

Bürgerbewusstsein

Werner Friedrichs  
Dirk Lange *Hrsg.*

# Demokratiepolitik

Vermessungen – Anwendungen –  
Probleme – Perspektiven

 Springer VS

---

# Auf der Suche nach verschobenen Ausdrucksformen der Demokratiep politik Musik und Politik

Tonio Oeftering

---

## 1 Politische Musik als verschobene Ausdrucksform der Demokratiep politik

„Demokratie“ wird üblicherweise als Staatsform gefasst, die empirisch vorfindbar auf unterschiedliche Art und Weise institutionell ausgestaltet und je nach Ausgestaltung klassifizierbar ist. Ob es sich um eine libertäre, eine instabile, eine gelenkte oder eine defekte Demokratie handelt (vgl. etwa Schmidt 2010, S. 289ff.), stets wird davon ausgegangen, „dass es einen annähernd idealtypischen Zustand in der Form eines Modells geben könnte und dass sich zweitens demokratische Gesellschaften auf Verlaufslinien eintragen lassen, an deren Enden sich unhintergehbare Einrichtungen finden, in denen ein harmonisches Verhältnis von Freiheit und demokratischer Herrschaft verwirklicht ist“ (Friedrichs/Lange in diesem Band, S. 3). Unter Bedingungen der „Postdemokratie“ (Crouch 2008) reichen derartige Klassifizierungen jedoch nicht mehr aus, um das Phänomen Demokratie angemessen zu fassen. Denn die Postdemokratie besteht Colin Crouch zufolge im Kern darin, dass die formalen Institutionen der Demokratie zwar weiterhin funktionieren, der demokratische Prozess also aufrecht erhalten bleibt, aber ohne dass es tatsächliche, substantielle Möglichkeiten zur Gestaltung dieses Prozesses auf Seiten der Bürgerinnen und Bürger gäbe. Wird Demokratie mit Wolfgang Abendroth als *Institution* und als *Aufgabe* verstanden, dann heißt das, dass unter den Bedingungen der Postdemokratie Demokratie als Institutionengefüge noch vorhanden ist, es den Bürgerinnen und Bürgern aber immer schwerer gemacht wird, Demokratie als Aufgabe im Sinne der Gestaltung und fortschreitenden Demokratisierung der Gesellschaft zu begreifen und zu leben (vgl. Abendroth 2008, Salomon 2014, S. 63).

Die Demokratie droht so zu einer leeren Hülle zu werden, weil der *demos* keinen entscheidenden Einfluss mehr ausüben kann.<sup>1</sup>

Hieraus sollte jedoch nicht voreilig der Schluss gezogen werden, Demokratie sei bereits aus der Welt verschwunden; es scheint vielmehr so zu sein, dass sie sich neue Arenen der Manifestation suchen muss, wenn sie tatsächlich fortbestehen soll – und diese auch findet. Bereits 1993 schrieb Ulrich Beck in seinem Buch „Die Erfindung des Politischen (1993): „Das Politische bricht jenseits der formalen Zuständigkeiten und Hierarchien auf und aus, und dies wird gerade von denjenigen verkannt, die Politik mit Staat, mit dem politischen System, mit formalen Zuständigkeiten und ausgeschriebenen politischen Karrieren gleichsetzen.“ (Beck 1993, S. 156) Übertragen auf Demokratiepoltik bedeutet dies, dass es hier in gewisser Weise um die Re-Demokratisierung der Demokratie geht und wenn im Folgenden von verschobenen Ausdrucksformen der Demokratiepoltik die Rede ist, dann ist damit gemeint, dass hier genau nach solchen Artikulations- und Produktionsweisen von Demokratie gesucht wird, die jenseits der hierfür üblicherweise zur Verfügung stehenden Arenen liegen und die dennoch oder auch gerade deshalb Möglichkeiten zur Gestaltung von Demokratie bieten bzw. Demokratie als solche erst hervorbringen.

Die im Folgenden im Fokus stehende verschobene Ausdrucksform ist die politische Musik.<sup>2</sup> Die diesem Text zugrunde liegende Annahme ist die, dass politische Musik, insbesondere in ihrer unvermittelten Darbietung („live“), einen öffentlichen Raum öffnet, in dem politische Kommunikation stattfindet, in dem die Artikulation und Aushandlung von Politik und Demokratie einen Platz findet und sich so als autopolitische Praxis der Demokratiepoltik Bahn bricht.

Allerdings gilt für politische Musik, was auch für andere verschobene Ausdrucksformen gilt: Sie ist deutlich älter, als die Diagnose der Postdemokratie. Das heißt: In verschobenen Ausdrucksformen der Demokratiepoltik (wie politischer Musik) kam immer schon Demokratie zum Ausdruck (vgl. Schmidt-Salomon 2002, k. A.). Sie

---

1 Die These von der Postdemokratie wird seit einiger Zeit breit diskutiert. Dabei wird häufig übersehen, dass es nicht nur die Alternative „bestehende Systeme“ und Politik „außerhalb“ dieser gibt. Pierre Rosanvallon hat in seinem Konzept der „Counter Democracy“ deutlich gemacht, dass und wie auch innerhalb der bestehenden Strukturen bzw. durch leichte Veränderungen derselben die Bürgerinnen und Bürger wieder stärker in die Beobachtung, Kontrolle und Sanktionierung der Herrschenden eingebunden werden können (vgl. dazu Rosanvallon 2008). Wer allzu leichtfertig die Postdemokratie verkündet, läuft Gefahr, diese gerade durch die darin enthaltene Delegitimierung konventioneller Partizipationsformen zu befeuern.

2 Zu den verschobenen Ausdrucksformen könnten weiter zählen: Bildende Künste, Film, Theater usw.

waren, unter normativ demokratietheoretischen Gesichtspunkten, möglicherweise nur selten so bedeutsam, wie unter den Bedingungen der Postdemokratie, weil sich hier der *demos* auch dann noch Gehör verschaffen kann, wenn die ursprünglich für ihn vorgesehenen Kommunikations- und Handlungswege verschlossen sind.

Dass es sich bei politischer Musik um eine verschobene Ausdrucksform handelt, lässt sich etwa daran erkennen, dass ihr Konsum „quer“ liegt zu den unterschiedlichen Ausformungen von Demokratie sowie zu unterschiedlichen Staatsformen allgemein: Der Konsum politischer Musik als autopolitische Praxis findet und fand sich in allen politischen Systemen, ob es sich dabei um liberale oder totalitäre Systeme handelte. Dabei ist politische Musik stets als der Versuch zu werten, politisch in Erscheinung zu treten und Einfluss auszuüben, gerade jenseits der zur Verfügung stehenden politischen Institutionen.<sup>3</sup>

Damit ist jedoch noch nichts über die Orientierung der Artikulation gesagt. Das ambivalente Wesen des durch Musik eröffneten politischen Raums liegt darin, dass dort ebenso die Stärkung der Demokratie wie deren Abwicklung befördert werden kann. Der politische Raum öffnet sich bei einem illegalen Skinhead-Konzert ebenso wie bei einem Open-Air-Konzert gegen Rechtsradikalismus. Was beide Möglichkeiten eint: In beiden Fällen wird das Gemeinwesen gestaltet, den anwesenden Zuhörerinnen und Zuhörer werden Deutungsangebote unterbreitet, die diese annehmen oder ablehnen können.<sup>4</sup> In diesen Zusammenhängen wird politische Musik als autopolitische Praxis der Demokratiep politik manifest.

---

## 2 Das demokratiepolitische Potential politischer Musik

Um das demokratiepolitische Potential politischer Musik weiter zu entfalten, wird zunächst noch einmal genauer betrachtet, wie sich das Verhältnis von Musik und Politik darstellt. Dabei soll zunächst der allgemeine Zusammenhang von Musik und Politik beleuchtet werden, bevor in einem nächsten Schritt nach den Voraussetzungen der Beziehung von Musik und Politik sowie der Frage nach den

---

3 Diesem subversiven Vorgehen kommt gerade in schwierigen gesellschaftlichen Konstellationen besondere Bedeutung zu und vielleicht zeigt sich auch gerade dort das demokratiepolitische Potential politischer Musik am deutlichsten. Vgl. etwa die Dokumentationen „Heavy Metal in Baghdad“ (Alvi und Moretti 2007) und „The Persian Underground“ (Bolour 2014) über Musiker und Bands im Irak und im Iran.

4 Mit anderen Worten: es findet -informelle- politische Bildung statt. Zum politikdidaktischen Potential politischer Musik vgl. Gloe und Oeffering 2013 sowie Kuhn, Gloe und Oeffering 2014.

Möglichkeiten des Wirksamwerdens dieser Verbindung in unterschiedlichen Kontexten nachgegangen wird.

## **2.1 Musik als „Magd, Begleiterin wie Modell der Politik“ (Canaris 2005)**

Musik, so Ute Canaris, kann als „Magd, Begleiterin wie Modell der Politik“ (Canaris 2005, S. 25) angesehen werden. Im Begriff der „Magd“ kommt zum Ausdruck, dass Musik immer schon die Musik der Mächtigen und Herrschenden war. Diese waren und sind einerseits bemüht, Musik in ihrem Sinne zu instrumentalisieren, etwa zur Untermalung von militärischen Paraden oder politischen Auftritten; andererseits ist Musik ein von den Herrschenden gefürchtetes Medium, weil Musik in ihrer kritischen Dimension immer schon Herrschaft (sowohl im Sinne von herrschenden Personen als auch im Sinne herrschender Normen und Werte) herausgefordert hat (s. u. S. 155f.).

Musik als „Begleiterin“ von Politik verweist darauf, dass insbesondere unter den Bedingungen moderner Massenkommunikationsmittel, einzelnen Liedern die Funktion zukommen kann, als gesellschaftlicher „Soundtrack“ zu bestimmten Ereignissen, geschichtlichen Phasen usw. zu fungieren. Beispiele hierfür wären etwa der Song „Only Time“ der Sängerin Enya oder auch „Wind of Change“ von den Scorpions. Das Lied „Only Time“ ist in der Folge der Terroranschläge vom 11. September 2001 vielfach zur Untermalung der Fernsehbilder und Filmaufnahmen der Terroranschläge genutzt worden, was dazu geführt hat, dass ein ursprünglich völlig unpolitisches Lied zur Begleitmusik einer kollektiven traumatischen politischen Erfahrung geworden ist, während der Song „Wind of Change“ im Gegensatz dazu ein im allgemeinen (westlichen) Denken positives Ereignis, nämlich den Fall der Mauer und den Zusammenbruch des sogenannten realexistierenden Sozialismus, durch eine massive mediale Verbreitung musikalisch untermalt und begleitet hat.

Musik als „Modell“ der Politik verweist auf das utopische Potential politischer Musik. In unzähligen Liedern wird eine Welt besungen, die so viel besser sein könnte, als sie ist, wenn nur genug Leute die „Message“ verstehen und ihr Verhalten auf die in diesen Liedern zum Ausdruck kommenden modellhaften Vorstellungen hin ausrichteten (Bspw. John Lennon: „Imagine“).

## 2.2 Musik und Politik – Voraussetzungen der Verbindung

Neben der Bestimmung von Musik als Magd, Begleiterin und Modell der Politik formuliert Canaris zwei Voraussetzungen, die für eine zustande kommende Verbindung von Musik und Politik erfüllt sein müssen. Ihr zufolge muss erstens „eine politische Absicht der Produzenten (in Komposition, Interpretation, Präsentation) erkennbar (und ästhetisch überzeugend umgesetzt) sein“ und zweitens „eine entsprechende Erkennbarkeit und Aufnahmebereitschaft bei den Rezipienten“ (ebd., S. 29). Diese beiden Merkmale sind naheliegend und zutreffend, aber nicht ausreichend, wenn die in dieser Verbindung schlummernden demokratiepolitischen Potentiale erfasst werden sollen.

Zu der politischen Absicht der Produzenten lässt sich sagen, dass diese etwa bei den Liedermachern der 1980er Jahre eindeutig gegeben war: Sie wendeten sich offen gegen Atomenergie und Krieg, sie wollten mit ihren Liedern andere Menschen beeinflussen und für ihre Bewegung gewinnen. Die demokratiepolitische Praxis stellte das erklärte Ziel der musikalischen Äußerungen dar.

Dennoch bleibt die Annahme unhaltbar, eine politische Absicht *müsse* vorliegen, damit ein politisches Lied zu einem solchen wird. Denn es ist möglich, dass ein Lied eine politisch relevante Botschaft transportiert, obwohl seine Interpreten keine politische Absicht verfolgen. Als Beispiel hierfür können im HipHop häufig gezeichnete stereotype Geschlechterbilder (die Frau als „Bitch“ und der Mann als „Gangster“) oder im „Girly Pop“ vermittelte, vor allem auf Konsum und „Beauty“ zielende Lebensstile genannt werden. Unter dem Fokus von Demokratiep Politik ist dies auch deswegen bemerkenswert, weil hier offenbar ein relevanter Aushandlungsprozess stattfindet, bei dem die Rezipierenden das Angebot annehmen oder ablehnen können, dies jedoch tun müssen, ohne sich einem Aushandlungspartner gegenüber zu sehen, weil dieser als solcher gar nicht in Erscheinung tritt und vielleicht aufgrund eigener Unwissenheit auch gar nicht in Erscheinung treten kann.

Noch schwerer sind die Fragen nach adäquater Komposition und ästhetischer Umsetzung zu beantworten: Was als gelungen zu bezeichnen ist, bleibt eine nicht objektivierbare Geschmacksfrage, was ästhetisch ist, ist selbst Gegenstand permanenter Aushandlungsprozesse. Der politische Gehalt eines Musikstücks jedenfalls bleibt von den ästhetischen Präferenzen der Konsumierenden unberührt. Ein engagierter Punksong ist nicht weniger politisch als das Stück eines Liedermachers, nur weil er lauter, verzerrter und vielleicht sogar verstimmt, also „unesthätisch“ dargeboten wird. Oder noch weiter zugespitzt: Gerade in der bewusst sich von gängigen ästhetischen Kriterien abgrenzenden Darbietung könnte die relevante Botschaft „verpackt“ sein.

Dem zweiten Merkmal – Erkennbarkeit und Aufnahmebereitschaft beim Rezipienten – liegt die Annahme zugrunde, nur eine erfolgreiche Decodierung des politischen Gehalts eines Liedes führe zu einer gelungenen Beziehung von Musik und Politik. Dies würde bedeuten, dass ein Nichtverstehen auf Seiten der Hörenden dazu führt, dass etwa ein Protestsong kein politisches Lied mehr ist. Das ist mitnichten der Fall: Der Text, die politische Aussage und die politische Intention der Produzierenden bleiben bestehen, die Fähigkeit zur reflektierten Decodierung – im Sinne eines individuellen Vermögens auf Seiten der Rezipierenden – spielt hierfür zunächst keine Rolle.

Fragt man hingegen nach der *Wirksamkeit* politischer Lieder, mag sich dieser Sachverhalt anders darstellen. Diese lässt sich präzise kaum nachweisen, ist aber etwa im Falle der mit dem Aufkommen des Rock 'n' Roll verbundenen gesellschaftspolitischen Veränderungen in den USA der 50er Jahre evident.<sup>5</sup> Das heißt: Um demokratiepolitisch *wirksam* werden zu können, braucht politische Musik Rezipierende, die in der Lage sind, die „Message“ zu decodieren.

Allerdings ist dieser Prozess des Decodierens nicht als passive Aneignung zu denken. Die Konsumierenden hören Musik mit Vorerfahrungen und Vorvorstellungen, welche die Aneignung von Musik beeinflussen. Auf diese Weise kann es sogar passieren, dass die Hörenden eigene politische Sinngehalte mit der Musik verknüpfen, die der ursprünglichen Intention der Interpreten entgegenstehen. Dieser komplexe Prozess von angebotenen Deutungsangeboten und deren Verarbeitung macht deutlich, dass politische Musik das Potential hat, aus vorgegebenen Sinn- typologien (und zwar der eignen wie der von außen angebotenen) auszubrechen und demokratiepolitisch relevante neue Sinnformen zu evozieren (vgl. Friedrichs in diesem Band, S. 57ff.).

### **2.3 Der Kontext als Bedingung der Möglichkeit der Wirksamkeit**

Diese Feststellung führt zu den Bedingungen der Möglichkeit eines erfolgreichen Decodierens. Das Kriterium der Erkennbarkeit weist hier über den Rezipienten hinaus. Es ist ein erster Hinweis auf eine dritte Komponente zur Bestimmung

---

5 Das Beispiel ist auch deswegen bemerkenswert, weil die klassische Rock 'n' Roll Musik in ihren Texten relativ wenig explizite politische Inhalte transportiert hat. Die gesellschaftspolitischen Veränderungen wurden neben der revolutionären musikalischen Form eher von Äußerlichkeiten angestoßen, wie etwa dem Hüftschwung Elvis Presleys oder der Tatsache, dass Chuck Berry Afroamerikaner ist.

des Verhältnisses von Musik und Politik: der Kontext, in dem die Musik gespielt wird. Dieser entscheidet maßgeblich darüber, ob und wie ein politisches Lied als solches wahrgenommen werden kann, ob sich der Raum für demokratiepolitische Prozesse überhaupt öffnet oder nicht. Ein Beispiel hierfür ist der Song „Zombie“ der irischen Rockband The Cranberries. In dem 1994 veröffentlichten Lied geht es um den Nordirlandkonflikt. Für das offizielle Video zum Song wurde das Thema auch visuell eindrucksvoll umgesetzt. Sechzehn Jahre später verwendete der Autohersteller Renault den Song für eine humoristische Autowerbung, in der ein junger Mann den Refrain des Lieds schief intoniert und damit unwissentlich den Vater seiner Freundin während einer Autofahrt provoziert. Von der politischen Botschaft bleibt nichts mehr erkennbar, der Nordirlandkonflikt wird zugunsten eines Lifestyleprodukts in den Hintergrund gedrängt und banalisiert. Hier wird deutlich, dass der Kontext in hohem Maße beeinflusst, ob die politische Dimension eines Liedes überhaupt als solche wahrgenommen werden kann und welche Möglichkeiten zur Decodierung dem Rezipienten zur Verfügung stehen.

Das heißt, Kontexte können politische Lieder entpolitisieren. Aber auch der umgekehrte Fall ist möglich: Kontexte können unpolitische Lieder politisieren. Auf den Song „Any Time“ von Enya ist bereits hingewiesen worden (s.o.). Ein weiteres Beispiel findet sich in Alexander Dicks Besprechung des Films „Sound of Heimat“ (2012): „Und dann ist da noch die andere Volksmusik, die im Ausland so sehr geschätzt wird: das romantische Volkslied – hierzulande entweder geliebt, verehrt, verachtet. Wenn der ehemalige Buchenwald-Häftling Wladyslaw Kozdon erzählt, dass im Lager ‚Alle Vöglein sind schon da‘ gesungen werden musste, wenn ein Ausbruchversuch vereitelt worden war, spürt man, wie sehr Ideologien Musik nachhaltig kontaminieren können“ (Dick 2012, S.11). Auch wenn sich an Melodie und Text nichts geändert haben mag – das romantische Volkslied verliert seine politische Unschuld, weil es in einem Kontext verortet wird, der einen unvoreingenommenen Genuss der Musik, unabhängig von den politischen Zusammenhängen, kaum mehr zulässt.

Neben den bisher aufgeführten gibt es noch eine Reihe weiterer Möglichkeiten, wie ein Verhältnis von Musik und Politik zustande kommen kann (vgl. Canaris 2005, S. 34f.):

Erstens „in der Musikperformance: in der Bühnenshow, bei Live-Auftritten, dem historisch-politisch aufgeladenen Ort der Aufführung von Konzerten, in der Visualisierung von Musik (...)“ (ebd., S. 34f.) Wie sehr die verschiedenen hier aufgeführten Aspekte miteinander verwoben sind, zeigt sich etwa an Interpreten wie Rammstein oder Marilyn Manson. Beide Bands spielen im Rahmen ihrer künstlerischen Arbeit immer wieder mit Elementen faschistischer Ästhetik, etwa durch das Verwenden von Filmausschnitten Leni Riefenstahls in einem Musikvideo

(Rammstein: „Stripped“), und treten an historisch vorbelasteten Orten auf. Hier stellt sich die Frage, welche Bedeutung es unter demokratiepolitischen Gesichtspunkten hat, wenn solche Bands bei einem Festival wie „Rock im Park“ auf dem ehemaligen Gelände der nationalsozialistischen Reichsparteitage in Nürnberg auftreten. Ist es begrüßenswert, wenn zigtausende Jugendliche sich an einem solchen Ort von Bands wie Rammstein verzücken lassen und ausgiebig feiern? Oder ist dies zu problematisieren mit der Frage: Kann man die Ästhetik des Faschismus reproduzieren, ohne den Faschismus selbst zu reproduzieren? Das Beispiel zeigt, dass die Verbindung von musikalischen und politischen Elementen zu Spannungsfeldern und einer Kontroversität führt, die zum Diskurs über demokratiepolitisch relevante Fragestellungen einladen und auffordern.

Zweitens „in politischen Äußerungen und Gesten der Musikerinnen und Musiker (...)“ (ebd., S. 35) Auch hierzu gibt es eindruckliche Beispiele. Etwa die irische Sängerin Sinead O’ Connor, die 1992 in einer Livesendung von *SaturdayNight Live* das Lied „War“ von Bob Marley sang. Sie änderte dabei leicht den Text (sie ersetzte das Wort „racism“ durch „childabuse“) und zerriss am Ende ihrer Performance mit den Worten „Fight the real enemy!“ ein Bild von Papst Johannes Paul II., um so gegen den Kindesmissbrauch in der katholischen Kirche zu protestieren. Ein Skandal, der O’Connor fast die Karriere gekostet hätte, den politischen Diskurs über Kindesmissbrauch jedoch befeuerte.

Drittens „in den Gruppennamen von Ensembles und Bands, bei den Titeln und der Gestaltung von Plattencovern, Homepages u. a.“ (ebd.) Das Stilmittel der *tellingnames* ist bei vielen politischen Bands anzutreffen, etwa im Heavy Metal (Megadeth, Rage against the Machine) oder auch im HipHop (Public Enemy). Auch die Gestaltung der Plattencover dieser Bands lassen häufig auf politische Inhalte schließen (etwa das Cover zu „The System has failed“ von Megadeth, auf dem bekannte Politikerinnen und Politiker abgebildet sind oder auch das Album „Muse Sick-n-Hour Message“ von Public Enemy, auf dem u. a. ein Mitglied des KuKlux Klans zu sehen ist). Unter kommunikationspolitischer Perspektive ist dies interessant, weil hier politisch relevante Statements von Musikerinnen und Musikern abgegeben, d. h. den Rezipierenden Deutungsangebote gemacht werden, die jenseits der produzierten Musik liegen. Der demokratiepolitische Aushandlungsprozess beginnt nicht erst in dem Moment, in dem die Band die Bühne betritt, sondern schon in dem Moment, wo sie als solche sichtbar (und noch nicht hörbar) wird. Die ästhetische Gestaltung dieser Angebote gehorcht dabei oftmals genretypischen, Codes und Regeln (Bspw. Totenköpfe im Heavy Metal) und ist damit für Eingeweihte auch ohne die Musik gehört zu haben einordbar. Womit sich wieder die Frage nach der Wirksamkeit stellt, weil offen bleibt, ob auf diese

Weise überhaupt Personen angesprochen werden, die nicht ohnehin schon zu den „Followern“ gehören.

Viertens „durch die (alternative) Produktions-, Vertriebs und Vermittlungsweise der Musik“ (ebd.). Hierunter würde etwa das vor allem in der Punk- und Hardcorezene verbreitete Do-it-yourself-Prinzip gehören. Dies bedeutet: Keine Bindung an große Labels, eigene Produktion von CDs und Merchandise, kurze Vertriebswege und keine Kommerzialisierung. Dass diese Alternativen Wege der Musikproduktion, -vermarktung und -konsumtion einen politisch brisanten Sachverhalt darstellen, lässt sich etwa an den immer wieder aufbrechenden Kontroversen um das Urheberrecht ablesen. Demokratiep politisch ist dies deswegen interessant, weil hier weniger Deutungsangebote im Sinne von Ideen angeboten werden, sondern bereits politisch relevantes Handeln vorliegt, das es von den Rezipierenden zu beurteilen gilt. Außerdem lässt sich hier ablesen, dass dieses Handeln insofern als subversiv anzusehen ist, als dass versucht wird, sich den kapitalistischen Produktions- und Distributionsweisen zu verschließen. Mit letztlich geringem Erfolg; es mag in einzelnen Subgenres noch so etwas wie „Underground“ geben, aber insgesamt muss festgestellt werden, dass es praktisch keinen Musikstil mehr gibt, der nicht auch über große Labels und Marketingmaschinerien vertrieben wird – mit Ausnahme Rechtsextremer Musik (vgl. auch Schmidt-Salomon 2002).

---

### **3 Die Artikulation von Kritik als autopolitische Praxis politischer Musik**

Die Ausführungen haben deutlich gemacht, dass die Verbindungen von Musik und Politik vielfältig sein können und dass eine Reihe von Bedingungen erfüllt sein müssen, damit sie zustande kommt. Sucht man nach einem gemeinsamen Kristallisationspunkt politischer Musik – sofern sie nicht affirmativ von herrschenden Personen, Werten, Normen etc. instrumentalisiert ist –, dann besteht dieser in der *Artikulation von Kritik*. An den hier aufgeführten Beispielen lässt sich dies ablesen: Unabhängig davon, ob sich Musik als Form des Protests *gegen* etwas richtet oder in Form von utopischer Musik *für* etwas einsetzt und unabhängig davon, ob die Kritik in der Form (musikalische Gestaltung) oder im Inhalt (Texte etc.) oder beidem artikuliert wird – stets wird ein gegebener Status quo in Frage gestellt. Musik geht damit auf Distanz zur bestehenden Ordnung, sie drängt auf Veränderung. Musik

nimmt einen anderen Standpunkt ein und eröffnet einen Raum, in dem neue und unvorhergesehene Sichtweisen auf die Welt sichtbar werden. Kurz: Musik politisiert.<sup>6</sup>

Die Chancen politischer Musik für die Demokratiepoltik unter den Bedingungen der Postdemokratie liegen demnach darin, dass sie außerhalb der bestehenden Ordnung ihren Platz hat und in Form der von ihr geäußerten Kritik an dieser Ordnung Mobilisieren und Druck für Veränderungen aufbauen kann.<sup>7</sup> Sie ist ein Bestandteil der Re-Demokratisierung der Demokratie, weil sie als autopolitische Praxis Räume schafft, in denen demokratiepolitisch relevante Positionen artikuliert werden können. Auf die Ambivalenz der Orientierungen in den konkreten Artikulationen ist bereits hingewiesen worden. Aber unabhängig davon, ob die geäußerte Kritik auf die bloße Veränderung oder die Abschaffung der Demokratie zielt – in der Fähigkeit, im Medium der Musik Kritik an den bestehenden Verhältnissen zu üben, liegt das demokratiepolitische Potential der verschobenen Ausdrucksform politische Musik begründet.

## Literatur

- Abendroth, Wolfgang. 2008: Demokratie als Institution und Aufgabe. In *Gesammelte Schriften*. Bd. 2., 407 – 416. Hannover: Offizin.
- Alvi, Suroosh, Moretti, Eddy. 2007. Heavy Metal in Baghdad. Homepage: <http://www.heavymetalinbaghdad.com/>. Zugegriffen: 03. März. 2015.
- Beck, Ulrich. 1993. *Die Erfindung des Politischen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Bolour, Behzad. 2014. The Persian Underground. <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01sj592>. Zugegriffen: 03. Februar. 2015.
- Canaris, Ute. 2005. Dienerin, Gefährtin oder Wegweiserin? Was Musik mit Politik zu tun hat. In *Musik//Politik*, hrsg. Canaris, Ute, 21-46. Bochum: Kamp.
- Crouch, Colin. 2008. *Postdemokratie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dick, Alexander. 2012. Die Deutschen und ihre Melancholie. „Sound of Heimat“: Roadmovie auf den Spuren der Volksmusik, *Badische Zeitung*, 27.09.2012, 11.
- Geißel, Brigitte. 2011. *Kritische Bürger. Gefahr oder Ressource für die Demokratie?* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gloe, Markus, Oeftering, Tonio. 2013. Musik und Politik. Ungenutztes Potential für den Politikunterricht. *Politische Bildung* 46 (3): 128–137.
- Gloe, Markus, Kuhn, Hans-Werner; Oeftering, Tonio. 2014. *Musik und Politik. Politisch-kulturelle Bildung als Zugang Jugendlicher zur Politik!?* Bonn: BpB.

6 Hierin liegt auch begründet, warum in totalitären Systemen kritische politische Musik von den Herrschenden so gefürchtet ist: Sie stellt Herrschaft in Frage.

7 Zum demokratieförderlichen Potential von Kritik vgl. Geißel 2011.

- Rosanvallon, Pierre. 2008. *Counter-Democracy. Politics in the age of distrust*. Cambridge: University Press.
- Salomon, David. Postdemokratie? Postpolitik? Zur Demokratietheorie (in) der politischen Bildung. In: *Gesellschaftliche Umbrüche gestalten. Transformationen in der politischen Bildung*, hrsg. Eis, Andreas; Salomon, David, 58-76. Schwalbach/Ts.: Wochenschau.
- Schmidt, Manfred G. 2010. *Demokratietheorien*. Wiesbaden: VS.
- Schmidt-Salomon, Michael. 2015. „Die Verhältnisse zum Tanzen bringen...“ Über Musik und Politik. <http://www.schmidt-salomon.de/verfass.htm>. Zugegriffen: 02.März.2015.