanischen Sprachkontext wird meist von white-power-Musik gesprochen. Musikwissenschaftlich stellt RechtsRock keinen originären musikalischen Stil dar; vielmehr stellen die verschiedenen Stile der Rock- und Populärmusik das Transportmittel für rassistische, antisemitische und nationalistische Botschaften dar: »Zu Rechtsrock wird die Musik erst durch die politisch extrem rechte Botschaft.«⁵

Den folgenden Ausführungen geht es nicht um eine systematisierende Übersicht über die vielfältigen Entwicklungen im RechtsRock, sondern darum, die Internationalität des Phänomens entlang verschiedener Dimensionen herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck fokussiert ein erster

1 Christian Dornbusch und Jan Raabe: *20 Jahre RechtsRock*, in: *RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*, hg. von dens., Münster 2002, S. 19–50, hier S. 19.

2 Ryan Shaffer: *The Soundtrack of Neo-Fascism: Youth and Music in the National Front*, in: *Patterns of Prejudice* 47 (2013), Heft 4/5, S. 458–482.

3 Inwiefern dies auch für Dark Wave, Industrial oder Neofolk gilt, ist umstritten. Vgl. Andreas Speit (Hg.): *Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien*, Münster 2002.

4 Jan Raabe: *Rechtsrock – Motor und Modernisierer des jugendkulturellen Neonazismus*, in: AKJS (Hg.): *Von Frei.Wild bis Rechtsrock*, Kiel 2014, S. 6–9, hier S. 7.

5 Christian Dornbusch und Jan Raabe: *Einleitung*, in: *RechtsRock* (wie Anm. 1), S. 9–16, hier S. 9.

Yvonne Wasserloos und Gudrun Heinrich

Demmin und der 8. Mai.

Kultivierung und Ästhetisierung rechtsextremer Deutungsmuster

Ende April bis Anfang Mai 1945 kam es in Demmin im heutigen Mecklenburg-Vorpommern infolge des aufziehenden Kriegsendes und der Besetzung durch die Rote Armee zu einem Massensuizid. Stellt dies zwar kein singuläres Ereignis deutscher Massenselbstmorde im Frühjahr 1945 dar,¹ so scheint die Hansestadt dennoch für die rechtsextreme Szene zunehmend eine ähnliche Stellvertreterinnenrolle wie Dresden für die unterstellten Gewalttaten der Besatzungsmächte mit der Betonung der Opferrolle der deutschen Zivilbevölkerung einzunehmen. Rechtsextreme Parteien und Kameradschaften mobilisieren seit Jahren zum Gedenken in Demmin am 8. Mai, um diesen Erinnerungsort für die Umdeutung der Geschichte zu missbrauchen. Bei sogenannten Trauermärschen durch die Stadt wird an zwei historische Daten erinnert: die lokalen tragischen Ereignisse und die deutsche Kapitulation. Auffällig ist bei dieser Inszenierung von Geschichte der Übergriff auf die Hochkultur. Musik spielt bei der Straßenaktion vor Ort eine ebenso große Rolle wie bei der späteren Medialisierung des Umzugs durch Videoclips. Während bei den ›Trauermärschen‹ Kunstmusik im Kontext von Tod und Trauer abgespielt wird, avancierte in jüngster Zeit das Requiem als Form des rituellen Gedenkens zu einem Kommunikationsfaktor sowohl der Rechtsextremen als auch der demokratischen Demminer Gegenbewegungen. Die Vereinnahmung der Kultur zeigt den Paradigmenwechsel bei der Stiftung einer rechtsextremen Identität an. Der Begriff der »Rasse« ist mittlerweile durch jenen der »Kultur«, d. h. »weiß« und europäisch, abgelöst worden. Gleichwohl umfasst dieser »Kulturassismus« dieselben Mechanismen von

Hass und »Ausgrenzung des Unerwünschten«.² Zu fragen ist in diesem Konnex nach der musikalischen Rezeption Demmins und dem Musikgebrauch sowie kulturellen Codes, die die Inszenierungsstrategie der extremen Rechten katalysieren und gleichsam Ansätze für Gegenmaßnahmen liefern.

I - Aufarbeitung und (rechtsextreme) Deutung

Demmin wurde bei Kriegsende von einer »Selbstmordepidemie«³ erfasst. Die deutschen Truppen hatten bei ihrem Rückzug aus der Kleinstadt die Brücken über die Flüsse Peene und Tollense gesprengt, wodurch die nach Westen drängende sowjetische Armee mehrere Tage in der Stadt ausharren musste. Vergewaltigungen und Plünderungen sorgten für Angst und Schrecken, Demmin brannte fast vollständig nieder. Die Sterbebücher und Tagebucheinträge legen nahe, dass sich bis zu 1.000 Menschen das Leben nahmen. Dieser »Strudel der Demminer Selbstmordwelle« ist als »Ausdruck einer Sinnleere« einzuordnen, in die sich die Menschen »angesichts von Irrtum, Niedergang und Demütigung, Verlust, Scham, persönlichem Leid und Vergewaltigung geworfen sahen«.⁴ Eine Auseinandersetzung mit den tragischen Ereignissen war in der DDR nicht umfassend möglich, da eine offene Aufarbeitung der Kriegsverbrechen der sowjetischen Soldaten nicht gestattet war. Nach der Wiedervereinigung wurden das Kriegsende in Demmin und der 8. Mai Erinnerungspolitisch zuerst und zunehmend durch die Rechtsextremen instrumentalisiert.

1 Vgl. Christian Goeschel: *Suicide at the End of the Third Reich*, in: *Journal of Contemporary History* 41 (2006), S. 153–173.

2 Wolfgang Benz: *Alltagsrassismus. Feindschaft gegen »Fremde« und »Andere«*, Frankfurt a. M. 2019, S. 62f.

3 Florian Huber: *Kind, versprich mir, dass du dich erschießt. Der Untergang der kleinen Leute 1945*, München 2019.

4 Ebd., S. 254.

Mario Dunkel

»Dorfkind und stolz darauf«

Populismus in Musikkulturen als musikpädagogisches Handlungsfeld

Im Oktober 2020 warf der Geschäftsführer von Borussia Dortmund, Hans-Joachim Watzke, Teilen der Bundesregierung »populistisches Fußball-Bashing« vor.¹ Im November spitzte Watzke die Kritik noch einmal zu und bezeichnete Aussagen des SPD-Politikers Karl Lauterbach als »Populismus in Reinkultur«.² Lauterbach hatte die Wiederaufnahme von Spielen in der Fußballbundesliga mehrfach kritisiert und sich dem Pandemie-Konzept der Deutschen Fußball Liga GmbH (DFL) gegenüber skeptisch gezeigt.

Wie in diesem Beispiel fungiert Populismus im deutschsprachigen Raum als vager politischer Kampfbegriff, der keiner weiteren Erklärung zu bedürfen scheint und mit dem häufig der Vorwurf verbunden ist, es gehe Populisten nicht in erster Linie um die Sache, sondern um die Gunst der Wähler.³ Dieser denunziatorische Alltagsgebrauch von Populismus erschwert eine vorurteilsbewusste Begriffsfeldbestimmung. Dieser Artikel beginnt daher mit einer theoretischen Einordnung des Populismusbegriffs innerhalb der internationalen Populismusforschung. Es werden zunächst unterschiedliche theoretische Ansätze vorgestellt; anschließend wird für die Verwendung eines diskursiv-performativen Populismusbegriffs plädiert. Im darauffolgenden Abschnitt wird das Zusammenspiel von Populismus und Musik skizziert. Daran anknüpfend werden zwei Perspektiven auf Zusammenhänge zwischen Populismus und

Musik eröffnet. Die erste Sichtweise fokussiert die Verwendungsweisen von Musik durch populistische Parteien und politische Akteure. Die zweite Perspektive thematisiert Zusammenhänge zwischen weit verbreiteten musikalischen Praktiken und Populismus jenseits von Parteipolitik.

Nach diesen generellen Überlegungen werden im vierten Abschnitt des Beitrags Zusammenhänge zwischen Musik und konkreten, zeitgenössischen Arten des Populismus in Europa erörtert. Es wird argumentiert, dass es eine enge Verbindung zwischen (pop-)kulturellen Veränderungen und dem politischen Erfolg von populistischem Nationalismus und Autoritarismus in Europa gibt. Beispielhaft dafür wird die Erfolgsgeschichte des Liedes *Nélküled* der ungarischen Rock-Band Ismerős Arcok vorgestellt, das seit 2007 zu einer Art alternativen Nationalhymne Ungarns avancierte und dessen Popularität eng mit dem Triumph der autoritären, anti-pluralistischen – und sich geschickt an deutschen Wirtschaftsinteressen orientierenden⁴ – Politik Viktor Orbáns verbunden ist.

Im daran anschließenden Abschnitt werden zwei Schlaglichter auf Zusammenhänge zwischen Populismus und Musik im deutschsprachigen Raum geworfen. Zunächst wird der Gebrauch von Musiken durch die Alternative für Deutschland (AfD) thematisiert – wobei die AfD nur sekundär als populistisch, primär jedoch als autoritär-nationalistisch verstanden wird. Es wird argumentiert, dass der Gebrauch von Musik durch die AfD in Widersprüchen verhaftet bleibt und die Partei einen repräsentativen Sound bislang nicht finden konnte – ganz im Gegenteil etwa zu ihrem österreichischen Vorläufermodell, der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ).⁵

1 [O. A.]: *Watzke beklagt »populistisches Fußball-Bashing« der Politik*, in: *Der Spiegel online* (18. Oktober 2020), www.spiegel.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2021.

2 BVB: *Hans-Joachim Watzke mit scharfer Kritik an Karl Lauterbach: »Populismus in Reinkultur«* (28. November 2020), www.spx.com, letzter Zugriff am 15. Februar 2021.

3 Ich bedanke mich bei allen Mitgliedern des Projekts »Popular Music and the Rise of Populism in Europe« für die vielen Anregungen sowie bei der VolkswagenStiftung für die großzügige Unterstützung des Forschungsvorhabens.

4 Vgl. Keno Verseck: *Ungarns rechter Sound zu deutschen Panzern*, in: *Der Spiegel online* (2. August 2020), www.spiegel.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2021.

5 Vgl. Kai Ginkel, Anna Schwenck, Melanie Schiller, André Doehring und Mario Dunkel: *Populäre Musik als nationalistische Ressource? Vergleichende Schlaglichter auf AfD, FPÖ*

Monika Schwarz-Friesel und Maria Fritzsche

Antisemitische Verschwörungsfantasien und ihr bipolares Emotionspotenzial:

Judenfeindliche Stereotype als persuasives Mittel in Texten des aktuellen Rap und Hip Hop

I – Einleitung: Antisemitismus im Reload

Moderner Judenhass tritt immer unverhohlener durch Wort und Tat zu Tage. Der Anschlag von Halle geschah (nicht überraschend für die Wissenschaft) als bisheriger Höhepunkt einer gefährlichen Entwicklung der Radikalisierung, die seit langem von der Antisemitismusforschung diagnostiziert und thematisiert wird. Keineswegs ist diese Tendenz nur in der rechtsextremen, linksradikalen oder islamistischen Szene zu konstatieren, sondern stellt vielmehr ein gesamtgesellschaftliches Phänomen dar. Judenhass kommt insbesondere im Internet 2.0 und den sozialen Medien aufgrund der technischen Verbreitungsmöglichkeiten mit einer quantitativ nie zuvor erlebten mentalen Radikalität und verbalen Brutalität zum Ausdruck. Nicht nur politisch motivierte Foren, Chats und Kommentarbereiche weisen einen massiven Anstieg von Verbal-Antisemitismus auf, sondern gerade auch die alltäglichen Kommunikationsbereiche der User und der Bereich des Unterhaltungssektors belegen die Enttabuisierung bei der Artikulation antisemitischer Äußerungen.¹ Dabei rücken seit Jahren mit Hip Hop und Battle Rap auch Teile der Popmusikultur in den Fokus von Analysen der Antisemitismusforschung, da Teile dieses Genres bewusst und gezielt antisemitische Rhetorik benutzen, um ihrem Publikum die für die Szene typischen Provokationen und Tabubrecher-Inszenierungen zu bieten.² Im Stil und in den Inhalten bewusst gegen Regeln der politischen Korrektheit verstößend, wenden sich die Produzenten besonders an

ein jungendliches Publikum, das diese Normenverstöße offensichtlich reizvoll findet. Der kommerzielle Erfolg dieser Musik ist jedenfalls ein Fakt. Ob allerdings die Kodierung und Tradierung von uralten judenfeindlichen Stereotypen angesichts der deutschen Vergangenheit als Kunstfreiheit oder genrespezifisches Stilmittel akzeptiert werden soll und kann, wird kontrovers diskutiert. Zumal die Macher, wenn konfrontiert mit Antisemitismusvorwürfen, sich stets einer selbstkritischen Diskussion verweigern und stattdessen nicht nur bestreiten, antisemitische Ressentiments zu bedienen, sondern z. T. auch juristisch gegen Kritiker aus der Wissenschaft vorgehen.³ Typisch sind dabei mittlerweile die sich wiederholenden Muster der Abwehr des Antisemitismusvorwurfs, Leugnung und Empörungsinzenierung, die allerdings in allen Sphären des öffentlichen Lebens anzutreffen sind.⁴

II – Hasssprache in der Musik: explizite und implizite Kodierungen

Dass bestimmte Musikformen benutzt werden, um Hass zu schüren, Diskriminierungen vorzunehmen und Geschichtsrevisionismus auszudrücken, ist seit langem in Bezug auf das Genre Rechtsrock bekannt.⁵ Die Analysen dazu haben

1 Vgl. ausführlich Monika Schwarz-Friesel: *Judenhass im Internet. Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl*, Berlin 2019.

2 Für eine Analyse der Entwicklung des deutschsprachigen Rap und seiner verschiedenen Strömungen vgl. Hannes Loh und Murat Güngör: *Fear Of A Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*, Höfen 2002.

3 So klagte Xavier Naidoo zuletzt gegen eine Referentin der Amadeu Antonio Stiftung, die die antisemitischen Sprachgebrauchsmuster in seinen Texten kritisiert hatte. Vgl. [o. A.]: *Gericht bestätigt: Xavier Naidoo darf nicht als Antisemit bezeichnet werden* (23. Oktober 2019), abrufbar unter www.ndr.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2021.

4 Monika Schwarz-Friesel (Hg.): *Gebildeter Antisemitismus. Eine Herausforderung für Politik und Zivilgesellschaft*, Baden-Baden 2015.

5 Vgl. Erika Funk-Hennings: *Welche Rolle spielt die Musik bei den Rechtsextremisten in der Bundesrepublik Deutschland?*, in: *Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft* (= Musikpädagogische Forschung 9), hg. von Christa

Reinhard Kopanski

»Wir rufen Deine Wölfe«

Der Reiz des Neofolk für die extreme Rechte

Das Genre des Neofolk bildet eine kleine musikalische Nische. Gemessen an der überschaubaren Szenegröße und dem geringen Bekanntheitsgrad des Neofolk über die damit eng verbundene Schwarze Szene¹ hinaus ist das wissenschaftliche und journalistische Interesse bemerkenswert. Dabei wird seit Mitte der 1990er-Jahre im deutschsprachigen Raum vor allem journalistisch und szeneeintern erbittert darüber gestritten, wie einzelne Bands und Musiker politisch zu verorten sind, ob und inwieweit Neofolk (bewusste) Anknüpfungspunkte für Akteure aus dem neurechten und rechtsextremistischen Spektrum bietet und ob das Genre per se politisch reaktionäre Positionen transportiert. In den zahlreichen Publikationen zum Thema lassen sich zwei Hauptströmungen ausmachen: Den weitaus größeren Block bilden kritische Arbeiten und mitunter Angriffe auf das Genre Neofolk bzw. einzelne Bands.² Demgegen-

über steht ein weiterer, wesentlich kleinerer Block von Publikationen, die meist von einer wohlwollenden bis apologetischen Sicht auf Neofolk geprägt sind und vor allem aus der Szene stammen bzw. deren Verfasser dem Neofolk nahe stehen.³

Bei den andauernden Diskussionen zeichnet sich mittlerweile als Minimalkonsens ab, dass Neofolk kein Genre aus dem Spektrum des sog. Rechtsrock ist.⁴ Ein Blick in die Lyrics eines beliebigen Neofolk-Songs genügt, um das zu bestätigen, da die im Rechtsrock zentralen Themen von Ausgrenzung, Gewalt und Hass vom Neofolk in dieser oftmals unverblühten Form keinesfalls bedient werden. Der offensichtliche Unterschied zeichnet sich ebenfalls in der Liste der von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) indizierten Tonträger ab: Während die Zahl der Indizierungen aus dem Rechtsrock bei

1 Der Begriff Schwarze Szene (synonym bis in die 1990er-Jahre: Gothic-Szene) bezeichnet eine musikalisch und stilistisch diverse Szene, die sich heute neben den ursprünglich zugehörigen musikalischen Ausdrucksformen des Post-Punk und Dark Wave aus vielen, z. T. gegensätzlichen Stilrichtungen (z. B. Future Pop und Gothic Metal) sowie außermusikalischen Einflüssen (z. B. S/M, LARP) speist. Vgl. zur Einführung Alexander Nym und Marcus Stiglegger: *Gothic*, in: *Handbuch Popkultur*, hg. von Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner. Stuttgart 2017, S. 91–97; Corina Trippensee: *Selbstbild und mediale Fremdwahrnehmung. Eine Analyse der Berichterstattung über die Schwarze Szene in Leipziger Volkszeitung und BILD-Zeitung*, in: *Medienwelten – Zeitschrift für Medienpädagogik* 4 (2014), S. 1–133, abrufbar unter <https://journals.qucosa.de/zfm>, letzter Zugriff am 15. Februar 2021; Alexander Nym (Hg.): *Schillerndes Dunkel. Geschichte, Entwicklung und Themen der Gothic-Szene*, Leipzig 2010; Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt: *Die Welt der Gothics. Spielräume düster konnotierter Transzendenz* (= Erlebniswelten 9), Wiesbaden 2008.

2 Vgl. etwa Martin Büsser: *Lichtrasse und Wälsungenblut. Neurechte Tendenzen im »Apocalyptic Folk«*, in: *Retrophänomene in den 90ern* (= Testcard – Beiträge zur Popgeschichte 4), hg. von dems., Mainz 1997, S. 76–87; Andreas

Speit (Hg.): *Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien* (= Reihe antifaschistischer Texte 8), Hamburg [u. a.] 2002; Stéphane François: *The Euro-Pagan Scene: Between Paganism and Radical Right*, in: *Journal for the Study of Radicalism* 1 (2007), Heft 2, S. 35–54; Anton Shekhovtsov: *»Apoliteic music»: Neo-Folk, Martial Industrial and »metapolitical fascism«*, in: *Patterns of Prejudice* 43 (2009), Heft 5, S. 431–459.

3 Vgl. etwa Marcus Stiglegger: *Fetisch und Tabu. Provokative Kulturtechniken in schwarzromantischen Subkulturen*, in: *Schillerndes Dunkel* (wie Anm. 1), S. 311–320; Andreas Diesel und Dieter Gerten: *Looking for Europe. Neofolk und Hintergründe*, Zeltlingen-Rachtig 2007.

4 Unter der Bezeichnung Rechtsrock wird gemeinhin deziert rechtsextremistische Musik subsumiert, die typischerweise in den Stilrichtungen Oi!, (Hard) Rock und Metal gehalten ist, sowie Liedermacher à la Frank Rennicke, NS-Hatecore, National Socialist Black Metal und in jüngerer Zeit den sog. NS-Rap umfasst; vgl. etwa Jan Raabe: *Rechtsrock in Deutschland. Funktionen, Entwicklung, zentrale Akteure – Umriss eines wachsenden Problems*, in: *Rechtsrock. Aufstieg und Wandel neonazistischer Jugendkultur am Beispiel Brandenburgs*, hg. von dems., Gideon Botsch und Christoph Schulze, Berlin 2019, S. 19–44; hier S. 21–26.

Lutz Neitzert

Neue Rechte vs. Neue Musik

In Zeitschriften, Internetforen oder Politpropaganda der Neuen Rechten wird immer wieder die Neue Musik als drastischstes Exempel genannt für die ästhetischen Irrwege der Moderne, der Globalisierung und des Liberalismus. Bereits der erste Rechtspopulist auf der großen politischen Bühne, Jörg Haider, spottete in einer launigen Rede zu seinem 50. Geburtstag – beim Apres Ski – über die »Welt-Katzen-Musik« und verlangte stattdessen eine »volksnahe« Tonkunst.¹ Vier Wochen später – am 19. Februar 2000 – konterte daraufhin die Komponistin Olga Neuwirth während einer Demonstration gegen den ersten Regierungseintritt der FPÖ – vor der Wiener Staatsoper: »Ich WILL mich NICHT wegdodeln lassen!«² Auch in seinem Buch *Die Freiheit, die ich meine* sprach Haider bereits explizit von einem »werteverteidigenden Kulturkampf«, der auf eine Moderne zielen müsse, die leider ausgerechnet in Österreich begonnen habe, und die deshalb gerade hier auch schleunigst wieder enden solle.³

In der Rechten herrscht weitgehend Einigkeit in der Ablehnung eines Genres, das kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs seinen Namen bekommen hatte. Der Musikkritiker Paul Bekker hielt damals einen enthusiastischen Vortrag über die Neue Musik und damit begann eine Debatte über Sinn oder Unsinn, die der Zeitgeist heute nun offenbar wieder anzufachen scheint.⁴ Die Grundpositionen variierten und variieren dabei zwischen Ästhetik und Ideologie. Die zunehmende Komplikation der musikalischen Strukturen und ihre Herauslösung aus tradierten Klangwelten deutet man – positiv oder negativ – als einen Prozess der Modernisierung oder aber als eine Kappung nationaler »Wurzeln«. Je höher das Abstraktionsniveau,

so die Ansicht der Gegner der Neuen Musik, umso dünner der musiktraditionelle »Humus«. Und in der Atonalität sieht man demnach vor allem das endgültige Verstummen musikalischer Idiome und »Muttersprachen«. Verbunden damit beklagt man den Verlust eherner Qualitätskriterien, die damit drohende Gefahr einer Selbstermächtigung des Dilettanten und die Überforderung des Normalhörers durch eine selbstverliebte, nur noch ihren eigenen Regeln gehorchende, von der Gesellschaft abgekoppelte Elite. Demgegenüber besteht man auf unmissverständliche Meisterschaft, Schönheit und emotionale Unmittelbarkeit. Seit den 1920er-Jahren sind all diese Argumente gegen die musikalische »Avantgarde« verwoben in einen umfassenderen, fundierteren und raffinierteren Diskurs – unter dem Kampfbegriff »Gegen-Moderne«. Und deren Thesen lassen sich nun beliebig konkretisieren und intellektuell einpegeln zwischen »Stammtisch« und »Seminar«. Konsens bleibt dabei: Musik und Kunst sollen nicht in erster Linie Fragen stellen, sondern in Einklang stehen mit nationalkulturellen Traditionen – ohne doppelte Böden, ironische Brechungen oder Irritationen: Erhabenheit und Emanation statt Entgrenzung oder Experiment.

Harte Frontlinien, die in der heutigen Zeit vor allem in Ländern mit einer de facto Alleinherrschaft rechtspopulistischer Parteien das Kulturleben bereits wesentlich prägen. Und aus Sorge angesichts einer Großwetterlage, in der Politiker dieser Couleur ihren reglementierenden Einfluss bereits ganz konkret in Form von Gesetzen und Verordnungen spürbar und geltend machen, unterschrieben viele – nicht nur – Kulturschaffende im Sommer 2018 eine Internetpetition – die »Brüsseler Erklärung«: »Die Vielfalt und die Freiheit der Kunst in Europa sind in Gefahr. Die rechtsnationalen Regierungen in Österreich, Ungarn und Polen versuchen, mit einer Politik der nationalen Abschottung die Kreativszene für ihre Zwecke einzuspannen. [...] Dagegen wehren wir uns! [...] Beispiel Ungarn: Das Nationale wird in der Kulturpolitik dort seit

1 Zit. nach Eva Neumayr: Art. *Olga Neuwirth*, in: *MUGI – Musik und Gender im Internet*, www.mugi.hfmt-hamburg.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2021, hier S. 4.

2 Ebd., S. 3.

3 Jörg Haider: *Die Freiheit, die ich meine*, Berlin 1994, S. 230.

4 Paul Bekker: *Neue Musik (1919)*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Stuttgart [u. a.] 1923, S. 85–118.

Patricia Anne Simpson

Extrem Weiblich?

Frauenbilder und -feinde in rechtsextremer Musik

Im ausgehenden 20. Jahrhundert verschärfte sich nicht nur der Fokus der wiedervereinigten Deutschen, sondern auch der von vielen liberalen Bürgern der westlichen Welt auf eine jugendliche Subkultur, die sich um die Symbole und Ideologien der Zeit des Nationalsozialismus dreht. Die Skinheads ließen sich an Kleidung, Glatzen und Doc Martens-Schuhen erkennen. Darüber hinaus differenzierten sie sich von der bürgerlichen Gesellschaft durch einen Kodex der Gewaltbereitschaft, z. T. animiert und mobilisiert durch Alkohol, Tanz und Musik, wodurch manche eine »braune Kameradschaft« konstituierten.¹ Zur rechtsextremen Musikszene zählen viele verschiedene Genres. Birgit Rheims schreibt: »Rechtsextreme Inhalte wurden in den letzten Jahren auch über Musikrichtungen wie Schlager, Volksmusik, Heavy Metal, Black Metal, Gabber, HipHop, Hardcore, Rock oder Dark Wave transportiert«.² Während diese transnationale Szene überwiegend eine männliche Bildersprache artikuliert und die Rolle des männlichen Heldentums ikonenhaft bleibt, spielen auch Frauen dabei eine zentrale Rolle, nicht nur, um »rassistische Ideale« zu verteidigen, sondern auch als »Mitkämpferinnen«. Die »Kameradschaft« zog viele marginalisierte, überwiegend männliche Jugendliche an, besonders in Hinblick auf die – so lautet zumindest der Vorwurf – vermeintlich reduzierten Existenzmöglichkeiten in der neoli-

beralen Gesellschaft. Der Schriftsteller André Pilz, dessen Debut-Roman die Gedanken eines Skins beim Hören der Böhsen Onkelz beschreibt, deutet auf den performativen Einfluss der Musik als Auslöser von Gewalt. Aus der Perspektive eines Erzählers schreibt Pilz: »Onkelz Musik ist Hassmusik. Wenn ich wen hasse, so richtig hasse, mit Leib und Seele hasse, und dann die Onkelz höre, dann hass' ich das Schwein danach nicht mehr oder ich bring es um. Nichts dazwischen. Entweder der Hass ist weg oder der Kerl. Ich schwör, da gibt's nichts dazwischen«.³ Einige kritisieren den Roman, der auch auf der Bühne inszeniert wurde, für seine stereotype Darstellung der »Wucherungen ins Wilde, Antizivilisatorische«.⁴ Letzten Endes verliebt sich der Held in eine Frau, die dem Rassenbild der Szene nicht entspricht. Nicht nur der Protagonist, sondern auch der Autor lösen die Kontakte zur radikalen Szene auf. Für viele aber funktionierte bestimmte Musik als »Gateway« zum Rechtsextremismus.

Die Musik rechtsextremer Bands sowie die rassistischen, antisemitischen und fremdenfeindlichen Haltungen der Szene durchlaufen nicht nur in der Bundesrepublik bzw. in Europa durch unterschiedliche Faktoren einen Mainstreaming-Prozess. In den USA konnten sich die Gruppierungen Freiräume suchen, um ihre einst radikal tabuisierten Überzeugungen auszuleben. Nicht öffentliche Konzerte, die im Zusammenhang mit Festivals an abgelegenen Orten stattfanden, dienten den Überzeugten als Netzwerk.⁵ Im Unterschied zur Szene und Musik mit visuell eindeutigen Symbolen der

1 Vgl. z. B. Klaus Farin und Eberhard Seidel: *Skinheads*, München 2002. Vgl. auch Klaus Farin: *Skinhead – A Way of Life. Eine Jugendbewegung stellt sich dar*, Bad Tölz 1999.

2 Birgit Rheims: *RechtsRock*, bearbeitet von Fabian Jellonek und Pit Reinesch, [o. O.] 2002 und 2017 (Überarbeitung), abrufbar unter www.ida-nrw.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2021, S. 1. Vgl. das Interview der Bundeszentrale für politische Bildung mit Jan Raabe über die Entwicklungen der abrufbar in der Mediathek der bpb, www.bpb.de/mediathek, letzter Zugriff am 15. Februar 2021. Vgl. auch Andrea Röpkke und Andreas Speit (Hgg.): *Braune Kameradschaften. Die militanten Neonazis im Schatten der NPd*, Berlin, 2004.

3 André Pilz: *Weine nicht, mein Schatz*, Berlin 2005, S. 49.

4 Esther Slevogt: *Heul doch! Robert Borgmann hat André Pilz' Skinhead-Roman auf die Bühne gebracht*, in: *nacht.kritik online* (15. September 2007), abrufbar unter www.nacht.kritik.de, letzter Zugriff am 15. Februar 2021.

5 Pete Simi und Robert Futrell: *The White Power Music Scene*, in: *American Swastika. Inside the White Power Movement's Hidden Spaces of Hate*, Lanham 2010, S. 59–82.