



Rechte Popsongs aus
den frühen und
mittleren achtziger
Jahren in der ‚alten‘
Bundesrepublik
Deutschland

HANS GIESSEN

Abstract Exzessive Sprache im öffentlichen Diskurs mag in den letzten Jahrzehnten, insbesondere mit dem Internet und seinen „Filterblasen“, zugenommen haben. Aber dies ist kein neues Phänomen. Tatsächlich konnten Ausschreitungen und Morde mit rechtsextremistischem Hintergrund beispielsweise in Westdeutschland schon vor dem Zusammenbruch des Ostblocks als scheinbar unorganisierte, unkontrollierte und damit unkontrollierbare soziale Bewegung beobachtet werden. Bereits vor etwa vierzig Jahren wurden in Popsongs exzessive und menschenverachtende Formulierungen in den öffentlichen Diskurs Westdeutschlands eingeführt und verwendet.

Der Beitrag versucht mittels einer Kombination kurlinguistischer und kulturhermeneutischer, insbesondere inhaltsanalytischer Methoden, die Entstehung und Entwicklung des Rechtsrock und seiner sprachlichen Äußerungen darzustellen.

Key Words 1980er, Deutschland, Nationalismus, Popsongtexte, Rassismus

1. Analysegegenstand und historische Einordnung

Popmusik ist ein kommerzielles Produkt. Gerade aus diesem Grund darf Popmusik die Werte des Zielpublikums nicht ignorieren, denn es sind die Käufer und damit diejenigen, die die Künstler subsidieren. Das Zielpublikum ist einerseits und vor allem an der musikalischen Seite der Popsongs interessiert. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen aber auch deren Texte (Diederichsen 1985; Frith 2004).

Umgekehrt können Popsongs und ihre Inhalte gerade wegen der Orientierung am Geschmack und Interesse des Zielpublikums als Indikatoren für Themen herangezogen werden, die zumindest für die Zielgruppe relevant sind (Rössler 1997). Eine Analyse dieser Themen ist das Ziel des vorliegenden Textes.

Die Nutzung von Poptexten als Indikatoren für Wandlungsprozesse der öffentlichen Meinung impliziert einen Blick vom Material aus. Die Studie ist also evidenzbasiert – allerdings nicht in einem empirischen, sondern in einem hermeneutischen Sinn. Methodisch wurden die Popsongs zu diesem

Zweck auf hermeneutisch erkennbare Themenschwerpunkte hin gesichtet; an den als relevant eingestuften Songtexten wurde dann in einem zweiten Schritt eine philologische Analyse durchgeführt. Die Untersuchung folgt deshalb auch keiner im Vorfeld explizit ausgearbeiteten Arbeitshypothese, sondern versucht, das Thema historiographisch darzustellen. Der Leitgedanke dabei ist also die Untersuchung und Beschreibung der Genese des ‚neuen Rechtsextremismus‘ in den siebziger und achtziger Jahren anhand entsprechender Songtexte.

Es gibt mindestens zwei Gründe, warum sich deutschsprachige Popsongtexte für eine solche Untersuchung besonders eignen (ebenso: Brunner 2011; 2016).

Zunächst ist Popmusik in Deutschland seit ihrem ersten Auftauchen, direkt nach dem Zweiten Weltkrieg, „politisch“ gewesen. Sie wurde sowohl von ihren Förderern als auch von ihren Rezipienten bewusst ausgewählt, um eine neue Musiktradition im Gegensatz zu den bestehenden deutschen Volksmusiktraditionen (Schlager, Blasmusik, Marsch, Operette) zu schaffen, die als von den Nazis und ihrer Propaganda instrumentalisiert erlebt wurden (von Schoenebeck 1985). Das bedeutet natürlich, dass die Popmusik ein Publikum hatte, das sich von den bestehenden deutschen Volksmusiktraditionen distanzieren wollte oder musste, weil es mit ihren (tatsächlichen oder vermeintlichen) politischen Implikationen nicht einverstanden war. Popmusik zu hören bedeutete in Deutschland, seine Ablehnung gegenüber dem Nationalsozialismus, dem Rassismus, kurz: gegenüber allen rechten Positionen zum Ausdruck zu bringen. Das Pop-Publikum definierte sich daher als links der Mitte und fortschrittlich (bereits Haring 1984; Koch 1987; aktuell Albig 2022). Aus diesem Grund – der Abgrenzung zu nationalistisch geprägten bzw. genutzten Traditionen – war sogar die deutsche Sprache in Popsongs ein Tabu (Döpfner & Garms 1984: 167).

Zweitens wird der Begriff „Popmusik“ in Deutschland in einem teilweise anderen und in jedem Fall engeren Sinne verwendet als im angelsächsischen Raum. Dort steht der Begriff „Popmusik“, wie z. B. Simon Frith (bereits 1996: V und an weiteren Stellen, z. B. Frith 2004) betont, für das, was im Deutschen „Unterhaltungsmusik“ genannt wird (ein Begriff, der im deutschen Sprachraum alle Musikgattungen außer klassischer Musik, Volksmusik und Jazz umfasst). Der deutsche Begriff „Popmusik“ kommt in seiner Bedeutung

dagegen eher dem angelsächsischen Begriff „Rockmusik“ nahe (Frith 1983). Wie beim Rock unterscheidet sich das Publikum der „Popmusik“ von den durchschnittlichen Konsumenten populärer Musik. Im Allgemeinen ist es jünger (von Schoenebeck 1985: 19 sowie weitere Aussagen in Kleinen, Klüppelholz & Lugert 1985); je avantgardistischer der Stil der Musik, desto jünger die Konsumenten. Es gibt aber auch Gegeneffekte, z. B. einen allgemeinen Wertewandel, der gerade in dieser Zeit auffällig wird (Klages 1985) und der es Simon Frith ermöglicht, eine Ideologie der Jugend (1983: 34) anzunehmen, die nicht unbedingt mit dem Alter verbunden ist.

Alles in allem erreichen deutsche Popsongs einen wichtigen Teil der deutschen Gesellschaft. Die Popsongtexthe können daher in gewissem Maße auf Verschiebungen in der öffentlichen Meinung hinweisen. Zumindest rückblickend lässt sich zeigen, dass Popsongtexthe tatsächlich solche Hinweise geben können. So haben sie beispielsweise den politischen Terrorismus der 1970er Jahre vorweggenommen.

Eine Darstellung der Entwicklung deutschsprachiger Popmusik nach dem Zweiten Weltkrieg erklärt im Übrigen auch und zunächst, warum es trotz der Ablehnung deutschsprachiger Texte in der Folge der nationalsozialistischen Katastrophe wieder möglich wurde, Popsongtexthe auf Deutsch zu schreiben: Gerade die linke politische Zielsetzung öffnete den Popsong für die deutsche Sprache, denn sie implizierte die Notwendigkeit, von einem damals als Zielgruppe avisierten proletarischen, also weniger gebildeten Zielpublikum verstanden zu werden, also von den deutschen Arbeitern, an die sich viele Texte richteten. Die erste Band, die Ende der 1960er Jahre versuchte, Popsongs mit deutscher Prosa zu verbinden, hieß *Checkpoint Charlie*, eine sehr linke und agitatorische Gruppe (Koch 1987: 48). Eine andere Band namens *Ton Steine Scherben* (mit dem später bekannt gewordenen Sänger Rio Reiser) veröffentlichte einen Song, der als Aufruf zu terroristischen Aktionen empfunden werden konnte: „Macht kaputt, was euch kaputt macht“ (1971). Er entwickelte sich in den frühen siebziger Jahren gar zu einer Art Hymne im Kampf gegen die bestehenden, als bedrückend empfundenen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse in Deutschland.

Bomber fliegen, Panzer rollen,
Polizisten schlagen, Soldaten fallen,

die Chefs schützen, die Aktien schützen,
das Recht schützen, den Staat schützen. Vor uns!
Macht kaputt, was euch kaputt macht!
Macht kaputt, was euch kaputt macht!

Dieser Text ist stilistisch wie inhaltlich sehr plakativ; er ist gleichzeitig sehr charakteristisch für die neuen deutschsprachigen Popsongtexte der späten 1960er und frühen 1970er Jahre.

Es gehört, sicherlich nicht nur im Nachhinein, wenig interpretatorisches Geschick dazu, diesen Song in einem Zusammenhang mit den terroristischen Aktionen der siebziger Jahre zu sehen – umgekehrt wäre viel Geschick nötig, den Song anders zu interpretieren (Schlobinski & Tewes 2009).

Andere Popsongtexte dieser Zeit, die auf Deutsch erschienen sind, kritisieren den Kapitalismus und die Konsumgesellschaft. Ein weiteres Thema ist die Kritik an staatlichen Strukturen. Dabei handelt es sich dann – im Gegensatz zum Song *Macht kaputt, was euch kaputt macht* – weniger um einen Handlungsaufruf, vielmehr um eine mehr oder weniger theoretische Darstellung verschiedener politischer Schlüsselbegriffe, die auf Werte und Weltvorstellungen zielen. Diese operativen Begriffe weisen auf dahinter stehende Wertesysteme hin. Jedes Wertesystem hat mehrere typische Implikationen, die einen Bezugsrahmen bilden (analog Derecka 2019).

Ähnliche Schlüsselbegriffe, die auf politische und moralische Vorstellungen fußen, lassen sich auch bezüglich politisch rechter und nationalistischer Positionen auffinden und beschreiben. Auch hier gibt es – ähnlich wie bei den linken Vorstellungen – eine Traditionslinie, die natürlich ihren Höhepunkt in den dreißiger und vierziger Jahren zu verzeichnen hatte und danach nicht sofort von allen Bürgern aufgegeben worden ist. So definierte eine Studie aus den fünfziger Jahren mehrere Begriffe, um die Bezugsrahmen zu analysieren, in denen sich rechtes Gedankengut nach dem Zweiten Weltkrieg ausdrückt (Pollock 1955: 44-49). Im Zentrum steht dabei eine Fokussierung auf die Nation und die (biologische oder kulturelle) Herkunft ihrer Bewohner. Dies kann wiederum durch Begriffe definiert werden, die in diesem Fall eine kulturelle, moralische oder technische Überlegenheit suggerieren sollen. Ein weiterer Topos ist der Mythos deutscher militärischer Stärke. Zudem spielt der Aspekt eines gewissen aggressiven Auftretens gegenüber kulturell

und/oder biologisch Andersartigen eine Rolle. Obrigkeithörigkeit und ein gewisser Autoritarismus sind bedeutsam, teilweise auch (nach 1945) unterdrückte Schuldgefühle. Eine weitere Implikation kann der Glaube an die Minderwertigkeit der Frau sein. Diese operativen Begriffe waren in der deutschen Bevölkerung der fünfziger Jahre (noch) deutlich vorhanden, spielten bemerkenswerterweise aber bei den Popmusikhörern dieser Zeit eher keine Rolle. Rechte Positionen hatten im öffentlichen Bewusstsein nach dem zweiten Weltkrieg keine große (und wenn, dann eine immer negativere) Rolle gespielt. Dies hat sich inzwischen wieder geändert, so dass sogar eine rechte Partei im Bundestag vertreten ist (Bauer & Fiedler 2021). Die Frage ist nun, ob sich dieser Fall und Wiederaufstieg anhand der „Popsongtexte“ erkennen und beschreiben lässt.

Zur Beantwortung dieser Frage sollen Poptexte als Analyseobjekt genutzt werden, die wirtschaftlich erfolgreich waren und die deutschen Charts erreichten, so dass klar ist, dass sie zumindest größere gesellschaftliche Teilgruppen erreichten und damit bezüglich der Fragestellung von Relevanz sind (mit Ausnahme einiger Songs, deren Erfolg nicht abgeschätzt werden kann, da sie von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften als gefährlich eingestuft wurden, die aber von Gruppen stammen, die mit anderen Tonträgern erfolgreich waren; zum Beispiel die *Böhsen Onkelz* 1986).

Im Folgenden soll die Darstellung rechten Gedankenguts in den Poptexten kulturhermeneutisch beschrieben werden. Dies könnte einen Hinweis darauf geben, ob und in wie weit dessen Entwicklung früher erkennbar gewesen wäre, als dies von der Gesellschaft wahrgenommen wurde.

2. Anfänge

Die Entwicklung rechter deutschsprachiger Popsongtexte lässt sich seit den siebziger Jahren aufzeigen. Anfangs füllten sie nur eine kleine Nische aus, wurden aber im Laufe der Jahre immer häufiger.

Auffällig ist zunächst, dass die „linke“ Dominanz im Bereich der Popsongs in den späten siebziger Jahren allmählich endete. Die Aufweichung begann ironischerweise als eine Form linker Kritik an den ökonomischen Strukturen. Sie wurde dadurch verursacht, dass mehrere deutsche Anti-Establishment-Bands und Einzelinterpreten schon bald nach ihren ersten Erfolgen aus rein

kommerziellen Erwägungen bewusst zu großen Plattenfirmen wechselten (beispielsweise *Bots* 1980, *Gebrüder Engel* 1980, *Bap* 1981, Klaus Lage 1982, *Schroeder Roadshow* 1983, Wolf Maahn 1983 oder Anne Haigis 1984). Albrecht Koch weist darauf hin, dass die Reaktion vieler Fans in einem impulsiven Boykott nicht nur der großen Konzerne, sondern auch dieser Bands mitsamt ihren Botschaften und deren Implikationen bestanden habe (Koch 1987: 205).

So wurden Ablehnung und Verweigerung selbst zu Botschaften, auf die sich viele Jugendliche fixierten, verkörpert durch Punks und später durch Skinheads, die beide ihre Haltung auf anarchische Weise zum Ausdruck brachten und fast alle bestehenden Tabus brachen: ästhetische, sexuelle und religiöse, ja sogar politische Tabus, indem sie beispielsweise zum ersten Mal in der deutschen Nachkriegsgeschichte Nazi-Symbole wie Hakenkreuze benutzten.

Diese radikale Form der Kritik wurde nur von einem Teil der Fans geteilt oder sogar akzeptiert, und die Lieblingsbands, die nun mit großen Unternehmen verbunden waren, verkauften sich, entgegen der Aussage Kochs (1987: 205), immer noch recht gut; teilweise (aufgrund des höheren Marketingetats) sogar besser als zuvor. Dennoch zwangen diese Reaktionen der (früheren) Anhänger viele Bands zu einer Rechtfertigung. Während einige Bands betonten, dass sich nichts geändert habe und sie immer noch dieselben moralischen, ethischen und politischen Werte vertreten würden, sahen sich andere gezwungen, die radikale Stimmung teilweise zu akzeptieren. Beide Folgen bedeuteten eine Schwächung der Moral des linken politischen Spektrums. Zumindest gab es bis etwa Mitte der siebziger Jahre keine Popsongs, die Kritik außerhalb eines linken ideologischen Wertekanons zum Ausdruck bringen würden; danach bildeten rechtsgerichtete Kritiken die Mehrheit (Diederichsen 1985).

Es ging darum, zu kritisieren, zu provozieren und Tabus zu brechen. Manche dieser Tabus waren sexueller Natur; es wurde aber bald deutlich, dass es ein deutlicher Tabubruch war, rechtes Vokabular affirmativ zu benutzen. Beispiele dafür sind Bandnamen wie *Bewältigte Vergangenheit*, *Blitzkrieg*, *Breslau*, *Gashahn auf*, *Gesundes Volksempfinden*, *Hitlers*, *Leningrader Sandwich*, *Oberste Heeresleitung*, *Preußen Gloria* oder *Rassemenschen* (Döpfner & Garms 1984: 110) – alles Begriffe, die mit nationalsozialistischer Sprache

assoziiert werden müssen. Dass es trotz dieser Gruppennamen (zunächst) aber nicht darum ging, eine rechte Ideologie zum Ausdruck zu bringen, zeigt im Folgenden eine Analyse der Popsongtexte einer dieser Gruppen.

Gesundes Volksempfinden veröffentlichte bereits im Jahr 1981 einen Song namens *Blitzkrieg*. Neben dem Bandnamen scheint auch der Liedtitel den Verdacht nationalistischer politischer Positionen zu bestätigen. Tatsächlich ist *Blitzkrieg* aber ein poetologisch durchaus interessantes Liebeslied:

Blitzkrieg – in allem, was sie tut.
Rock’n’Rollmusik – im Gehirn und im Blut.
Wie sie schaut, wenn sie schreit,
wie sie schreit, wenn sie schweigt,
wie sie schweigt, wenn sie weiß,
wie sie weiß, was Liebe heißt! Ja, Ja, Ja!

Gesundes Volksempfinden erklärte später in Interviews, dass sich Journalisten, die ihre Liedtexte nicht wirklich beachteten, vorrangig auf missverständliche Äußerungen bezögen, indem sie nur nach störenden Stellen suchten. Die Band beharrte darauf, dass ihre Provokation nicht anstößig war (Döpfner & Garms 1984: 117).

Da die Band die Lieder jedoch nicht zur Vermittlung rechten Gedankenguts nutzte und sich von einem solchen Verdacht nachdrücklich distanzierte, scheint doch klar, dass die ursprüngliche Absicht in der Provokation und nicht in einer rechten Ideologie lag. Vielmehr handelt es sich offenbar um Provokation, die um der Provokation willen erfolgte.

Die Gruppe, die mithin keine nationalsozialistische Gesinnung zeigte, verletzte also als eine der ersten Bands mehr oder weniger bewusst ein Tabu, das bis dahin noch nicht angetastet worden war: Sie nutzte mit der Epoche des Nationalsozialismus konnotiertes Vokabular im Umfeld von popkulturellen Äußerungen. Das Tabu war immer noch stark spürbar und führte letztlich dazu, dass die Gruppe unter diesem Namen keine weiteren Veröffentlichungen tätigte. Aber zum ersten Mal nach dem Zweiten Weltkrieg schien im Kontext der Popmusik die Vorstellung möglich, dass mit dem Tabu gespielt und es gebrochen werden könne – bereits Anfang der achtziger Jahre in Westdeutschland.

3. Das Ende der Ideologien?

Parallel zu diesen Entwicklungen sozusagen innerhalb des Felds der Popmusik, ihrer Vertreter und ihrer Konsumenten gibt es weitere, allgemeinere Entwicklungen, die ebenfalls eine Rolle spielten, insbesondere der tendenzielle Bedeutungsverlust ideologischer Systeme. Dies ist zunächst einer der Gründe, warum es auch immer weniger explizit linke Popsongtexte gab, nachdem diese zumindest im Bereich deutschsprachiger Popmusik bis in die siebziger Jahre hinein dominant waren. Nun zeigen Popsongtexte den Verlust eines Wertekonsenses. Das bedeutet nicht unbedingt, dass sie nicht mehr politisch waren, aber die Tendenz, dass sie nicht mehr affirmativ bezüglich eines Weltbilds, sondern skeptisch (oder einfach nur privat) waren, nahm deutlich zu (Diederichsen 1985).

Auch dies soll anhand eines Beispiels erläutert werden. So war 1985 das Lied *Millionenmal* von *Cosa Rosa* (Rosa Precht) sehr erfolgreich und erreichte sogar die Hitparaden, in denen ansonsten überwiegend Schlager zu finden waren. Der kommerzielle Erfolg deutet zumindest darauf hin, dass der Inhalt für das Publikum kein Hindernis für den Kauf des Albums darstellte. Der Text beschreibt die Möglichkeiten, die bei der Wahl eines Partners (für eine Frau) bestehen:

Manche mögen Männer mit Millionen,
manche mögen Männer mit Moral,
manche mögen Männer mit viel Muskeln ...

Der Text suggeriert, dass Moral, die allgemein als für das Funktionieren einer Gesellschaft wichtig erachtet wird, nun ihre übergreifende Bedeutung verloren hat. Bedeutsam ist aber auch, dass sie nicht durch etwas anderes ersetzt wird: „Männer, die Moral haben“, faszinieren „manche“ Frauen immer noch. Allerdings verliert die Moral die exklusive Stellung und wird gleichrangig mit Geld („Millionen“) oder Äußerlichkeiten („Muskeln“). In einem gesellschaftlichen Umfeld, in dem ein moralischer Rigorismus dominant wäre, hätte der Song nicht erfolgreich sein können; offenbar ist zumindest der gesellschaftliche Konsens brüchig geworden, der Moral als übergeordneten Wert erachtet.

Nicht die Werte haben sich geändert, sondern das Prinzip, einige Werte als dominant und wichtig zu akzeptieren. In der Konsequenz kann sich eine gewisse Wertetoleranz durchsetzen.

Andererseits werden vor diesem Hintergrund auch andere Werte wieder vertretbar, die eben bis dahin tabuisiert waren. So kann der Niedergang ideologiebasierter Wertesysteme zum Aufstieg einer neuen rechten Ideologie führen. Doch auch dies ist ein komplexer Prozess, der keineswegs geradlinig und notwendig so verlaufen ist.

4. Der nächste Schritt

Die scheinbare Gleichwertigkeit verschiedener weltanschaulicher Konzepte rührt auch an heikle politische Überzeugungen. Ein Beispiel ist der Song *Der Mussolini* der Band DAF. *Der Mussolini* war ein großer Hit im Jahr 1981:

Geh in die Knie!
Wackle mit den Hüften!
Klatsch in die Hände!
Und tanz den Mussolini!
Tanz den Adolf Hitler!
Beweg deinen Hintern!
Und tanz den Jesus Christus!

Dieser Liedtext hält offensichtlich alle Weltdeutungssysteme, alle Ideologien, alle Religionen für gleich (un-)wichtig. Er verwendet Namen (als Symbole für Ideologien und Religionen), die entweder vergöttert oder bekämpft wurden, aber (deshalb) bisher stets als wichtig akzeptiert worden waren. Jetzt werden sie nur noch zum Zweck eines Spiels verwendet, d. h. um Wörter rhythmisch zu strukturieren, damit sie besser in ein Tanzlied passen. Damit werden sie entideologisiert beziehungsweise irrelevant – obwohl sie das ja „eigentlich“ und vor allem historisch nicht sind beziehungsweise waren. Sowohl Befürworter als auch Gegner der Nazi-Ideologie oder der christlichen Religion müssen sich provoziert fühlen, da der Text ihre beiden gegensätzlichen Überzeugungen (Chauvinismus versus Nächstenliebe) auf die gleiche (für sie) unbefriedigende Weise behandelt.

Das ist natürlich (erneut) eine Provokation um der Provokation willen, nicht rechtslastig (da der Song auch rechte Ideologie nur für sein Tanzspiel nutzt). Im Gegensatz zum oben geschilderten Beispiel der Gruppe *Gesundes Volksempfinden*, das inhaltlich weit weniger problematisch war, wurde dieser Tabubruch von DAF mit seiner Verwendung von Nazi-Symbolen weitgehend akzeptiert.

Offenbar wurde nun der Tabubruch gar als Befreiung erlebt. *DAF* hat grundsätzlich keine Werte akzeptiert. Andere Liedtexte der Gruppe (*DAF* 1980; 1981) befassen sich zum Beispiel mit Homosexualität, aber auf die gleiche Weise – indem sie die Ernsthaftigkeit solcher Themen nicht akzeptieren (und das übrigens, obwohl ein Gruppenmitglied offen homosexuell war).

5. Verschiebungen

Mitunter ist das Spielerische kaum noch zu erkennen. In diesem Grenzbereich bewegt sich der Song *Held im Traum*, der 1982 von einer Band namens *Breslau* aufgenommen wurde. Es ist für die folgende Interpretation dieses Beispiels nicht unwichtig, zu wissen, dass der Song von einer Frau (Jutta Weinhold) stammt:

Blondes Haar mit Seitenscheitel
und ein klarer heller Blick,
schöne blanke Lederstiefel:
Die Uniform ist chic.
Die Figur ist überragend,
dein Körper ist so hart wie Stahl.
Ich fühle mich bei dir geborgen
und du bist so schön brutal.
Ich hasse die Emanzen
und brauche keine Theorie.
Typen nehm‘ ich, wie sie kommen,
nur die Spitze greif ich mir.
Leider ändern sich die Zeiten,
starke Kerle sterben aus,

langsam wird es immer enger,
und mir geht der Nachschub aus.

Der Text scheint nationalsozialistisches Gedankengut zu repräsentieren, angefangen beim Klischee des „blonden, streng gescheitelten“ (germanischen) Mannes bis hin zum patriarchalischen Verhältnis zwischen den Geschlechtern, einschließlich der Akzeptanz der Brutalität. Dies korrespondiert mit der starken Ablehnung von Theorien, insbesondere des Feminismus. All dies sind Implikationen für rechte ideologische Wertkonzepte.

Dann aber gibt es einen Bruch (den natürlich die meisten Rezipienten, die das Lied nur hören, gar nicht bemerken). Nun wird deutlich, dass es tatsächlich die Frau ist, die im Gegensatz zum zuvor beschriebenen Rollenklischee das Sagen hat: Sie nimmt die „Kerle, wie sie kommen“, das heißt, dass es die Frau ist, die die Männer benutzt. Nur aus taktischen Erwägungen heraus – damit sie sie leichter benutzen kann – gibt sie ihnen das gegenteilige Gefühl einer offensichtlich nicht vorhandenen Macht; offensichtlich wohl auch, weil ihre sexuellen Präferenzen in eine entsprechende Richtung gehen. In jedem Fall verweigert sie sich aber der tatsächlichen Unterwerfung; sie verweigert sich sogar der Gefühle jenseits des rein Sexuellen, denn sie „greift sich nur die Spitze“ der von ihr als körperlich anziehend empfundenen Männer. Emotionale Bindungen geht sie nicht ein.

Letztlich widerspricht dies dem rechten Weltbild. Die meisten Hörer, die den Worten nicht aufmerksam zuhören, verstehen diese Verwendung jedoch sicher nicht. Da es sich um Popmusik handelt, spielen auch die anderen medialen Aspekte eine Rolle; es gibt die Dominanz der Musik; man konsumiert die Songs teilweise beim Tanzen. In diesen Zusammenhängen werden die Texte sicher nicht aufmerksam rezipiert.

Auch *DAF* sah sich mit „Missverständnissen“ konfrontiert, da der Kontext (das Ignorieren von Ideologien) nicht erkannt wurde (oder nicht erkannt werden konnte). Günter Ehnert und Detlev Kinsler berichten deshalb, dass *Der Mussolini*, insbesondere mit der Zeile „Tanzt den Adolf Hitler“, Neonazi-Gruppen inspirierte und es bei einigen Konzerten „peinliche Momente“ gegeben habe (Ehnert & Kinsler 1984: 83).

Auch wenn dies 1981 oder 1982 möglicherweise noch nicht der Fall war, fühlten sich viele Zuhörer als Zeugen einer Renaissance rechten Gedanken-

guts. Diese vermeintliche Lücke wurde schnell von anderen Bands genutzt, die ohne Einschränkung ihre chauvinistische Ideologie postulierten.

6. Der Wunsch nach Heimat

Es gibt noch weitere Gründe, die den Tabuverlust erklären. Auch sie lassen sich durch eine Analyse von Popsongtexten erklären. Zu diesem Zweck soll noch einmal die Gruppe *DAF* erwähnt werden.

Der Bandname *Deutsch-Amerikanische Freundschaft* bezieht sich auf einen Phraseologismus aus der Nachkriegszeit. Nach dem Krieg etabliertem die Amerikaner die Grundlagen des nun bestehenden demokratischen Systems; damit wurde eine demokratische Wertegemeinschaft postuliert, die wohl direkt nach dem Krieg noch nicht gesichert war, aber schnell den tatsächlichen Verhältnissen entsprach. Nach dem Krieg schien aber Kritik an dieser Wertegemeinschaft nicht opportun, so dass mit dem Hinweis auf die Bedeutung der *deutsch-amerikanischen Freundschaft* innenpolitische Diskussionen beendet werden sollten (und lange auch konnten).

DAF weigerte sich mit der Namensgebung, auch dieses Tabu ernst zu nehmen. Andererseits spielten *DAF* auch mit der (ost-),„deutsch-sowjetischen Freundschaft“, teilweise gar explizit und intermedial, indem ein sowjetisches Propagandagemälde als Cover für das Album aus dem Jahr 1980 (mit dem Titel *Die Guten und die Bösen*) ausgewählt wurde.

Das Spiel mit den Tabus dieser Begrifflichkeit bedeutet auch, dass zumindest die Unterlegenheitsgefühle der (West-)Deutschen gegenüber den Amerikanern langsam nachließen. Viele Deutsche fühlten sich vierzig Jahre nach der Nazierrschaft wieder selbstbewusst genug, um Kritik an Aspekten im deutsch-amerikanischen Verhältnis nicht mehr zu tabuisieren. Fast vierzig Jahre nach dem Ende der Nazierrschaft wurde auch das Schamgefühl schwächer; dagegen wurde der Wunsch stärker, sich (wieder) mit der eigenen Nation zu identifizieren. In den 1980er Jahren drückte sich dieser Wunsch jedoch weiterhin vor dem Hintergrund der Probleme aus, die sich aus der deutschen Vergangenheit ergaben.

1986 brachte ein Liedtext der Band *Figo*, geschrieben von Franco Parisi, dieses Bewusstsein zum Ausdruck: *Germania*. Der Text geht sehr grundlegend der Frage nach, ob es möglich ist, zu einem positiven Verständnis der

deutschen Nation zu gelangen. Die Behutsamkeit und Vorsicht zeigt die nach wie vor bewussten Probleme vieler Deutscher (Alexopoulou 2020), auch des Autors, beim Blick auf ihr Land:

So viele Stunden schon
hab ich mit dir verbracht.
Bin manchmal nicht dagewesen,
fast immer an dich gedacht.
So viele Male schon
haben sie dich missbraucht.
Düstere Tage lasten dir an.
Von kaltem Herzen
ist nicht selten die Rede gewesen,
und auch da ist was Wahres dran.
Komm, komm, trau dich,
zeig uns dein Gesicht.
Komm, komm, zeig dich,
sag uns, wer du bist.
... weil du meine Heimat bist.

Noch deutlicher wird die neue Sichtweise auf Deutschland mit dem Text zu *Ein deutsches Lied* von Meikel Clauss und Andrea Mothes von der Band *Nichts*, der bereits 1982 aufgenommen wurde:

Ich sing ein deutsches Lied,
ich sing ein deutsches Lied,
und will es keiner hör'n,
ich sing ein deutsches Lied.

Diese Songtexte zeigen, dass der Wunsch, ein normales, unbelastetes Heimatgefühl zu entwickeln, noch immer schwierig war, aber zunehmend an Bedeutung gewann. Noch war die Wahl des Themas etwas Neues für Popsongtexte; aber der Begriff ‚Deutschland‘ wurde immer häufiger thematisiert. Neben der aggressiven Affirmation und der eher defensiven Selbstbefragung lässt sich seit den achtziger Jahren auch immer stärker

ein unbefangener Umgang beobachten, was sich auch an Popbands und Popsongtexten zeigen lässt. So trat 1983 eine Sängerin namens *Marie Deutschland* auf den Plan, deren Lieder mädchenhaft und ein wenig mystisch waren. Für sie scheint der Begriff ‚Deutschland‘ nicht hinderlich, sondern anregend gewesen zu sein.

Aber dieser neue Umgang mit dem Begriff ‚Deutschland‘ öffnete das in seinem Kontext vierzig Jahre zuvor genutzte Vokabular dem freien Gebrauch. Die Frage ist, ob dies rechte Positionen stärkt oder schwächt.

Für die Schwächungshypothese gibt es durchaus Argumente. „Heimat“ und „Nation“ sind Werte, die nun auch von progressiven Linken verwendet werden, um auf deren Bedrohung hinzuweisen – beispielsweise durch soziale Spannungen, aber auch durch die Zerstörung der Umwelt. Ein wichtiges Beispiel ist die Band *Bap* aus Köln, deren Lieder alle im lokalen Dialekt gesungen werden und deren Alben allesamt Bestseller in den deutschen Charts waren. Ein weiteres Beispiel ist *Peter Burschs Bröselmaschine*, deren 1984 von Rich Schwab geschriebener Song *Bei uns zuhaus* die Bedeutung und Wichtigkeit von Heimat deutlich beschreibt. Ergänzend sei zum besseren Verständnis einzelner Passagen, die auf „Smog und Ruß“ und den „graublauen“ Himmel verweisen, auf die Herkunft aus dem Ruhrgebiet verwiesen.

Bei uns zuhaus sieht's oft finster aus,
 alle Tage sind gleich grau.
 Nebel, Regen, Smog und Ruß,
 nur im August ist der Himmel graublau.
 So war es seit ich denken kann,
 ich will hier auch gar nicht raus.
 Alle die ich mag sind hier,
 hier bin ich zuhaus.

7. Rechte, exzessive, aggressive Popsongs

Andererseits können Begriffe wie „Heimat“ oder „Deutschland“ nun auch wieder von Rechten verwendet werden. So wurde es wieder möglich, nationalistische Phrasen zu nutzen. Zum ersten Mal seit dem Zweiten

Weltkrieg wurde das bestehende demokratische System nicht mehr nur von links, sondern auch von rechts kritisiert. In jedem Fall werden die operativen Begriffe, die mit rechtem Gedankengut assoziiert sind, nun offensiv genutzt. Im Song *Volksmusik* der Gruppe *Breslau* (1982) wird zum Beispiel Härte als Eigenschaft der Deutschen beschrieben:

Die Musik ist schnell und hart,
nach der guten Deutschen Art.
Die Menge jubelt, tobt und stampft,
es geht ab voller Dampf.
Jedes Lied singt ihr mit,
so hält sich der Deutsche fit.
Norddeutschland, Süddeutschland,
überall ist sie bekannt:
Volksmusik –
so muss sie sein.

Ab Mitte der 1980er Jahre und verstärkt zu Beginn der 1990er Jahre fanden sich immer mehr Popbands, die ausschließlich rechte, nationalistische, chauvinistische, ja sogar rassistische Texte veröffentlichten und mit aggressiven Haltungen provozierten. Zu den radikalsten Gruppen gehörten zum Beispiel *Aufruhr*, *Endsieg*, *Giftgas*, *Nordfront*, *Radikaler Haß*, *Stuka*, *Volkszorn*, *Werwolf* und *Wotan*. Ein Beispiel ist der Text für das Lied *In ein paar Jahren* von *Störkraft* aus dem Jahr 1992, geschrieben von Jörg Petritsch:

Ja, eines Tages, da wacht ihr alle auf,
rettet die Rasse, die man einst verkauft.
Ich weiß, in jedem Deutschen, da steckt ein Mann,
der das Verbrechen noch verhindern kann.

Jörg Petritsch schrieb auch den Song *Kampfhund*, der auf demselben Album erscheint:

Schlechte Zeiten für den Abschaum im Land.
Der Kampfhund hat sie fest in seiner Hand.

Bebend vor Angst stehn sie vor der Mauer.
Der Kampfhund liegt schon längst auf der Lauer,
ohne Gnade und ohne Moral.
Es erwartet sie eine höllische Qual.

Der *Kanakensong* wurde von mehreren Neonazi-Bands gesungen, unter anderem von *Endsieg*.

Steckt sie in den Kerker oder steckt sie ins KZ,
von mir aus in die Wüste, aber schickt sie endlich weg.
Tötet ihre Kinder, schändet ihre Frauen.
Vernichtet ihre Rasse und so werdet ihr sie grauen.

Die drei letztbeschriebenen Songs arbeiten zwar (auch) mit rechtsradikalen operativen Begriffen und Werten, aber hier scheinen selbst diese Werte sekundär zu sein; es geht fast ausschließlich darum, exzessive Sprache, Menschenverachtung und Aggressivität zu transportieren. Bemerkenswert ist dennoch, dass diese Songs auch ihr Publikum fanden. Die Fans dieser Lieder waren offenbar zum Teil identisch mit denjenigen, die die Krawalle und Morde der frühen 1990er Jahre begannen (Begrich 2016).

Textlich gibt es insofern Unterschiede zu „bekanntem“ Nazi-Liedern wie dem *Horst-Wessel-Lied*, da die alten Nazi-Lieder viel Emotionalität und Pathos enthielten, während die Neonazi-Lieder ihre Aggressivität scheinbar äußerst lakonisch darstellen.

8. Diskussion

Popsongtexte sind ein geeignetes Mittel, um gesellschaftliche Werte im Kontext ihrer Wandlungsprozesse zu untersuchen (Farin 1995; Meyer 1995), denn hier erhält man sie authentisch von den Produzenten und in ihrem Entstehungsprozess als Primärtexte.

Zugleich sei aber natürlich darauf verwiesen, dass insbesondere die sehr aggressiven und exzessiven Texte in unserer immer pluralistischeren Gesellschaft keine dominanten Tendenzen beschreiben. Die Frage ist, welche Bedeutung sie wirklich haben. Es wird häufig behauptet, dass es sich bei

Neonazis und fremdenfeindlichen Aktivisten vor allem um Jugendliche aus der ehemaligen DDR handelte, die unter den Problemen des wirtschaftlichen Wiederaufbaus litten. Die vorliegende Analyse widerlegt diesen Eindruck. Tatsächlich waren die rechten Popbands ganz überwiegend westdeutsche Bands, die sich teilweise bereits in den frühen 1980er Jahren formierten und radikalisierten, lange bevor die Wiedervereinigung überhaupt für möglich gehalten wurde. Ostdeutsche konnten die beschriebene Entwicklung allenfalls passiv beobachten.


Zudem ist nicht sicher, ob die Bedeutung und der Grad der Aufmerksamkeit, die diesen Texten (da sie sich auf Morde beziehen!) zuteil wurde, in einem korrekten Verhältnis zum Grad ihrer Verbreitung steht. Es gab bereits früh Stimmen wie beispielsweise René Martens, die sich darüber beschwert hatten, dass die Medien einen quantitativ eher unbedeutenden Trend verbreiteten, während sie andere Entwicklungen in der Popmusik ignoriert hätten. Die Beschäftigung mit rechten Popsongs sei tendenziell gar Werbung, die nur dazu diene, diesen kleinen Trend gesellschaftlich und politisch zu puschen (Martens 1993: 82).

Es ist nicht bekannt, wie viele Deutsche rechtsradikale Popmusik hören. Die meisten Alben, Kassetten oder Compact Discs dieser Kategorie stehen auf dem Index, das heißt, sie dürfen nicht öffentlich verkauft werden. Das verhindert vielleicht eine größere Verbreitung unter all jenen, die sich möglicherweise dafür interessieren; andererseits ist es dadurch auch unmöglich, ihre tatsächliche Verbreitung und Wirksamkeit zu schätzen. Man kann sich der Frage daher nur indirekt nähern, zum Beispiel durch Meinungsumfragen zu den Einstellungen von Jugendlichen. Eine solche Umfrage aus Sachsen und Sachsen-Anhalt aus dem Zeitfenster der neunziger Jahre besagt, dass jüngere Jugendliche eher rechts und weniger links orientiert sind als ältere Jugendliche, wobei „links“ und „rechts“ eher allgemeine Orientierungsbegriffe sind, die sich nicht auf Radikalität beziehen. Immerhin 25 Prozent der jungen Sachsen zwischen 14 und 25 Jahren bezeichneten ihre politische Einstellung als links der Mitte, während 18 Prozent sich als rechts der Mitte bezeichneten. Diese Polarisierung hat seit 1990 leicht zugenommen, zu Lasten der Unentschlossenen (Förster & Friedrich 1992: 5).

Eine andere Analyse aus dem gleichen Zeitraum fragte nach Parteipräferenzen der Jugendlichen. Dabei ergab sich, dass mehr Ost- als Westdeutsche

die damals bedeutsamste rechtsextreme Partei „Die Republikaner“ unterstützen, allerdings beide in geringem Maße (zwei Prozent im Osten; ein Prozent im Westen; Kühnel 1992: 63, 67). Insgesamt sah auch diese Umfrage kaum Unterschiede zwischen Jugendlichen in Ost und West, etwa bei der Einstellung zur Gewalt (Kühnel 1992: 68). Wolfgang Kühnel behauptete daher, dass die ostdeutschen Jugendlichen westdeutsche Politpräferenzen tendenziell übernahmen, da das alte ostdeutsche politische System bei den Jugendlichen wenig Rückhalt gehabt habe. Dies habe die Ostdeutschen vor Konflikten geschützt, die zum Prozess der Etablierung neuer politischer Institutionen gehören (Kühnel 1992: 70). Peter Förster und Walter Friedrich bestätigten, dass sich noch kurz vor der Wiedervereinigung niemand im Osten auf einer Skala von links bis rechts habe einordnen können, da niemand überhaupt in solchen Kategorien dachte. Der einzige Dualismus war der für oder gegen den Sozialismus (Förster & Friedrich 1992: 4).

Rolf Schneider meint immerhin (1992: 883), dass es der Zusammenbruch des alten politischen Systems und der Institutionen in Ostdeutschland war, der es den Neonazis ermöglichte, im Osten aktiver zu sein als im Westen, da sowohl die Polizei als auch die Politik nicht in der Lage waren, angemessen zu reagieren.

Diese Umfragen scheinen mithin der Vermutung zu widersprechen, die exzessive Aggressivität, die sich in den Popsongtexten, aber auch konkret in den Ausschreitungen etwa von Rostock oder Hoyerswerda gezeigt haben (Begrich 2016), sei eine Folge der Wiedervereinigung. Sie bestätigen auch, dass zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr als maximal zwei Prozent als rechtsradikal und damit als potenzielle Hörer von Neonazi-Pop-Songs einzustufen waren. 

HANS GIESSEN

JAN-KOCHANOWSKI-UNIVERSITÄT IN KIELCE / UNIVERSITÄT HELSINKI

Literaturverzeichnis

Zitierte Primärliteratur (Es werden jeweils die Tonträger genannt, auf denen sich zitierte Songs befinden.)

- Bap 1981. *Für Usszeschnigge*. EMI Musikant.
- Böhse Onkelz 1986. *Der nette Mann*. (indexiert).
- Bots 1980. *Aufstehn*. EMI Musikant.
- Breslau 1982. *Volksmusik*. Electrola Harvest.
- Die Chefs 1982. *Keine Emotionen bitte*. Risiko.
- Cosa Rosa 1985. *Kein Zufall*. CBS.
- DAF (Deutsch-Amerikanische Freundschaft) 1980, *Die Kleinen und die Bösen*. Dreiklang.
- DAF (Deutsch-Amerikanische Freundschaft) 1981. *Alles ist gut*. Virgin.
- Endsieg 1992. *Kanakensong* (indexiert).
- Figo 1986. *Bunt*. Papagayo.
- Gebrüder Engel 1980. *Magengesicht*. Electrola.
- Gesundes Volksempfinden 1981. *Gesundes Volksempfinden*. Ahorn.
- Haigis, Anne 1984. *Anne Haigis*. EMI Musikant.
- Lage, Klaus (Klaus Lage mit „Druck“ = Klaus Lage Band) 1982. *Positiv*. EMI Musikant.
- Maahn, Wolf (Wolf Maahn & die Deserteure) 1983. *Bisse und Küsse*. EMI.
- Marie Deutschland 1983. *Marie Deutschland*. EMI Electrola.
- Nichts 1982. *Tango 2000*. WEA international.
- Peter Buschs Bröselmaschine 1984. *Graublau*. DMM.
- Schroeder Road Show 1983. *Wir lieben das Land*. EMI Musikant.
- Störkraft 1992, *Mann für Mann*. (indexiert).
- Ton Steine Scherben 1971. *Warum geht es mir so dreckig*. Berlin: David Volksmund Produktion.

Sekundärliteratur

- Albig, Jörg-Uwe 2022. *Moralophobia*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Alexopoulou, Maria 2020. „Nation“ revisited: Geschichte und Gegenwart eines ambivalenten Konzepts. *One Nation Under a Groove – »Nation« als Kategorie populärer Musik*. Hrsg. Ralf von Appen & Thorsten Hindrichs. (Beiträge zur Populärmusikforschung 46). 31–48. Bielefeld: Transcript.
- Bauer, Katja & Maria Fiedler 2021. *Die Methode AfD*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Begrich, David 2016. Hoyerswerda und Lichtenhagen. Urszenen rassistischer Gewalt in Ostdeutschland. *Generation Hoyerswerda: Das Netzwerk militanter Neonazis in*

- Brandenburg*. Hrsg. Heike Kleffner & Anna Spangenberg. 32–44. Berlin: be.bra.
- Brunner, Georg 2016. Music of the Right-Wing Scene: Text Content, Distribution and Effects”. *Perspectives on German Popular Music*. Eds. Michael Ahlers & Christoph Jacke. 149–157. New York: Routledge.
- Brunner, Georg 2011. Kraftschlag – Rechtsextreme Musik. Eine Annäherung an ihre Rezeption und Wirkung. *Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen*. Hrsg. Gabriele Hofmann. 99–122. Augsburg: Wissner.
- Derecka, Małgorzata 2019. mit aggressiven Haltungen provozierten Der deutsche Rap – das Sprachrohr der deutschen Minderheiten oder eine Rechtfertigung der mangelhaften Sprachkenntnisse? *Linguistische Treffen in Wrocław* 15 (I), 59–68. (Diederichsen, Diedrich 1985). *Sexbeat*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Döpfner; Mathias O. E. & Thomas Garms, 1984. *Neue Deutsche Welle. Kunst oder Mode?* Frankfurt a. M. – Berlin – Wien: Ullstein.
- Ehnert, Günter & Detlev Kinsler, 1984. *Rock in Deutschland. Lexikon deutscher Rockgruppen und Interpreten*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Hamburg: Montanus.
- Farin, Klaus 1995. „Rechtsrock“ – Eine Bestandsaufnahme. *PopScriptum* 5, 6–15.
- Förster, Peter & Walter Friedrich 1992. Politische Einstellungen und Grundpositionen Jugendlicher in Ostdeutschland. *Aus Politik und Zeitgeschichte* (Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“) 38 vom 11. September 1992, 3–15.
- Frith, Simon 1983. *Sound effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock’n’Roll*. London: Constable. (A new, totally revised version of *The Sociology of Rock*).
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon 2004. *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Haring, Hermann 1984. *Rock aus Deutschland West. Von den Rattles bis Nena: Zwei Jahrzehnte Heimatklang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Klages, Helmut 1985. *Werteorientierungen im Wandel. Rückblick, Gegenwartsanalysen, Prognosen*. 2. Auflage. Frankfurt a. M. – New York: Campus.
- Kleinen, Günter, Werner Klüppelholz & Wulf Dieter Lugert (Hrsg.) 1985. *Rockmusik*. Düsseldorf: Schwann.
- Koch, Albrecht 1987. *Angriff auf’s Schlaraffenland. 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*. Frankfurt a. M. – Berlin: Ullstein.
- Kühnel, Wolfgang 1992. Orientierungen im politischen Handlungsraum. *Jugend*, 92. Hrsg. Jugendwerk der Deutschen Shell. Opladen: Westdeutscher Verlag. Bd. 2, 59–72.
- Martens, René 1993. Faschos im Feuilleton. *Tip* 3, 82–85.
- Meyer, Thomas 1995. „Unser Leben heisst kämpfen bis zum Tod“ – Rechtsrock als Message-Rock. *PopScriptum* 5, 46–69.
- Pollock, Friedrich 1955. *Gruppenexperiment. Ein*

- Studienbericht*. Frankfurt a. M.:
Europäische Verlagsanstalt.
- Rössler, Patrick 1997. *Agenda-Setting*.
*Theoretische Annahmen und
empirische Evidenzen einer
Medienwirkungshypothese*.
Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Schlobinski, Peter & Michael Tewes
(Hrsg.) 2007. Sprache und Gewalt.
Der Deutschunterricht 5/2007, 2–10.
- Schneider, Rolf 1992. Rostock. *Die
Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*
10 (Oktober 1992), 883–884.
- von Schoenebeck, Mechthild 1985: Die
Geschichte der populären Musik
und des Schlagers in Deutschland.
Popmusik und Schlager. Hrsg.
Günter Kleinen, Werner
Klöppelholz & Wulf Dieter Lugert.
19–48. Düsseldorf: Schwann.