

Achim Heidenreich

## Eine Überdosis Deutschland: Zum Problem rechtsradikaler Rockmusik

In seiner *Einführung in die Rockmusik* forderte Tibor Kneif Ende der siebziger Jahre: „Das letzte Ziel von Konzertveranstaltungen und von Plattenherstellung ist es auch im Rockbereich, positive Urteile zu erzeugen, und an solchen Urteilen richtet sich auch das Konsumverhalten des Rockhörers aus.“<sup>1</sup>

Blicken wir heute gleichzeitig in die Vergangenheit und die Gegenwart der Rockmusik, dann kann festgestellt werden, daß diese Zielsetzung von denjenigen, die Rockmusik machen, verkaufen und letztlich hören, nur bedingt eingelöst worden ist und von manchen gar in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Die meisten Entwicklungsstränge der Rockmusik können zwar im Kontext von Jugendkulturen als identitätsstiftend und somit als eigentlich positiv bewertet werden. Mit einer Ästhetik des schönen Scheins, die selbst noch im gymnasial-braven „ho, ho“ – Hintergrundgesang von Mick Jagers *Sympathy for the Devil* (Rolling Stones, 1968) greift, ist sie jedoch schon lange nicht mehr zu fassen.

Die Ästhetisierung der Jugendproblematik etwa in der Rockoper *Tommy* (The Who, 1969) über einen blinden Flipperspieler führte zu einer Spaltung der Rockmusik und ein Auseinanderdriften ihrer Hörerschaft in ein mit ihren Idolen älter werdendes Publikum und eine alle ca. fünfzehn Jahre nachwachsende Klientel. Als Ian Anderson von der Rockgruppe *Jethro Tull* Mitte der siebziger Jahre mit gebrochener Folk-Rock-Stimme plakativ *Too Old To Rock'n Roll, Too Young To Die* (1976) sang, brachte er damit die resignative Stimmung der auf dem Rückzug ins Private befindlichen ersten Rockgeneration der sechziger Jahre auf den Punkt. Gleichzeitig besann man sich in der Generation, die geboren wurde, als die *Beatles* ihre erste Single *Love me do* (1962) aufnahmen, wieder auf die Grundelemente der Rockmusik mit verzerrtem Gitarrensound, den Beat hart durchschlagendem Schlagzeug und aggressivem, bewußt unmelodiösem Gesang – nach der Ölkrise Mitte der siebziger Jahre jedoch unter gesamtgesellschaftlich verschlechterten Rahmenbedingungen. Erstmals konnte beispielsweise in Deutschland wegen eines chronischen Lehrstellenmangels und dem für die Gesellschaft schmerzlichen Abschied vom Traum der Vollbeschäftigung nicht mehr allen Jugendlichen eine berufliche Perspektive und somit kein individueller Lebensentwurf geboten werden.

Wurde innerhalb der Rockmusik in den sechziger Jahren mit *I can't get no Satisfaction* (Rolling Stones, 1965) – nach Jerrentrup der erste Rock-Song, bei dem ein künst-

<sup>1</sup> Tibor Kneif: *Einführung in die Rockmusik. Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 51), Wilhelmshaven 1979, S. 139.

licher Verzerrerklang der Gitarre soundgebend eingesetzt wurde<sup>2</sup> – und *Common to the revolution* (Beatles) das Recht auf Selbstbestimmung mit sozialem Aufbegehren verknüpft, so riefen die Musiker der neu aufgekommenen Punk-Rock-Bewegung mit dem von der 1975 in England gegründeten Gruppe *The Sex Pistols* ausgegebenen Schlachtruf „*No Future*“ nun vom untersten Ende der sozialen Leiter der Gesellschaft ihre Befindlichkeit unmißverständlich heraus. Die Musiker der Gruppe *Velvet Underground* waren dagegen dekadent stilisiert, von materiellem Überdruß geprägt und somit keine Punk-Vorläufer.

Punk-Rock war bewußt einfach gehalten und konnte ohne allzuvielen instrumentale Kenntnisse selbst gemacht werden – ein Anspruch, der zum Massenphänomen Rockmusik seit ihren Anfängen dazu gehört. In der Punkmusik wurde dieser Anspruch im Kontrast zur damals durchweg kommerzialisierten Rockmusik aktualisiert. Die klangliche Monotonie und Reduktion der musikalischen Mittel des Punk-Rock war Ausdruck von Wut und Frustration, von Armut und Protest und von Langeweile als Kehrseite der Arbeitslosigkeit.<sup>3</sup> Viel konsequenter als jede andere Musikrichtung vorher war Punk-Rock der „*Ausdruck der Verachtung bürgerlicher Normen [...] mit stark nihilistischer Tendenz*“.<sup>4</sup> Gewaltbereitschaft spielte damals schon bei Auftritten in den Medien und bei Auseinandersetzungen mit anderen Gruppen Jugendlicher als Mittel der Provokation eine nicht unbeträchtliche Rolle. Mit Irokesen-Schnitt, gefärbten Haaren, Hundeleinen und Nazi-Symbolen wurde ein Schock-Look kreiert, der gleichermaßen weit weg war von der okkulten Uniformierung der Heavey-Metal-Fans wie von post-woodstockhafter, patschuligetränkter Indientracht. Der gelebte sub-sub-kulturelle Stil der Punk-Rocker bestand aus einer „*Übernahme von Objekten und Symbolen aus ihrem normativen Kontext*“<sup>5</sup> und deren Rekontextualisierung. Auf diese Weise werden mit alten Zeichen neue Botschaften vermittelt.

Die Botschaft „*No future*“ des Songs *God save the Queen* (1977) war von den *Sex Pistols* nicht nur beißend sarkastisch gemeint, sondern auf der anderen Seite sehr ernst, nämlich daß die Queen Gottes Rettung bitter nötig habe, weil sie – nach Auffassung der *Sex Pistols* – eine perspektivlose Gesellschaft repräsentieren müsse.

Bald gab es auch in Deutschland Punk-Gruppen. Die äußerlichen Erkennungszeichen – Irokesenschnitt, Hundeleine, Nazi-Symbole usw. – wurden aus England übernommen, auch die Musik klang ähnlich, doch die Aussage der Texte blieb nun nicht mehr in verbal-diskursiven Andeutungen stecken. Schon 1980 wurde der Titel *Wir wollen keine* der Gruppe *Slime* indiziert, weil in ihm – aus dem Umfeld der Startbahn-West-Gegner, der Hausbesetzerszene und dem Widerstand gegen das Atommüll-Endlager

<sup>2</sup> Vgl. Ansgar Jerrentrup: *Entwicklung der Rockmusik von den Anfängen bis zum Beat*, Regensburg 1981, S. 204.

<sup>3</sup> Vgl.: *Rockmusik und Rechtsradikalismus*, hrsg. v. Johannes Bähr, Dorothee Göbler u. der Staatlichen Landesbildstelle Hessen, Frankfurt a. M. 1993, S. 25.

<sup>4</sup> Ebda., S. 26.

<sup>5</sup> Alenka Barber-Kersovan: *Turn on, tune in, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität*, in: *Musik als Droge*, hrsg. v. Helmut Rösing, Mainz 1991, S. 66.

in Brockdorf heraus – offen zur Gewalt aufgerufen wurde: „Dies ist ein Aufruf zur Gewalt, Bomben bauen, Waffen klauen, den Bullen auf die Fresse hauen“ usw.

Verstanden sich viele der deutschen Punk-Musiker zunächst als gewissermaßen linksautonome Lautsprecher, so nahmen im weiteren Verlauf der achtziger Jahre Brüche mit gesellschaftlichen Tabuthemen aus dem rechten politischen Spektrum zu, und es bildeten sich verstärkt Gruppen, die ebenso unverhohlen zu Gewalt, jetzt allerdings gegen Ausländer, zu Fremdenhaß und zu Kriegsverherrlichung aufriefen. Wie im Beispiel der mittlerweile bekehrten *Böhsen Onkelz* kamen die Musiker zunächst aus der Fußballrabauken- und Skinheadszene. In dem Lied *Fußball und Gewalt* heißt es „Wir stehen in einer Front und singen unsere Lieder, wir stehen in unserer Kurve und machen alle nieder“.<sup>6</sup>

Die Musiker und auch die Hörer des Punk-Rock spalteten sich nun ebenso in zwei entgegengesetzte Lager, wie sich die Skinhead-Szene in eine politisch linke und eine rechte Richtung entzweite. Der musikalische Gestus blieb in beiden Richtungen nahezu gleich, die Inhalte standen sich jedoch entgegengesetzt gegenüber. Abgeleitet von „Arbeit macht froh“ und „Doitschland“ – statt mit ei bzw. eu beide Male mit oi geschrieben – nennt sich der rechtsradikale Ableger des Punk-Rock „Oi“-Musik und propagiert in der Bundesrepublik eine hierarchische Ungleichheit der Menschen sowie Gewalt als Mittel der Konfliktbewältigung. Anfang der neunziger Jahre konnten allein für die Stadt Köln fünfzig rechtsradikale Rock-Bands registriert werden.

Rechtsradikales Gehabe wurde unter Jugendlichen in der Nachwendezeit vor allem in der ehemaligen DDR geradezu eine Mode, und die Auftritte von Bands wie *Störkraft*, *Stuka*, *Bomber*, *Endsieg* oder *Commando* wurden eifrig besucht. In Texten der Gruppe *Störkraft* werden die Skinheads, die nicht mehr allein das Publikum rechtsradikaler Rockmusik bilden, als „Deutschlands rechte Polizei“ gefeiert. Der Text des Liedes *In ein paar Jahren* ist mit offenen rassistischen Parolen gespickt: „Fremde Völker nisten sich ein/ und behaupten noch, deutsch zu sein/ Eines Tages wacht ihr alle auf, rettet die Rasse, die man einst verkauft“.<sup>7</sup>

Musikalisch ist *In ein paar Jahren* sehr einfach gestaltet (Abbildung 1). Zwei verzerrte E-Gitarren, E-Baß, Schlagzeug und ein durch elektronische Mittel grollendtiefer Sprechgesang bilden das Instrumentarium. Bemerkenswert ist, daß das doch relativ komplexe Blues-Schema mit seiner vollständigen Kadenz und seinen sinnlichen blue-notes nicht angewendet wird. Die Gitarren-Riffs auf der Grundlage der Töne *a*, *b*, *e* und *f* lassen sich tonartlich nicht eindeutig zuordnen. Man kann im ersten Riff wohlwollend gerade einmal von einer I-V-Spannung sprechen, wenn das *e* im letzten Takt als fünfte Stufe zu *a* aufgefaßt wird.

Die Schlüsse der Riffs sind ebenfalls auf das Notwendigste reduziert und mehr rhythmisch als intervallisch begründet. Spieltechnisch sind die Riffs mit einem steifen Zeigefinger der linken Hand auf dem Griffbrett der Gitarre mühelos zu bewältigen. Weil A und E die zweit tiefsten Leerseiten der Gitarre und F und B auf ihnen jeweils

<sup>6</sup> Zit. nach Klaus Farin u. Eberhard Seidel-Pielen: *Skinheads*, München 1993, S. 83.

<sup>7</sup> Zit. nach Bähr u. Göbler, *Rockmusik*, S. 15.

die Töne auf dem ersten Bund sind, hat der Gitarrist wahrlich nicht viel zu tun. Das immerhin eingeschobene Solo ist eine rhythmisch unwesentlich variierte Version von Riff A. Rockmusik erscheint nunmehr rudimentär. Ohne Blues-Schema, das harmonisch Räume für Zwischentöne öffnet und die Möglichkeit zur Modulation bereithält, möchte man gar nicht mehr von Rockmusik sprechen. Die Musiker bedienen sich allenfalls derjenigen Zeichen, die zur äußerlichen Erkennung von Rockmusik notwendig sind, um ihre faschistoiden Texte in einen gesellschaftlich gerade noch akzeptierten Kontext zu präsentieren. Der formale Aufbau (Abbildung 2) ist in gleicher Weise einfach strukturiert. Mit einem Zwischenspiel und einem Gitarrensolo wird das Machwerk in die Länge gestreckt.

Abbildung 1: *In ein paar Jahren*, musikalischer Aufbau.

Intro	A	A	A	A	
1. Strophe	A	A			
Refrain	B	B	Ü		
Zwischenspiel	A	A			
2. Strophe	A	A			
Refrain	B	B	Ü		
Solopart	A'	A'	A'	A'	
3. Strophe	A	A			
Refrain	B	B	B	B	Ü

Abbildung 2: *In ein paar Jahren*, formaler Aufbau

(beide Abbildungen aus: Bähr und Göbler, *Rockmusik*, S. 18).

Konnte den Punk-Musikern der ersten Stunde noch zugute gehalten werden, daß sie durch die Rekontextualisierung von Objekten und Symbolen die – nennen wir es – ursprüngliche Absicht derer, die Rockmusik anfänglich machten, aktualisierten, daß

sie über einen Verfremdungseffekt der verwendeten Zeichen zur Diskussion anregten und durch ihr Anders-Sein von der Gesellschaft Toleranz einforderten, so werden von den nun rechtsradikalen Musikern Elemente des Punk-Rocks und des Heavy-Metal-Rocks aus ihrem bisherigen normativen Kontext innerhalb von Jugendkulturen herausgelöst und politisch instrumentalisiert. Die klangliche Gebärde des Rock und die faschistoiden Symbole sind nun die einzigen verwendeten Zeichen innerhalb des neuen Kontexts der Rechtsradikalität. Als neues Element kommt nun eine relative Textverständlichkeit hinzu, die, wie ich meine, kein essentielles Element von Rockmusik ist. Beispielsweise ist das Markenzeichen des deutschen Sängers Herbert Grönemeyer gerade dessen gesangliches Genuschel. Ebenso goutiert werden die in Kölner Mundart gehaltenen Texte der Rockgruppe *BAP*. In Anlehnung an Brechts Opernkritik kann für Rockmusik gelten: Wer als *Voodoo Child* (Jimmy Hendrix) die E-Gitarre aufheulen läßt und seine Befindlichkeit mit *Born to be wild* (Steppenwolf) definiert, gerade der singt, weil er mit seinem Rock-Gesang das Gefühl einer höheren Realität ausdrückt; das aber spontan und ohne Rücksicht auf einen gehobenen Deklamationsstil. Expressivität und balladeskes Grübeln, das Ausdrucksspektrum der Rockmusik umfaßt beides gleichermaßen stark. Rockmusik will zuerst einmal gefühlt werden. Textverständlichkeit ist zwar wünschenswert, aber insgesamt sekundär. Für die rechtsradikale Rockmusik allerdings ist zum Einhämmern ihrer Parolen Textverständlichkeit notwendig, was kein Charakteristikum von Rockmusik ist.

Musikalische Monotonie und Reduktion sind auch in der rechtsradikalen Rockmusik, wie zu Anfang der Punk-Bewegung, Ausdruck von Armut und Frustration. Die rechtsradikalen Botschaften prägen sich umso besser ein, je primitiver und monotoner die Tonsprache dazu ist. Doch statt in halbstarker Manier Gewaltbereitschaft zu demonstrieren, wird nun innerhalb eines politischen Kontexts unmittelbar zur Gewalt gegen alles Fremde aufgerufen. Seitdem sich die NPD beispielsweise zur Öffnung für Skinheads entschlossen hat, rekrutiert sie ihren Nachwuchs auf Konzerten rechtsradikaler Rockmusik.

Wie ist dieser Entwicklung jedoch beizukommen? Rechtsstaatliche Verbote der durch „Flüsterpropaganda“ organisierten Veranstaltungen bekämpfen nur die Symptome, das Publikum wird hingegen pauschal kriminalisiert und macht diese Musik für Jugendliche eher noch interessanter. Familiäre, gesellschaftliche und wirtschaftliche Bedingungen werden durch Verbote nicht aufgedeckt, und es werden auch keine gebotenen ökonomischen und sozialpolitischen Entscheidungen getroffen. Zur Erinnerung: Auch Punk-Rock entstand in Zeiten wirtschaftlicher Rezession und hoher Jugendarbeitslosigkeit. Diese Zeiten haben wir jetzt wieder, doch die Spirale der Gewaltbereitschaft von Jugendlichen hat sich bedrohlich hochgeschraubt. Bei Jugendlichen in der Phase der Orientierung ist eine Ausgrenzung mit juristischen Mitteln jedoch eine schwache Reaktion der Gesellschaft, in vielen Fällen sicher kontraproduktiv und verlagert nur die Probleme, ohne Alternativen zu zeigen und anzubieten.

Die Gründe für die politische Spaltung der Rockmusik, deren rechte Differenzierung innerhalb der Skinhead-Szene stattfand, liegen im Wandel der allgemeinen politischen und sozialen Situation. Der „neue Rechtsextremismus“, dem die rechtsradi-

kale Rockmusik das Sprachrohr liefert, ist nach den Ergebnissen einer Untersuchung von Wilhelm Heitmeyer<sup>8</sup> eine Folge dynamischer sozialer Verwandlungsprozesse der Industriegesellschaft, in der stabile soziale Bindungen, soziale Kontrolle und allgemein akzeptierte Normen für viele Menschen nicht nur am Rande unserer Gesellschaft ihre Verbindlichkeit verloren haben. Dadurch erhöhen sich die biographischen Risiken für das Individuum bei der Gestaltung seines Lebens. Als Gegenbild zum Erfolgsmensch mit maximaler Selbstverwirklichung werden zwangsläufig ständig Verlierer produziert. Ängste, Gefühle der Ohnmacht und Vereinzelung sind dann die Form der subjektiven Verarbeitung der Alltagserfahrung.<sup>9</sup> Auf diesem Nährboden gedeihen Vorurteile und eine Haltung, die Gewalt als Mittel sozialer Auseinandersetzung akzeptiert. Die steigende soziale Ungleichheit und die Veränderung der Arbeits- und Berufswelt führen gänzlich zum Verlust des Kollektivs, erhöhen den Druck auf den Einzelnen und senken die Grenze zur Akzeptanz von „einfachen Lösungen“ in einer undurchschaubar erscheinenden Welt. Rechtsradikale Rockmusik scheint für viele jungen Menschen das einzige Ventil zu sein, durch das der Überdruck auf den Einzelnen kurzzeitig abgelassen und mit „einfachen Lösungen“ die eigene Problematik auf alles Fremde projiziert wird. Kriegsverherrlichung, die Verbreitung von faschistoiden Parolen und Aufrufen zur Gewalt gegen Fremdes ist in einer sich als demokratisch definierenden Gesellschaft der wohl größte Tabubruch. Für viele Jugendliche scheint er die einzig verbleibende Möglichkeit zu sein, sich Gehör zu verschaffen, da auf die Frage nach individueller Lebensplanung die Gesellschaft in der Tat absurd, weil nicht mehr sinnvoll antwortet. Toleranz endet jedoch da, wo die Emotionalisierung zur Freisetzung von Aggressionen führt, die sich in Gewalt gegen Personen und Sachen entlädt.

Ein möglicher Umgang mit dem Phänomen der rechtsradikalen Rockmusik kam aus der Jugendkultur selbst. Den Hörern von rechtsradikaler Rockmusik wird mit den ihnen vertrauten musikalischen Mitteln, aber nun entgegengesetzter Textaussage begegnet. Der Hörer wird gewissermaßen mit den ihm vertrauten Klängen da abgeholt, wo er steht, um so ein Umdenken einzuleiten oder einem Rechtsradikalismus besser noch vorzubeugen.

Der Rock-Song der Gruppe *Normahl* heißt *Keine Überdosis Deutschland* (1991) und nennt die rechtsradikalen Gewalttaten beim Namen: „*Ich bin hier geboren/ und habe nichts anderes gesehen/ als zwei deutsche Staaten,/ die sich gegenüber stehn/ plötzlich soll das anders sein/ Neonazis hört man immer lauter schrein/ mit billigen Parolen machen sie die Birne weich/ und alle träumen vom Großdeutschen Reich/ [...] Türken totgeschlagen, Vietnamesen umgebracht/ Mordkommandos, die sich Skinheads nennen/ ziehen durch die Nacht/ Judenfriedhöfe voll mit Nazischmierereien und darauf auch noch stolz ein Deutscher zu sein*“.

Im Gegensatz zur Dumpfheit der rechtsradikalen Rockmusik ist der solistische Mittelteil der Gruppe *Normahl* klanglich sehr artifiziel gestaltet und präsentiert meh-

<sup>8</sup> Vgl. Wilhelm Heitmeyer: *Rechtsextremistische Orientierungen bei Jugendlichen*, München 1995.

<sup>9</sup> Vgl. Bähr u. Göbler, *Rockmusik*, S. 8ff.

rere simultane musikalische Ebenen. So klingen unter einem in sich drehenden Klangteppich die Hymnen der Bundesrepublik und der DDR wie aus weiter Ferne. Daß Konzertveranstaltungen und die Plattenherstellung im Bereich der Rockmusik positive Urteile erzeugen sollte, rückt mit dem Text und der Musik von *Keine Überdosis Deutschland* wieder etwas näher in den Bereich des Möglichen.

Die Gründe für die politische Spaltung der Rockmusik sind sehr differenziert...