

Veröffentlicht auf kubi-online (<https://www.kubi-online.de>)

Popmusik und ästhetische Bildung - Zur „Grammatik der Härte“ im Deutschpop der Gegenwart

von Philipp J. Wulf

Erscheinungsjahr: 2022

Stichwörter:

Popmusik | Ästhetische Bildung | Musiksoziologie | Identifikation | Subjektivierung | Ideologie | Textanalyse | Leistungsgesellschaft | Resilienz | Empowerment

Abstract

Popmusik ist die Kunst der Identifikation schlechthin: Ein zentrales Moment ihres Genusses besteht darin, das in den Poptexten sprechende Ich als mit dem eigenen Ich kongruent deuten zu können und die Texte als Deutungsmuster für persönliches Erleben zu übernehmen. Für die ästhetische Bildung als wissenschaftliche Teildisziplin der Sozialpädagogik besteht hierin ihr Erkenntnispotential: Die Analyse des Songtextmaterials geht in die Analyse der konkreten Lebensverhältnisse der Rezipierenden über und vermag Aufschluss über die Lebensrealität der Hörenden sowie über deren Bewusstseinsstand zu geben. Die exemplarische Analyse populärer deutschsprachiger Songtexte aus den letzten zehn Jahren stößt auf die Gemeinsamkeit, dass diese Stücke bei den Hörenden eine unternehmerische Subjektivität anrufen, das heißt, sie gehen von Subjekten aus, die mittels Leistung sowie Durchsetzungs- und Durchhaltevermögen für ihren eigenen Lebenserfolg verantwortlich sind und also für diesen motiviert werden sollen. Die Drangsale der Leistungs- und Konkurrenzgesellschaft, von denen abstrahiert wird, die gleichwohl den reellen Hintergrund bilden, erscheinen in der Konsequenz als anthropologische Konstanten. Hieraus ergibt sich ein dialektischer Zusammenhang einer „Grammatik der Sorge“ und einer „Grammatik der Härte“: Vorgetragen als eine „Grammatik der Sorge“ um die prekären Konkurrenzsubjekte, deren Empowerment ihnen ein besseres Leben ermöglichen soll, bewirkt die Tilgung der gesellschaftlichen Gründe der Prekarität ein Kippen in eine „Grammatik der Härte“, der zufolge es nurmehr die geistige und körperliche Leistungsfähigkeit der Subjekte zu optimieren gilt.

„I do not rank real art among the ideologies, although art does have a quite particular and specific relationship with ideology.“
(Althusser 2001:151)

Einleitende Bemerkungen zum Begriff der ästhetischen Bildung

Der Begriff der ästhetischen Bildung besitzt eine weite Semantik: Nicht nur geht es um Bildung über das Ästhetische, ebenso geht es um allgemeine Bildung, die über das Ästhetische vermittelt wird. Zudem hat ästhetische Bildung eine doppelte Existenzweise: Sie vollzieht sich institutionell wie individuell, produktiv wie rezeptiv und strebt je nach Perspektivierung subjektbezogene wie gesellschaftliche Veränderung an. Weil all diese Facetten zudem in verschiedentlichen Kombinationen vorkommen, lässt sich eine Priorisierung ihrer Praxisfelder nicht ohne Weiteres vornehmen. So findet ästhetische Bildung statt im Musikunterricht, in Literaturwerkstätten oder in inklusiven Musikgruppen, sie findet statt in Gesprächen über Straßen-Rap in sozialarbeiterischen Einrichtungen; sie findet auch schon da statt, wo ein einzelnes Individuum Musik hört, ein Buch liest, einen Film schaut und es dabei – zumeist ohne es sich selbst bewusst zu machen – Subjektivierung durch Kunst praktiziert und in der Gleichzeitigkeit sinnlicher und geistiger Aktivität den ‚inneren Garten bestellt‘.

Während auf dem Feld der Sozialpädagogik einige Sammelände und Monografien in die produktive Seite ästhetischer Bildung einführen (z.B. Hartogh/Wickel 2004, Jäger/Kuckhermann 2004, Hill/Josties 2007, Greuel/Schilling-Sandvoß 2012, Grosse/Niederreiter/Skladny 2015, Meis/Mies 2018, Wickel 2018), sind bei der Erforschung der rezeptiven Seite ästhetischer Bildung noch Defizite zu verzeichnen. Diese Forschungslücke fällt deswegen ins Gewicht, da dieser Subjektivierungsprozess durch Kunst keineswegs ein automatisch ablaufender Vorgang ist, dessen Resultat durch die Beschaffenheit eines Werks bereits determiniert wäre – wie dies etwa Max Horkheimer und Theodor Adorno mit ihrer Betonung der *manipulativen* Kraft kulturindustriell fertigter Kunst, die einen bloß passiven Konsum ermögliche, nahegelegt haben (Frith 1981:54). Jeder Rezeptionsakt ist eine aktive Gedankenleistung des rezipierenden Subjekts: Das Ergebnis ästhetischer Bildung ist damit zunächst ungewiss, insofern es davon abhängt, was das Subjekt aus dem Werk herausholt. Kunst bildet eben nicht wie Wissenschaft bildet: In ihr können zwar Erkenntnisse aufscheinen, doch ist die oft als rauschhaft beschriebene ästhetische Erfahrung mit einer theoretisch fundierten Wissensvermittlung inkommensurabel. Louis Althusser (2001:153) hat dies auf die Formel gebracht: „art makes us ‚see‘ ‚conclusions without premisses‘, whereas knowledge makes us penetrate into the mechanism which produces the ‚conclusions‘ out of the ‚premisses‘.“ In der Kunst, so Althusser, können Erkenntnisse sichtbar gemacht werden, sie ermangeln dabei aber ihrer Herleitung, anhand derer die Folgerungen überprüfbar werden. Die Wissenschaft vermag die von der Kunst bloß sichtbar gemachten, aber nicht sachlich hergeleiteten Urteile auf ihre reellen Voraussetzungen zurückzuführen und sie dabei zu überprüfen. Weil „das Bewußtsein der Jugendlichen nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt der Arbeit“ ist (Schnieders 1979:113), bedarf es einer sozialpädagogischen Wissenschaft ästhetischer Bildung als Komplement zur Erkenntnis von Popwerken, um zu verhindern, bei einer bloß subjektivistischen Kunstbefassung stehenzubleiben.

Popmusik und Identifikation

Unter den Künsten ist insbesondere die Popmusik für die Erforschung ästhetischer Selbstbildung von Belang, da sie für Subjektivierungsprozesse prädestiniert scheint: „Das Vergnügen, das Popmusik erzeugt, ist ein Vergnügen der Identifikation“, so der Musiksoziologe Simon Frith (1992), der sich hiermit auf Adorno (2020:205) berufen kann: „Die Wirkung von Schlagern, genauer vielleicht: ihre soziale Rolle, wird man umreißen dürfen als die von Schemata der Identifikation.“ Und weiter: „Der Hörer, der einen Schlager

behält und wiedererkennt, wird dadurch, in einem imaginären, aber psychologisch sehr besetzten Bereich, zu dem Subjekt, für das idealiter der Schlager spricht“ (2020:206). Popsongs wirken mithin nicht bloß „als Impuls auf die Phantasietätigkeit des Hörers“ (Kapteina 1979:128). Ein zentrales Moment ihres Genusses besteht darin, das in den Poptexten sprechende Ich als mit dem eigenen Ich kongruent deuten zu können und die Inhalte der Texte als Deutungsmuster für persönliches Erleben zu übernehmen.

Nun fragt sich, ob mit dem Befund, dass in der Rezeption von Popsongs „Schemata der Identifikation“ abgerufen werden, bereits eine Kritik verbunden ist. Nach Adorno (2020:205f.) werden bei den Rezipierenden im Identifikationsakt entweder Gefühle „kanalisiert“ oder es wird lediglich ein „Ersatz für Gefühle überhaupt“ geweckt, „von denen ihr zeitgemäß revidiertes Ich-Ideal ihnen sagt, sie müßten sie haben.“ Die in der Popmusik transportierten Gefühle hätten die Funktion, „stellvertretend die Sehnsucht nach solchen“ zu erfüllen: Jede emotionale Intensität, die Popmusik fühlbar macht, sei nur ein Abglanz von Gefühlen, die sonst im bürgerlichen Seelenleben gar nicht vorhanden sind. Doch auch die von Adorno angenommenen Stellvertretergefühle werden seiner These nach empfunden, sind also Gefühle. Insofern jedes Gefühl seine Realität in der Subjektivität der Empfindenden hat, wird die Unterscheidung von Gefühlen und Scheingefühlen fraglich. Mit der Disqualifizierung der durch Popmusik geweckten Empfindungen unterbleibt jedenfalls die Befassung mit dem Stimulus und der inneren Logik dieser Empfindungen, der kritisch nachzugehen wäre.

An dieser Stelle vermengt sich die Identifikation, die ein Songtext ermöglicht, mit den Empfindungen, die allein schon der Klang der Musik weckt. Bereits Hegel (2018:135) hat herausgearbeitet, dass die Abstraktheit der tonalen Kunst der Grund ist, warum sich „[f]ür den Musikausdruck [...] nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche“ eignet. Sein Schluss darauf lautet:

„Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist. [...] Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet.“

Die Neigung zur Identifikation mit Popsongs geht folglich bereits aus der Materialität der Musik hervor. Die Wahrnehmung der Musik und die Wahrnehmung der Songtexte erfolgen nicht nur gleichzeitig, sondern sind in ihrer Ansprache an die Subjektivität der Hörenden miteinander verwoben. Dies ist für die nachfolgenden Songtextanalysen im Blick zu behalten, handelt es sich bei allen behandelten Songs um besonders gefühlsbetonte Melodien und Darbietungsweisen. Wenn auch durch die Musik geweckt, empfinden die emotionalisierten Hörenden stets *ihre* Gefühle. Werden die Rezipierenden also von den Klängen in ihrem Inneren bewegt, so schafft die Musik eine der Identifikation mit dem Songtext günstige Bedingung: Sie sind sozusagen bereits mit der Musik identifiziert.

Wenngleich Popmusik zugleich Stoff für Identitätsbildung liefert, ist der rezeptive Akt der Identifikation nicht mit Identitätsbildung gleichzusetzen: Identifikation ist eine temporäre Leistung des Nachempfindens, Identität dagegen auf Dauer gestellte und zum Selbstverhältnis geronnene Identifikation, die sodann wiederum mitbestimmt, womit sich ein Subjekt zu identifizieren vermag. Nur die Gefühle und die Reflexion der Hörerfahrung vermögen den temporären Rezeptionsakt zu überdauern. Es handelt sich mithin um den situativen Nachvollzug in der flüchtigen Hörerfahrung, der mit dieser endet, und um ein Verhältnis des

Wiedererkennens und Mitühlens, in das sich ein rezipierendes Subjekt zu einem Popsong setzt, wie das etwa auch bei der Identifikation mit einer Figur in einem Buch oder Film der Fall ist. Gelingt dieses Wiedererkennen, wird das in der Rezeption als Genuss erfahren. Die kritische Frage hat sich somit noch nicht, wie Adorno suggeriert, auf den Identifikationsakt als solchen zu richten, sondern auf das, *womit* sich identifiziert wird.

Mit Blick auf Poptexte weist dieser Befund in zwei Richtungen, verlangt er einerseits eine Analyse des Songtextmaterials und andererseits eine Analyse der konkreten Lebensverhältnisse der Rezipierenden: Ästhetische Bildung verknüpft sich hier mit Konzepten lebensweltorientierter Sozialer Arbeit. In ihrer Synthese ergibt sich ein ideologiekritisches Analyseverfahren (Wulf 2021). Aufschluss – sowohl über die Verhältnisse, in denen sich Gesellschaft reproduziert, als auch über das gesellschaftliche Bewusstsein von diesen – vermag dieses Verfahren gerade dann zu geben, wenn es sich weniger an hochkulturellen oder avantgardistischen Werken als an Werken der Massenkultur orientiert (Laner 2018:145).

Der kulturelle Mainstream hat immer wieder den „Ekel vor dem ‚Leichten‘“ (Bourdieu 2020:757) provoziert, sodass kaum fokussierte Analysen einzelner Werke entstanden sind. Das ablehnende Verhältnis etwa der Kritischen Theorie zur Popmusik (oder zum „Schlager“, wie jene sie nannte) verdankte sich der Auffassung, dass die Menschen durch die Kulturindustrie den herrschenden Zwecken entsprechend manipuliert werden, sodass sie in der Folge selbst nach den kulturindustriellen Gütern streben. Es ergebe sich derart ein „Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt“ (Horkheimer/Adorno 2006:129): *Industrie produziert Kultur*. Das menschliche Bewusstsein ist jedoch nicht ohne Weiteres manipulierbar, es vollzieht aktive Gedankenleistungen: So hat auch das ideologische Denken seine Basis in den verwirklichten Widersprüchen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, die die erlaubten Bahnen der individuellen Lebensführung definiert. Diese bereits vorgefundenen Bedingungen hat das Subjekt anzuerkennen, da es auf sie verwiesen ist, um in ihrem Rahmen die Verwirklichung der eigenen Bedürfnisse zu erzielen; auf diese Bedingungen richtet es sein Denken und auf diese macht es sich den eigenen Reim (Wulf 2021:120). In den populärsten Werken einer Gesellschaft finden die hegemonialen Resultate dieser Geistesleistung ihren Ausdruck: „Gesellschaft veröffentlicht sich in ihrer Kultur. Kultur ist veröffentlichte Gesellschaft“ (Breuer 1979:525). Hierin liegt das (musik-)soziologische Erkenntnispotential ideologiekritischer Poptextanalyse.

Vorbilder eines Ansatzes, der kulturindustrielle Werke ideologietheoretisch ernstnimmt, finden sich weniger in der aktuellen als in der älteren Forschung, an die es kritisch anzuknüpfen gilt, um etwaige abgerissene Fäden der musikalisch-ästhetischen Bildung wiederaufzunehmen und für eine gegenwärtige Kulturpädagogik fruchtbar zu machen. So enthält etwa das bereits 1979 von Klaus Finkel herausgegebene *Handbuch Musik und Sozialpädagogik*, dessen Verdienst noch in neueren Publikationen stets betont wird (z.B. Wickel 2018:19), wichtige Intuitionen für eine ideologiekritische Musikpädagogik, die als solche in zeitgenössischen Publikationen kaum mehr Berücksichtigung findet. Wenn Jugendliche mit Popmusik einen identifikatorischen Genuss verbinden, so nimmt etwa Hartmut Kapteina (1979:127) an,

„dann phantasieren sie in erster Linie die Befriedigung ihrer, aufgrund der materiellen Bedingungen, unter denen sie leben müssen, unbefriedigt gebliebenen Bedürfnisse nach umfassender, sinnlich reicher und nicht auf spezialisierte Funktionen eingeschränkter Erfahrung, nach befriedigenden sozialen Beziehungen und nach Überwindung ihrer täglich immer wieder subjektiv erlebten

gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit.“

Laut Kapteina führt der Akt der Identifikation zu einer Differenzerfahrung zwischen der Popmusik und dem persönlichen Erleben: Die Erfüllung, die in der Musik gelingt, wird von der eigenen Lebenslage verweigert, im Rezeptionsakt gleichwohl sehnsgütig imaginiert und damit zumindest als Möglichkeit reeller Erfüllung erfüllt. Unklar bleibt hier, ob die Imagination von Bedürfnisbefriedigungen abstrakt aus der ästhetischen Erfahrung eines in sich kohärent arrangierten Werks folgt oder ob sie je konkret in den Musikstücken verhandelt wird. Letzteres plausibilisiert sich nur in bestimmten Songs – so etwa in der Rapmusik, in der der eigene Konkurrenzergen den vorrangigen Stoff stellt und durch die Prahlgerei mit Reichtum und erotischen Eroberungen belegt wird (Wulf 2021:124ff.). Insofern aber in der Popmusik ebenso Thematisierungen von Erfahrungen des Scheiterns und der Trauer ihren Platz finden, gilt die These Kapteinas sicherlich nicht allgemein. Auffällig ist allemal, dass Popmusik der reine ästhetische Genuss offenbar nicht zugetraut, sie vielmehr als Medium zur Erfüllung ihrer äußerlichen Wünsche gedacht wird, wie auch diese These aus dem Jahr 1975 zeigt: „Die Frage nach den Funktionen von Popmusik ist deshalb unerlässlich, weil ihre Antwort Auskunft gibt über die Bedürfnisse und Nöte, die Jugendliche mit Hilfe dieses Mediums zu befriedigen versuchen“ (Hahn 1975:211). Dass Bedürfnisse unerfüllt bleiben und Menschen in Notlagen geraten, wird hier durchweg angenommen, ohne diesem Umstand näher auf den Grund zu gehen. Die Hinwendung zur Musik wird sodann damit erklärt, dass sie hilft, „die Aussichtslosigkeit ihrer Lage zu ertragen“ (Kapteina 1979:127) – mit einer kompensatorischen Funktion also. Mit dieser funktionalen Perspektivierung bleibt der Blick allein bei den Rezipierenden, für die die Musik diese Funktion einnimmt. Analytisch wäre gleichwohl der Blick vor allem auf die Popwerke selbst zu richten, die der These nach ja etwas an sich haben müssen, das sie für diese Funktion qualifiziert.

Analyse exemplarischer Textpassagen: Revolverheld, Kliemann, Bendzko, Oerding

Der gegenwärtige Diskurs um Popmusik und Popkünstler*innen ist durch eine hohe moralische Sensibilität gekennzeichnet. Dies ist nicht nur ablesbar an den Tumulten um die letzten Verleihungen des Musikpreises Echo und an dessen darauffolgender Einstellung, sondern ebenso an medialen Verhandlungen der Verwerflichkeit bestimmter erfolgreicher Musiken: Die moralische Ablehnung von Straßen-Rap oder von heimattümelndem Deutschrock kann einen breiten gesellschaftlichen Konsens hinter sich vereinen. Nicht, ob Künstler*innen wie diese als „problematisch“ einzustufen seien, stiftet Kontroversen, sondern die Frage, welcher Umgang mit ihnen daraus zu folgen habe (Wulf 2021:114).

Daneben existiert eine in ähnlichem Maße erfolgreiche Popmusik, die sich gegenüber keiner (oder allenfalls geschmackshalber geäußerter) Kritik verantworten muss, weil sie im ethischen Sinne gemeinhin als unproblematisch gesehen wird. Mitunter wird hier gerade die vermeintliche Nicht-Anfälligkeit für Kritik als Kritikpunkt herangezogen: So heißt es in einer zeitgenössischen Rezension zu einem Album der Band Revolverheld, es handle sich um Songs, „wie man sie sich harmloser kaum vorstellen kann“ (cdstarts.de v. 12.03.2010). Im Sinne einer Wissenschaft der ästhetischen Bildung, die über Analysen gesellschaftlich breit rezipierter Popsongs subjektive Deutungsmuster sozialer Lebenswirklichkeiten aufschlüsseln will, sind nicht nur analytisch die als verwerflich eingestuften Popsongs auf ihre gesellschaftliche Grundlage zurückzuführen (Wulf 2021:123ff.): Gerade die attestierte Harmlosigkeit des Deutschpop verspricht Aufschluss über Normen der Subjektivierung. Als Leitfragen der Analyse ergibt sich damit: Wie beziehen

sich die Poptexte auf die soziale Wirklichkeit, welche identifikatorischen Bezüge erlauben die Texte den Rezipierenden?

Den Anfang macht das Lied „Spinner“ der bereits erwähnten Band Revolverheld. Es stammt vom 2010 veröffentlichten Album *In Farbe*. Darin heißt es:

Er ist allein in seinem Zimmer

Steht vor dem Spiegel

Und singt seine Lieder

Sie hat Jahre lang geschrieben

An alle Firmen ihrer Stadt

Doch es kam nie was wieder

Er will eigentlich schon immer

Die ganze Welt bereisen

Spart alles, was er hat

Sie spielt tausend kleine Rollen

Und will nach Hollywood

Hat das alles hier so satt

Lass dein altes Leben hinter dir

Und geh durch diese neue Tür

Das geht raus an alle Spinner

Denn wir sind die Gewinner

Wir kennen keine Limits

Ab heute für immer

Das geht raus an alle Spinner

Weil alles ohne Sinn wär'

Ohne Spinner wie dich und mich

Das „Schema der Identifikation“ ist hier breit angelegt: Nicht nur stellt die Strophe vier Figuren vor, die exemplarisch für die Gruppe der „Spinner“ stehen, der Refrain enthält zudem ein Ich, das sich ebenfalls dazuzählt. Die Strophenfiguren haben gemeinsam, dass sie ein Interesse verfolgen, dessen Verwirklichung bislang gescheitert ist: Wir lernen einen erfolglosen Sänger, eine Arbeitssuchende, eine zwar reiselustige, aber mittellose Person sowie eine Komparsinnenschauspielerin kennen. Alle halten ungeachtet ihres bisherigen Scheiterns am Versuch fest, ihr Interesse zu verwirklichen. Die Figuren leben also materiell prekär und/oder sie können ihre Leidenschaften nicht angemessen ausleben. Sie stehen damit für Erfahrungen, die die Mehrheit der Hörenden mit ihnen teilt: Sie träumen von Erfolgen auf selbstgesuchten Feldern; sie sind abhängig beschäftigt und versuchen, Geld zu sparen; sie sind arbeitslos und versuchen, in eine abhängige Beschäftigung zu gelangen. Die Figuren, so wird deutlich, leben auf die eine oder andere Weise in Unzufriedenheit mit ihren Lebensverhältnissen, hätten folglich zur Kritik allerhand Anlass.

Wie bezieht sich der Song nun auf diese Unzufriedenheit? „Lass dein altes Leben hinter dir / Und geh durch diese neue Tür.“ Hier kippt der zunächst empathische Blick in eine implizite „Grammatik der Härte“, die mit Wolfgang Fach (2019:112) als herrschendes Reglement zu begreifen ist, welches als Härte der Herrschaft das auf sich gestellte Konkurrenzsubjekt zum eigenen freien Zurechtkommen zwingt und damit zugleich die Härte des Subjekts, das sich in der Konkurrenz bewähren muss und will, als Norm produziert. Im Song liegt diese „Grammatik“ schon in dem an die Figuren gerichteten Rat, das zu tun, was sie ohnehin bereits versuchen: Denen es aufgrund äußerer Schranken nicht gelingt, ihr altes Leben hinter sich zu lassen, wird mitgeteilt, dass es allein darauf ankomme, dass sie den einen Schritt machen, den sie aufgrund innerer Schranken noch nicht gegangen seien. Dass sich die Empfehlung in eine vage Metapher kleidet, verallgemeinert zugleich das Identifikationspotential. Statt die äußeren Bedingungen des bisherigen Scheiterns kritisch ins Auge zu fassen, werden die Figuren – mit einem Wort Ulrich Bröcklings – als *Unternehmer*innen ihrer Selbst* angerufen. Der Songtext suggeriert, dass es zur Verwirklichung von Interessen allein auf die eigene Beharrlichkeit und das eigene Mühsal ankomme, womit der persönliche Erfolg von den äußeren Bedingungen seiner Verwirklichung abgetrennt und allein ins Subjekt verlagert wird. Es handelt sich um die Ästhetisierung ökonomischer Imperative, die sich mit Bröckling (2019:75) ausdrücken als die „Beschwörung von Selbstverantwortung, Kreativität, Eigeninitiative, Durchsetzungsvermögen und Teamfähigkeit“, eine „Aktivierungsrhetorik“, das „Gebot kontinuierlicher Verbesserung“ und den „nahezu unbeschränkten Glauben an die Macht des Glaubens an sich selbst“. Ob die Bemühungen aber letztlich von Erfolg gekrönt werden, liegt realiter in diesen selbst gar nicht begründet, sondern ist das Ergebnis gesellschaftlicher Konkurrenz: „Hier wie dort schließlich fungiert der Markt als oberster Richter“ (Bröckling 2019:75). Der Appell dazu, sich aufzuraffen und „durch diese neue Tür“ zu gehen, lässt die Fremdbestimmtheit der Lebensverhältnisse, in denen das Individuum sich frei zu bewähren hat, völlig unberücksichtigt. Damit vertritt der Song die bürgerliche Kernideologie schlechthin, die in der Vorstellung besteht, jeder sei des eigenen Glückes Schmied (Wulf 2021:122). Diese Vorstellung ernstgenommen hieße in der Tat, dass der richtige *state of mind* bereits als Mittel des eigenen Erfolges hinreichend wäre.

Der Text spricht im appellativen Gestus des „Experten“, der „weiß, was gut ist für die, zu denen er spricht“; zugleich predigt er „nichts als ‚Werde du selbst!‘“ (Bröckling 2019:42). Hierin liegt das Paradox des Songtextes, der ja suggeriert, die Figuren seien auf eine Instanz angewiesen, die ihnen sagt, wer sie sind und was sie zu tun hätten, ohne dass sich dies davon unterscheidet, was sie selbst bereits über sich denken und was sie tun. Der Rat, den das Text-Ich ihnen gibt, unterstellt gleichwohl, die Angesprochenen hätten ihn nötig. Unreflektiert demütigend wird dies sodann im Refrain, wo die Figuren – positiv gemeint – als Spinner adressiert werden: Worin die Spinnerei eigentlich besteht, der sich das Text-Ich ja selbst auch zurechnet, wird nicht explizit gemacht. Spontan wären die Spinner als „Freaks“ zu begreifen, die ungewöhnlichen kreativen Lebensweisen folgen und mit diesen zugleich hoffen, den Lebenserhalt bestreiten zu können. Allerdings fallen manche Figuren aus dieser Lesart heraus: An den Wünschen, die Welt zu bereisen oder einen gastronomischen Betrieb zu eröffnen, ist nichts Ungewöhnliches, nichts Künstlerisches, nichts „Spinnertes“ zu entdecken. Die reelle Gemeinsamkeit aller Figuren besteht im Festhalten am eigenen Interesse noch im Lichte dessen Scheiterns. Insofern dieses Scheitern aber offenkundig nicht am Mangel ihrer Mühen liegt, entsteht ein Selbstwiderspruch, der darin besteht, dass das Spinnertum einerseits als eine den Figuren anhaftende Eigenschaft begriffen wird, andererseits aber allein Produkt ihrer sozialen Lage ist. Dass sich das Text-Ich vom Standpunkt des Erfolges zu den Spinnern zählt, erhält damit eine zynische

Note: Am Ich soll ablesbar werden, dass sich das Durchhalten durchaus lohnen kann, was allerdings nur ex post im Lichte eines eingetretenen Erfolgs beurteilt werden kann.

Noch indem der Refrain den Erfolglosen ihre ausbleibende Anerkennung zuerkennt, erinnert er implizit daran, dass soziale Anerkennung *eigentlich* an Erfolg gebunden ist, und hält dagegen, dass umgekehrt der „soziale Tod“ als Konsequenz des Scheiterns (Bröckling 2019:289) nicht sein solle, sondern dass die Rolle des Spinners als alternative Form der Anerkennung aufzufassen sei: Das Text-Ich verweist darauf, „was ausrangierte Menschen aus ihrem Elend hintergründig machen können“, nämlich auch „trostlosen Lebensbedingungen befriedigende oder gar bereichernde Erfahrungen abzugewinnen“ (Fach 2019:125). Indem die Zeilen, dass „alles ohne Sinn wär‘ / Ohne Spinner wie dich und mich“, der immanenten Songlogik nach in den äußerst verschiedenen, lebensentscheidenden Konkurrenzergbnissen einen *guten* Sinn festmachen, wird das Stück zu einer affirmativen Hymne aufs Bestehende, in dem sich auch eine scheiternde Person geistig heimisch machen soll: mithilfe des positiven Selbstbilds als Spinner. Der identifikatorische Genuss des Liedes besteht dann darin, dass sich die Hörenden gerade *aufgrund* von ausbleibendem Erfolg in der eigenen Interessensverfolgung damit begnügen können, einen abstrakten Beitrag zur „sinnvollen“ Vielfalt vermeintlicher Spinnereien zu leisten.

Auch der unlängst aufgrund seiner unternehmerischen Bestrebungen in die Kritik geratene Fynn Kliemann besingt das eigene Glück als vom Subjekt je selbst zu schmiedendes. Im Song „Dieses Leben“ vom 2018er Album *Nie* proklamiert er in der ersten Strophe, er „nutze mehr Chancen, als die meisten sehen“: Die Chancen seien hinreichend vorhanden, man müsse sie nur sehen und ergreifen. Eine Erinnerung daran, dass dieses Ergreifen durchaus mit Mühsal verbunden ist, enthält die Strophe allerdings auch: „Musste immer arbeiten, damit ich etwas krieg.“ Es ist die Kombination aus klugem Selbst-Unternehmergeist und harter Arbeit, die dem Text zufolge den eigenen, mittels eigener Leistung errungenen Konkurrenzerfolg *legitimiert*. Die zweite Strophe entfaltet dieses Bekenntnis zur sozioökonomischen Realität:

Der Traum ist auch nach'm Aufwachen da
Ich mach' mir das Unwirkliche wahr
Hau' den Schaffner weg, entgleise den Zug
Übernehme das Ruder, hau' einen vor den Bug
Gut in 'ne Flut segeln ist leicht
Reise auch durch Ebbe von Zeit zu Zeit
Gut, dass meine Zeit nie reicht
Man merkt nie, wenn ein Schmerz mal weg ist
Nur wenn er kommt
Ich änder' das jetzt und erzähl' dir davon
Denn eins muss ich noch lern'
Glücklich sein ist nicht verkehrt
Wollte immer nur tun, was ich will
Und auf der Jagd nach genau dem Gefühl
Hätte ich fast zwischen all diesem Müll
Verpennt, dass ich dieses Leben längst führ'

Selbstbehauptung, das heißt bei Kliemann, keiner persönlichen Herrschaft zu unterliegen, die die Richtung fürs eigene Leben vorzeichnet. Diese figuriert hier im Schaffner, gegen den revoltiert wird. Was zunächst als emanzipatorischer Gestus erscheinen mag, entpuppt sich im Kontext als umso bedingungslosere Unterwerfung unter die unpersönliche, weil subjektlose wie anonyme Herrschaft des „automatische[n] Subjekt[s]“, d.i. des Wertes (Marx 1981:169). Denn dass das eigene Chef-Sein, das das Text-Ich hier als Erfolg vorstellt, durchaus keine Befreiung von den sozioökonomischen Bedingungen, sondern deren Affirmation bedeutet, zeigt sich im Verweis auf die konjunkturellen Schwankungen („Ebbe“ und „Flut“), die hier noch dafür taugen, aus dem Durchhaltevermögen in Ebbezeiten eine positive Charaktereigenschaft des Text-Ichs herauszupressen. Im Wesentlichen aber prahlt das Ich mit dem eigenen Erfolg, der als Produkt richtiger Entscheidungen präsentiert wird. Damit geht der Text darüber hinweg, wie Bröckling (2019:12) schreibt, „dass die gegenwärtige Ökonomisierung des Sozialen den Einzelnen keine andere Wahl lässt, als fortwährend zu wählen, zwischen Alternativen freilich, die sie sich nicht ausgesucht haben: Sie sind dazu gezwungen, frei zu sein.“ Freiheit im verwirklichten liberalen Sinne ist als ein Herrschaftsprodukt zu bestimmen. Im Song von Kliemann allerdings produziert das Ich seine Freiheit aus sich heraus; die Instanz, die die Freiheit gewährt, in der die Freien ökonomisch auf sich gestellt sind („doppelt frei“), existiert hier gar nicht.

Paradox ist der Text darin, dass er von anhaltenden Schmerzempfindungen berichtet, die auf das psychische Leid eines überanstrengten Konkurrenzsubjekts verweisen und deren Abwesenheit im Grunde nie registriert wird; nur im Heraufziehen eines neuen Schmerzes wird ex post auf periodische Schmerzfreiheit geschlossen. Statt diesem Schmerz nun auf den Grund zu gehen, nimmt das Ich geistig einen strategischen Standpunkt ein: Es erinnert sich daran, dass die bereits erlangten Erfolge einstams Bestandteil der eigenen Träume waren, daher zur Abstraktion vom gegenwärtigen Leid und zum Glücklich-Sein verpflichten, das es vormals – warum auch immer – für verkehrt gehalten hat. Die Tautologie „Wollte immer nur tun, was ich will“ wäre mit dem schlichten Hinweis darauf, dass es niemanden gibt, der will, was er nicht will, wohl unzureichend kritisiert, unterstreicht doch die Zeile in seiner Banalität die bisherigen Befunde noch einmal treffend: Das Lied ist eine Feier des autonomen Konkurrenzsubjekts, das sich in seiner Interessensverfolgung nicht durch einen *fremden* Willen kompromittieren lassen will.

Auch Tim Bendzko bewirbt 2019 mit seinem Lied „Hoch“ vom Album *Filter* die „Ausrichtung der gesamten Lebensführung am Verhaltensmodell der Entrepreneurship“ (Bröckling 2019:47). Bei ihm werden jedoch stärker noch die Drangsale, die dabei zu erleiden sind, besungen – nicht aber, um ihretwegen kritisch zu werden, sondern um die Erleidenden zu umso mehr Resilienz zu motivieren:

Die Leute fragen „Wie viel Extrameter gehst du?“
Ich fang' erst an zu zählen, wenn es weh tut
Fehler prägen mich, mach' mehr als genug
Bin zu müde für Pausen, komm' nicht dazu
Und wenn ich glaube, meine Beine sind zu schwer
Dann geh' ich nochmal tausend Schritte mehr

Auch wenn wir schon weit gekommen sind
Wir gehen immer weiter – hoch hinaus
Egal, wie hoch die Hürden auch sind

Sie sehen so viel kleiner von hier oben aus
Wenn dir die Luft ausgeht
Nur nicht nach unten sehen
Wir gehen immer weiter hoch hinaus
Immer, immer weiter hoch hinaus

Hier wird ein immenser Grad an Erschöpfung bei gleichzeitiger Fortsetzung von Anstrengungen thematisch, dem sich zunächst das Text-Ich zurechnet, der im Refrain dann zudem auf ein ganzes Wir bezogen wird. Auch hier wäre der Auftakt zu einer Kritik naheliegend, die sich damit auseinandersetzt, warum selbst in einer kollektiv geteilten widrigen Lage noch zusätzliche Qualen auf sich genommen werden. Weil jedoch der unter kapitalistischen Arbeitsverhältnissen herrschende Leistungzwang, welcher Ermüdungserscheinungen und Burn-outs produziert, gedanklich eliminiert ist, bleiben im Songtext nurmehr sich abschuftende Subjekte, deren Schuftelei als Tugend der Ausdauer und Leistungsfähigkeit honoriert wird. Wenngleich es zutrifft, dass das Glück nur dem Tüchtigen winkt, bleibt derart unbeachtet, dass noch so viel Tüchtigkeit vor dem Unglück nicht schützt (Bröckling 2019:103).

In die Theorien Sozialer Arbeit ist das Schlagwort Resilienz als eine der Leitvorstellungen und Leitziele eingegangen. Mona-Sabine Meis (2018:41) definiert Resilienz als „die Fähigkeit, mit widrigen Lebensumständen konstruktiv umgehen zu können“, kurz: „die psychische Widerstandskraft“. Fast als wolle sie dieses Prinzip kritisieren, umschreibt sie Resilienz weiter als die „Akzeptanz der eigenen Biografie und Lebenssituationen, auch die der möglicherweise schweren Erlebnisse und Umstände – im Gegensatz zur Auflehnung gegen das eigene Schicksal“. Resilienz ist demnach nicht nur die Akzeptanz von Lebensumständen, die für das Subjekt voller unwägbarer Zumutungen sind, sondern mehr noch die Anpassung an sie. Bröckling (2017:114) bestimmt den Begriff daher in kritischer Perspektivierung:

„Resilienz dient als übergreifende Chiffre für einen Umgang mit Risiken, Gefährdungslagen und unkalkulierbaren Ereignissen disruptiven Wandels, der weniger auf vorbeugende Verhinderung ihres Eintretens als auf die Befähigung abzielt, sich auf sie einzustellen und ihre Auswirkungen zu bewältigen.“

Das Subjekt soll daraus, dass es in der Lage ist, die Lebensumstände auszuhalten, die es aushalten *muss*, seine Stärke schöpfen, nicht aber diese Stärke dafür nutzen, dasjenige außer Kraft zu setzen, was zu bewältigen ist. Resilienz hat hierin einen Übergang zu einem weiteren Schlagwort Sozialer Arbeit, dem des Empowerments: Das Subjekt soll dazu motiviert werden, die eigenen Bemühungen als *Machtmittel* aufzufassen, um innerhalb aufgezwungener Lebensbedingungen den eigenen Erfolg zu machen, also Vertrauen darein zu gewinnen, dass es ganz auf die eigene Leistungsfähigkeit ankommt, die ja durch die sich ständig erneuernde Erschöpfung unterminiert wird. Das paradoxe Credo des Empowerments ist mit dem Ausspruch des Bürgerrechtlers Jesse Jackson adäquat zusammengefasst: „You are not responsible for being down, but you are responsible for getting up“ (zit. n. Brickman u.a. 1982:372). Es geht um einen Motivierungsversuch zu Eigeninitiative und Eigenverantwortung, dezidiert jenseits der Forschung nach den Ursachen für die eigene Lage, die nurmehr abstrakt und negativ als Mangel an Macht verstanden werden. Empowerment kann derart als Allheilmittel erscheinen, das bei jeder Misslichkeit helfen könne.

Zu eben dieser Motivierung liefert Bendzko den Song: *Gerade wenn* die Beine zu schwer werden und *gerade wenn* die Luft ausgeht, ist Weitermachen statt Beine-Hochlegen und Durchatmen angesagt. Insofern

Motivierungen sich stets (und so auch hier) als Hilfestellungen vortragen, beim Subjekt jedoch mit Blick auf ein zu erreichendes Ziel den Willen zur Selbstschädigung herzustellen suchen, erweist sich sowohl im Song als auch generell im Empowerment-Konzept die Gleichzeitigkeit von Selbstdisziplinierung und Selbstenthusiasmierung (Bröckling 2019:71), die Gleichzeitigkeit einer „Grammatik der Härte“ und einer „Grammatik der Sorge“ (Fach 2019:112f.). Während diese Grammatiken bei Wolfgang Fach, der damit an Paul Veyne anschließt, als verschiedene staatliche Herrschaftstechniken bzw. als „Hintergrundregeln des staatlichen Handelns“ eingeführt werden, zeigt sich hier deren versubjektivierte Form, d.h. die Übersetzung in an sich selbst gestellte Regeln.

Der Refrain kündet sodann von der Verinnerlichung von Idealen unbegrenzten Wachstums: „Wir gehen immer weiter hoch hinaus.“ Hier wird auf die Unabschließbarkeit der Optimierungszwänge verwiesen, ohne diese als solche zu reflektieren. Stattdessen gereicht der Umstand, dass immer weiter hoch hinausgegangen wird, zu einem positiven Urteil. Anhand des Songs lässt sich somit der Befund Wolfgang Fachs (2019:120) unterstreichen: „Unter dem Motto *To Empower People* demokratisiert sich Härte.“ Gerade weil hier die konkreten sozioökonomischen Zusammenhänge, für die das Subjekt sich abhärten muss, in der Metaphorik des Berg-Besteigens und Hürden-Nehmens verschleiert werden, ergibt sich die Notwendigkeit eines Kommentars seitens einer Wissenschaft der ästhetischen Bildung. Unkommentiert propagiert das Stück nichts als: „Unkritische Anpassung an bestehende gesellschaftliche und gruppenspezifische Normen; Unterwerfung unter das ‚Leben‘ wie es ist“ (Rauhe 1975:194).

Das ist auch die allgemeine Botschaft von Johannes Oerdings Song „Plan A“ aus dem Jahr 2022. Hier wird das Zureckkommen in der bürgerlichen Gesellschaft mit dem ungesicherten Balancieren auf einem hochgespannten Drahtseil verglichen. Obwohl der Text zunächst die Gefahren benennt, schließt er unmittelbar an, dass diese ungefährlich seien, sofern man nur ein alternativloses Ziel vor Augen habe:

Stell dir vor, wir stehen da oben
Auf 'nem Drahtseil balancierend
Und fallen und umdrehen sind keine Optionen
Unter uns kein Netz, nur Boden
Doch uns kann gar nichts passieren
Denn das Ziel ist klar und den Weg, den finden wir schon

Ich hab gehört, wir sollen früher an später denken
Doch wir wollen lieber später auf früher trinken
Und dass keiner von uns fragt: „Wieso haben wir's nicht getan?“

Wir haben einen Plan
Alles andere ist egal
Auch wenn wir uns verfahren,
Weil sowas manchmal passiert

Vielleicht 'n anderer Plan
Was, wenn wir keinen haben?
Denn die Idee von Plan B
Ist, dass Plan A funktioniert

Die Drahtseil-Metaphorik deckt sich zunächst mit der Beschreibung der kapitalistischen Gesellschaft als „Risikogesellschaft“, wie sie prominent von Ulrich Beck (2020:217) vorgenommen wurde: „In der individualisierten Gesellschaft muß der einzelne entsprechend bei Strafe seiner permanenten Benachteiligung lernen, sich selbst als Handlungszentrum, als Planungsbüro in bezug auf seinen eigenen Lebenslauf, seine Fähigkeiten, Orientierungen, Partnerschaften usw. zu begreifen.“ Während Beck hier an die Möglichkeit des Absturzes vom Drahtseil, an die Drohung sozialen Niedergangs erinnert, suggeriert das Lied, diese Gefahr sei zu bannen, wenn das Individuum nur ein individuell klar gestecktes Ziel vor Augen habe. Auch hier sind also die Bedingungen persönlichen Erfolgs vollständig ins Subjekt verlagert, das aufgrund der eigenen Geisteshaltung, nämlich des Mutes dazu, borniert und unter Abstraktion vom Risiko an „Plan A“ festzuhalten, seinen eigenen Erfolg herzustellen hat: Zwar gesteht das Lied den Subjekten das Machen von Fehlern zu, euphemisiert diese allerdings als ein folgenloses, weil korrekturfähiges „Verfahren“ auf dem Weg zur Ziellinie. Während die klare Zieldefinition also bereits hinreichende Erfolgsbedingung ist, konzediert das Lied, dass der Weg dorthin keineswegs so klar zu bestimmen ist. Umgekehrt ist darin enthalten, dass ein etwaiges Scheitern gleichfalls dem Individuum anzulasten ist, insofern es sich keinen festen Plan A formuliert hat oder diesen aufgrund des Spannens eines Sicherheitsnetzes, eines Plan Bs, nicht hinreichend fokussiert. Wer sich nämlich selbst als „Handlungszentrum, als Planungsbüro in Bezug auf seinen eigenen Lebenslauf“ begreift, der kommt, wie Bröckling schließt (2019:26) „nicht umhin, Niederlagen als individuelle Planungsdefizite zu verbuchen. Subjektivierung wird damit zu einem eminent politischen Projekt, die individuelle Lebensführung zu einer Abfolge strategischer Entscheidungen und taktischer Kalküle – zu ‚Lebenspolitik‘.“

Auch Oerdingens „Grammatik der Härte“ ist eine Konsequenz aus der vollständigen Abstraktion von den historisch konkreten Lebensbedingungen in der kapitalistischen Konkurrenzgesellschaft, deren Logik sich gleichwohl in den Songtext einschreibt: Der Zwang zur Individualisierung, das faktische Auf-sich-gestellt-Sein wird als Chance für das Individuum umgedeutet; die eigene Selbstbehauptung sei qua klugen Kalküls zu bewerkstelligen. Dass der Refrain dabei erneut ein „Wir“ adressiert, ist dabei nicht als Vorstellung einer Gesellschaftsform zu verstehen, die reziproke Bezüge und damit Gemeinschaftlichkeit erlaubt, sondern verweist darauf, dass der Zwang zum atomisierten Zurechtkommen zwar individuell zu bewerkstelligen ist, aber keineswegs nur Einzelfälle betrifft. Mit seinem „Wir“ richtet sich das Lied „an eine lonely crowd, an Atomisierte“ (Adorno 2020:205).

Schlussbemerkung: „Reklame für die Welt“

In allen hier behandelten Beispielen haben wir es mit Songtexten zu tun, die zwar augenscheinlich vor dem Hintergrund der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse spielen, dabei aber vollständig von diesen abstrahieren und allein das Subjekt fokussieren. Die notwendigen Mühsale und Drangsale der Leistungs- und Konkurrenzgesellschaft werden nicht konkret benannt, drängen sich allein in der Auflösung der Metaphorik auf. Dadurch gelingt es den Texten, die Mehrheit der Menschen zur Identifikation einzuladen: Das Individuum, das sich mit seiner Leistung in der Konkurrenz durchsetzen muss, wird zur Fortsetzung der Anstrengungen motiviert. Darin, dass diese Anstrengung nicht als ökonomischer Imperativ, als äußerer Zwang behandelt wird, haben die Songs ihren affirmativen Charakter: Ihres gesellschaftlichen und damit veränderlichen Daseins entledigt erhalten die an das Subjekt gestellten Zumutungen anthropologische Züge, die als solche nicht mehr kritisierbar sind. Hieraus ergibt sich ein dialektischer Zusammenhang der „Grammatik der Sorge“ und der „Grammatik der Härte“: Denken wir uns Resilienz und

Durchsetzungsvermögen als anthropologische Unausweichlichkeiten, so ist jedes Motivationsbemühen einer „Grammatik der Sorge“ zuzuschlagen, insofern die Menschen in ihrem als natürlich gedachten Selbstbehauptungskampf mit Blick auf ein besseres Abschneiden gefördert werden. Begreifen wir jedoch die Inkommensurabilität der aufgezwungenen, ökonomisch bedingten Leistungsimperative mit den eigenen Interessen und Bedürfnissen, so entpuppt sich jedes Motivationsbemühen als eine „Grammatik der Härte“, da nurmehr die geistige und körperliche Leistungsfähigkeit der Subjekte optimierbar erscheint.

An den hier herangezogenen Songtexten zeigt sich damit, was Adorno (1977:339) allgemein über die kulturindustrielle Kunst formulierte: „An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.“ Dass die Kunst allerdings als Reklame wirksam sein kann, ist nicht ihrer manipulativen Kraft zuzuschreiben, sondern gerade dem Umstand, dass die Rezipierenden ihren eigenen Selbstbehauptungskampf in diesen Stücken wiedererkennen, kurz: dass sie sich mit den Stücken identifizieren. Diese Identifikation schließt notwendigerweise die Zustimmung zur eigenen subalternen Rolle mit ein und fördert derart deren umso selbstbewusstere Erfüllung: „Das Vulgäre besteht in der Identifikation mit der Erniedrigung, aus der das gefangene Bewußtsein, dem sie widerfuhr, nicht herausfindet“ (Adorno 2020:207). Zur anderen Seite hin beweist sich an der Popularität der Stücke, dass „es unmittelbar plausibel erscheint, dass Krisen und Katastrophen jederzeit hereinbrechen können und es deshalb darauf ankommt, sich vorab darauf einzustellen und existierende Bewältigungspotenziale zu stärken“ (Bröckling 2017:137), kurz: dass die Furcht vor unwägbaren Hürden und Schicksalsschlägen längst verbreitet ist. Die Stücke kennen nur „die Alternative Verzweifeln oder Vorbereiten auf das Unvermeidliche“ (2017:138).

Dass die Inhalte dieser Popsongs realiter den Interessen der Rezipierenden widrig sind, dementiert keinesfalls deren Genießbarkeit. Es ist vielmehr umgekehrt, dass gerade solche Songs, die der Ausdauer der Hörenden beim Aufbringen ihrer alltäglichen Mühen Komplimente machen, einen spezifischen psychologischen Gebrauchswert entfalten:

„Dem Konsumenten, der sich mit solchen Produkten identifiziert, werden die Härten seiner Lebensbedingungen zwar möglicherweise vorübergehend weniger spürbar; ihre Verschleierung hindert ihn aber sicher an einer realistischen Einschätzung und Bewältigung konkreter Lebenssituationen“ (Rauhe 1975:192).

Diese Verschleierung hat einen gesellschaftlichen Grund: So wie die Songs jeden gesellschaftlichen und politökonomischen Gehalt unterdrücken, so erscheint auch den Subjekten ihr Mühsal und ihr Leid als ihr höchstpersönliches. Weil sie in der Bewältigung ihres Daseins im Wesentlichen auf sich gestellt sind und weil sie die selbstunternehmerischen Imperative längst verinnerlicht haben, erhöht das Weglassen des gesellschaftlichen Rahmens sogar das identifikatorische Potential der Songs.

Hierzu finden wir schon bei Friedrich Schiller Intuitionen, die einer kritisch konzipierten ästhetischen Bildung bis heute wichtige Impulse geben kann. In den *Augustenburger Briefen*, der Textvorstufe seiner *Ästhetischen Briefe*, schreibt Schiller (2013:134) über die „idealiserende Kunst“, die ihm als erstrebenswert gilt: „Diese muß die Wirklichkeit verlassen, und sich mit einer gewissen Kühnheit über das Bedürfniß der Gegenwart erheben, denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“ Der umgekehrte Fall liegt in den analysierten Stücken vor: Diese beziehen sich auf die Wirklichkeit, wie sie ist, mitsamt der Bedürfnisse, die diese produziert: Wo Anstrengungen nötig sind, will das Subjekt resilient sein; wo es sich gegen andere

durchsetzen muss, will es sich empowern. Insofern lässt sich dieser Wirklichkeitsbezug durchaus als „praktische Vernunft“ beschreiben. Zugleich wird der Blick auf die Ursachen der eigenen Not verstellt. Sowohl soziale Veränderung als auch emanzipatorische Kunstproduktion werden sabotiert. Eben das fügt auch der Idealist Schiller (2013:134) unmittelbar hinzu: „Jetzt aber herrscht das Bedürfniß, und der Drang der physischen Lage, die Abhängigkeit des Menschen von tausend Verhältnissen, die ihm Fesseln anlegen, und ihn je mehr und mehr mit der unidealischen Wirklichkeit verstricken, hemmt freien Aufflug in die Regionen des Idealischen.“

Verwendete Literatur

1) Lieder

- Bendzko, Tim (2019): Hoch. Auf: Filter. Jive.
Kliemann, Fynn (2018): Dieses Leben. Auf: Nie. TwoFinger Records.
Oerding, Johannes (2022): Plan A. Single. Columbia.
Revolverheld (2010): Spinner. Auf: In Farbe. Sony BMG.

2) Literatur

- Adorno, Theodor W. (2020):** Leichte Musik [1962]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Hg. v. Tiedemann, Rolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 199-218.
- Adorno, Theodor W. (1977):** Résumé über Kulturindustrie [1963]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild. Hg. v. Tiedemann, Rolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 337-345.
- Althusser, Louis (2001):** A Letter on Art in Reply to André Daspre [1966]. In: Ders.: Lenin and Philosophy and Other Essays. Übers. v. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 151-155.
- Beck, Ulrich (2020):** Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne [1986]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2020):** Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [1982]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Breuer, Wolfgang (1979):** Sozialkulturelle Bildung. Eine Herausforderung an die sozialpädagogische Ausbildung und Praxis. In: Finkel, Klaus (Hg.): Handbuch Musik und Sozialpädagogik. Regensburg: Bosse, 515-526.
- Brickman, Philip/Rabinowitz, Vita Carulli/u.a. (1982):** Models of Helping and Coping. In: American Psychologist 37 4/1982, 368-384.
- Bröckling, Ulrich (2019):** Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform [2007]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bröckling, Ulrich (2017):** Resilienz. Belastbar, flexibel, widerstandsfähig. In: Ders.: Gute Hirten führen sanft. Über Menschenregierungskünste. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 113-139.
- Fach, Wolfgang (2019):** Staatskörperkultur. Ein Traktat über den „schlanken Staat“. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen [2000]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 110-130.
- Frith, Simon (1981):** Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene [1978]. Übers. v. Hans-Hinrich Harbort. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Frith, Simon (1992):** Zur Ästhetik der populären Musik. In: PopScriptum 1/1992, o.S.
- Greuel, Thomas/Schilling-Sandvoß, Katharina (Hg.) (2012):** Soziale Inklusion als künstlerische und musikpädagogische Herausforderung. Aachen: Shaker.
- Grosse, Thomas/Niederreiter, Lisa/Skladny, Helene (Hg.) (2015):** Inklusion und Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Hahn, Werner (1975): Popmusik im Unterricht. In: Hopf, Helmuth/Valentin, Erich (Hg.): Neues Handbuch der Schulmusik. Regensburg: Bosse, 207-242.

Hartogh, Theo/Wickel, Hans Hermann (Hg.) (2004): Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit. Weinheim, München: Juventa.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2018): Vorlesungen über die Ästhetik III [1838]. In: Ders.: Werke. Bd. 15. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hill, Burkhard/Josties, Elke (Hg.) (2007): Jugend, Musik und Soziale Arbeit. Anregungen für die sozialpädagogische Praxis. Weinheim, München: Juventa.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1944]. Frankfurt/M.: Fischer.

Jäger, Jutta/Kuckermann, Ralf (Hg.) (2004): Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation. Weinheim, München: Juventa.

Janßen, Arne (2010): Rezension zu: Revolverheld: In Farbe. In: cdstarts.de v. 12.03.2010. <https://cdstarts.de/musikreview/105208-Revolverheld-In-Farbe.html> (Zuletzt abgerufen am 11.05.2022)

Kapteina, Hartmut (1979): Musik im Jugendhaus. Das Beispiel der pädagogisch initiierten Discothek. In: Finkel, Klaus (Hg.): Handbuch Musik und Sozialpädagogik. Regensburg: Bosse, 123-139.

Laner, Iris (2018): Ästhetische Bildung zur Einführung. Hamburg: Junius.

Marx, Karl (1981): Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band [1867]. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 23. Berlin: Dietz.

Meis, Mona-Sabine/Mies, Georg-Achim (Hg.) (2018): Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und digitale Medien. Stuttgart: Kohlhammer.

Meis, Mona-Sabine (2018): Leitvorstellungen und Leitziele der künstlerisch-ästhetischen Praxis in der Sozialen Arbeit. In: Meis, Mona-Sabine/Mies, Georg-Achim (Hg.): Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und digitale Medien. Stuttgart: Kohlhammer, 40-58.

Rauhe, Hermann (1975): Zum Problem Schlager im Unterricht. In: Valentin, Erich/Hopf, Helmuth (Hg.): Neues Handbuch der Schulmusik. Regensburg: Bosse, 191-205.

Schiller, Friedrich (2013): Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg [1793]. In: Ders.: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen. Hg. v. Berghahn, Klaus L. Stuttgart: Reclam, 125-192.

Schnieders, Heinz-Wilhelm (1979): Musik in der offenen Jugendarbeit. Anpassung an jugendliche Subkultur oder Provokation musikalischer Verhaltensweisen? In: Finkel, Klaus (Hg.): Handbuch Musik und Sozialpädagogik. Regensburg: Bosse, 109-122.

Wickel, Hans Hermann (2018): Musik in der Sozialen Arbeit. Eine Einführung. Münster, New York: utb.

Wulf, Philipp J. (2021): Ideologiekritische Perspektiven auf die Analyse von Poptexten. Ein Beitrag zur Theorie der ästhetischen Bildung. In: Standpunkt Sozial 3/2021, 114-129.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Philipp J. Wulf (2022): Popmusik und ästhetische Bildung – Zur „Grammatik der Härte“ im Deutschpop der Gegenwart. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/popmusik-aesthetische-bildung-zur-grammatik-haerte-deutschpop-gegenwart>
(letzter Zugriff am 01.11.2022)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>