

Zwischen Ideologie und Mainstream – Musik im rechtsextremen Alltag

Gerda Maiwald¹

Summary

Das Ausmaß der gesamten rechten Szene in Deutschland ist schwer erfassbar und die Grenzen sind oft fließend. Es drängt sich die Frage auf, was Jugendliche und junge Menschen in unserer Gesellschaft überhaupt dazu bewegt, in rechte Strukturen einzutauchen. Hierbei spielt die Musik offenbar eine maßgebliche Rolle: Rechtsextreme Musik hat sich als eine neue Form rechtsextremer Alltagskultur verselbstständigt. Als Hybridform bedient sich der *RechtsRock* bestehender Musikgenres und Stilelemente gegenwärtiger Jugendkulturen und ergänzt diese mit Bausteinen einer völkisch-nationalistischen Ideologie.² Zudem nutzt die organisierte extreme Rechte Musikveranstaltungen strategisch, um ein junges Publikum für ihre Interessen zu gewinnen.³ Die Musik stellt für die Akteure ein zentrales, identitätsstiftendes Element dar, welches nicht selten im direkten Kontext von Gewaltverbrechen steht. Zum einen werden über die Songtexte menschenverachtende, gewaltverherrlichende Inhalte transportiert, zum anderen findet bei diversen Konzerten der direkte Aufruf zu Gewalttaten statt.⁴

Die rechte Szene an sich existiert nicht; es handelt sich um ein heterogenes Geflecht aus vielen verschiedenen Szenen und Strömungen. Dementsprechend weitläufig und vielschichtig gestaltet sich das Angebot des rechten Musikspektrums. Das

¹ Gerda Maiwald studierte nach ihrem Sozialen Jahr in Peru Vergleichende Kulturwissenschaft und Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, wo sie zudem als wissenschaftliche Hilfskraft tätig war. Unter der Betreuung von Prof. Dr. Gunther Hirschfelder untersuchte sie im Rahmen ihrer Bachelorarbeit die Bedeutung von Musik in rechtsextremen Lebenswelten. Derzeit ist sie Masterstudentin im Fach Musikethnologie an der Goldsmiths University of London.

² Vgl. Dornbusch, Christian/Raabe, Jan: *RechtsRock. Das Modernisierungsmoment der extremen Rechten*. In: Stephan Braun (Hg.): *Rechte Netzwerke, eine Gefahr*. Wiesbaden 2004. S. 123-132. Hier: S. 131.

³ Vgl. Langebach, Martin/Raabe, Jan: *Zwischen Freizeit, Politik und Partei: RechtsRock*. In: Stephan Braun u.a. (Hgg.): *Strategien der extremen Rechten. Hintergründe, Analysen, Antworten*. Wiesbaden 2009. S. 163-188. Hier: S. 166 f.

⁴ Vgl. Erb, Rainer: *Antisemitismus in der rechten Jugendszene*. In: Ders./Werner Bergmann (Hgg.): *Neonazismus und rechte Subkultur*. Berlin 1994. S. 31-76. Hier: S. 39-41.

kulturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse stellt nicht die rechtsextreme Musik selbst in den Fokus. Dieser Artikel kann und soll nicht leisten, ein allgemeines Bild über die Rolle von Musik im rechten Milieu zu zeichnen. Vielmehr soll die alltagskulturelle Bedeutung von Musik innerhalb der individuellen Lebenswelt einzelner Menschen analysiert werden. Sowohl die individuellen als auch die kollektiven Bedeutungsebenen von Musik sind Gegenstand der qualitativen empirischen Untersuchung.

I. Einleitung

Das 20. Jahrhundert wurde maßgeblich vom Kampf nationalistischer und sozialistischer Ideologien geprägt. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1989/90 und dem Ende des Kalten Krieges schien dieser ideologische Kampf sich aufzulösen.⁵ Dennoch spielen die Kategorien „Rechts“ und „Links“ zu Beginn des 21. Jahrhunderts innerhalb der Gesellschaft eine übergeordnete Rolle, welche sich bei Weitem nicht ausschließlich auf politische Kräfte beschränkt.

Der gegenwärtige Rechtsextremismus rückte vor allem durch die seit November 2011 ans Tageslicht gekommene Mordserie des *Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU)* in den Fokus öffentlichen Interesses. Den drei Tätern wird neben diversen Sprengstoffanschlägen und Banküberfällen zur Last gelegt, zwischen 2000 und 2007 mindestens neun Menschen mit Migrationshintergrund und eine Polizistin erschossen zu haben.⁶ Lange war ein Bezug zwischen den schweren Verbrechen und der rechtsextremen Szene, für deren höchst gewaltbereiten Flügel die *Zwickauer Terrorzelle* exemplarisch steht, jedoch unerkant geblieben. Das Ausmaß der gesamten rechten Szene in Deutschland ist schwer erfassbar und die Grenzen sind oft fließend.

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, was Jugendliche und junge Menschen in unserer Gesellschaft überhaupt dazu bewegt, in rechte Strukturen einzutauchen. Hierbei spielt die Musik offenbar eine maßgebliche Rolle: Die organisierte extreme Rechte nutzt

⁵ Vgl. Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Englische Originalausgabe London 1994. Wien 1995. S. 694.

⁶ Vgl. Bade, Klaus J.: Kritik und Gewalt. Sarrazin-Debatte, ‚Islamkritik‘ und Terror in der Einwanderungsgesellschaft. Schwalbach 2013. S. 289 f.

Musikveranstaltungen strategisch, um ein junges Publikum für ihre Interessen zu gewinnen.⁷ Darüber hinaus hat sich der *RechtsRock* als eine neue Form rechtsextremer Alltagskultur verselbstständigt. Als Hybridform bedient er sich bestehender Musikgenres und Stilelemente gegenwärtiger Jugendkulturen und ergänzt diese mit Bausteinen einer völkisch-nationalistischen Ideologie.⁸ Die Musik stellt für die Akteure ein zentrales, identitätsstiftendes Element dar, welches nicht selten im direkten Kontext von Gewaltverbrechen steht. Zum einen werden über die Songtexte menschenverachtende, gewaltverherrlichende Inhalte transportiert, zum anderen findet bei diversen Konzerten der direkte Aufruf zu Gewalttaten statt.⁹

Die rechte Szene an sich existiert nicht; es handelt sich um ein heterogenes Geflecht aus vielen verschiedenen Szenen und Strömungen. Dementsprechend weitläufig und vielschichtig gestaltet sich das Angebot des rechten Musikspektrums. Das kulturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse stellt nicht die rechtsextreme Musik selbst in den Fokus. Diese Arbeit kann und soll nicht leisten, ein allgemeines Bild über die Rolle von Musik im rechten Milieu zu zeichnen. Vielmehr soll die alltagskulturelle Bedeutung von Musik innerhalb der individuellen Lebenswelt eines rechtsextrem aktiven Menschen anhand einer qualitativen empirischen Untersuchung analysiert werden. Hierbei sollen sowohl die individuellen als auch die kollektiven Bedeutungsebenen von Musik Gegenstand der Untersuchung sein.

Im ersten Teil der Arbeit soll zunächst der Forschungsgegenstand im Fach verortet werden. Anhand eines kurzen Überblicks werden anschließend die theoretischen Grundlagen eingeführt. In einem weiteren Abschnitt werden die verwandten Quellen und Methoden dargelegt und reflektiert. Den Hauptteil der Arbeit stellt die Analyse des erhobenen Quellenmaterials dar; die Aussagen der beiden Interviewpartner werden innerhalb

⁷ Vgl. Langebach, Martin/Raabe, Jan: Zwischen Freizeit, Politik und Partei: RechtsRock. In: Stephan Braun u.a. (Hgg.): Strategien der extremen Rechten. Hintergründe, Analysen, Antworten. Wiesbaden 2009. S. 163-188. Hier: S. 166 f.

⁸ Vgl. Dornbusch, Christian/Raabe, Jan: RechtsRock. Das Modernisierungsmoment der extremen Rechten. In: Stephan Braun (Hg.): Rechte Netzwerke, eine Gefahr. Wiesbaden 2004. S. 123-132. Hier: S. 131.

⁹ Vgl. Erb, Rainer: Antisemitismus in der rechten Jugendszene. In: Ders./Werner Bergmann (Hgg.): Neonazismus und rechte Subkultur. Berlin 1994. S. 31-76. Hier: S. 39-41.

festgelegter Themenkomplexe vergleichend gegenübergestellt. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst.

1. Verortung im Fach und Forschungsstand

Vor allem seit den 1990er Jahren ist die extrem rechte Szene zum Forschungsgegenstand verschiedener Disziplinen geworden. Zahlreiche Publikationen nähern sich der Thematik von der historischen, politikwissenschaftlichen und der soziologischen Seite an.¹⁰ An dieser Stelle seien exemplarisch zwei Werke mit dem Titel *Rechtsextremismus* genannt: Ein Sammelband, herausgegeben von Wolfgang Kowalsky und Wolfgang Schroeder, analysiert rechtsextremistische Tendenzen in historischer und internationaler Perspektive und beleuchtet zudem den Jugend- und Genderaspekt.¹¹ Den politisch organisierten und institutionalisierten Rechtsextremismus untersucht Armin Pfahl-Traughber; in einem Kapitel widmet er sich der Skinhead-Bewegung.¹² Bernd Wagner analysiert verschiedene Ebenen des Rechtsextremismus, wobei seine Theorie der *kulturellen Subversion* eine übergeordnete Rolle spielt.¹³

Eine weitere Sparte bereitet die Thematik unter pädagogisch-präventiven Gesichtspunkten auf. Der Sammelband *Erlebnisswelt Rechtsextremismus* behandelt neben Erfahrungsberichten

¹⁰ Als Auswahl sind zu nennen: Braun, Stephan/Geisler, Alexander/Gerster, Martin (Hgg.): Strategien der extremen Rechten. Hintergründe, Analysen, Antworten. Wiesbaden 2009.; Glaninger, Peter: Rassismus und Rechtsextremismus. Rassistische Argumentationsmuster und ihre historischen Entwicklungslinien. Frankfurt am Main 2009.; Klärner, Andreas: Moderner Rechtsextremismus in Deutschland. Hamburg 2006.; Spöhr, Holger (Hg.): Rechtsextremismus in Deutschland und Europa. Aktuelle Entwicklungstendenzen im Vergleich. Frankfurt am Main u.a. 2010.; Stöss, Richard: Rechtsextremismus im Wandel. Herausgegeben von der Friedrich-Ebert-Stiftung. Berlin 2010.

¹¹ Kowalsky, Wolfgang/Schroeder, Wolfgang (Hgg.): Rechtsextremismus. Einführung und Forschungsbilanz. Opladen 1994.

¹² Pfahl-Traughber, Armin: Rechtsextremismus. Eine kritische Bestandsaufnahme nach der Wiedervereinigung. Bonn 1993.

¹³ Wagner, Bernd: Neuer Rechtsextremismus und ‚kulturelle Subversion‘. In: Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen 4 (2008). S. 6-16.; Wagner, Bernd: Kulturelle Subversion von rechts in Ost- und Westdeutschland: Zu rechtsextremen Entwicklungen und Strategien. In: Ders./ Thomas Grumke (Hgg.): Handbuch Rechtsradikalismus. Personen - Organisationen - Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft. Opladen 2002. S. 13-28.; Wagner, Bernd: Rechtsextremismus und kulturelle Subversion in den neuen Ländern. Berlin 1998.

und Praxisvorschlägen auch das Thema Musik in der rechten Szene.¹⁴ Auch Einstiegs-, Verbleibs- und Ausstiegsverläufe werden zunehmend empirisch erforscht. Die breit angelegte Studie von Kurt Möller und Nils Schuhmacher untersucht die Funktionen von Skinheadkultur bezüglich der rechtsextremistischen Ausrichtung.¹⁵

Der journalistische Band *Heile Welten. Rechter Alltag in Deutschland* beleuchtet fern von den oft aufgegriffenen Rechtsextremismusbildern verschiedene Ausprägungen und individuelle Formen des rechten Spektrums, welche sich weniger am Rande, sondern vielmehr mitten in der Gesellschaft finden.¹⁶ Wenngleich dieses Werk nicht zur wissenschaftlichen Literatur gezählt wird, so zeigen die Autoren sowohl in dem Anspruch, den Alltag in den Fokus zu rücken, als auch in ihrer empirischen Herangehensweise kulturwissenschaftliche Ansätze.

Seit der Jahrtausendwende gerät auch die rechte Musikszene zunehmend in das Interesse der Forschung. Allerdings entbehren einige Publikationen in vielen Punkten einer fundierten wissenschaftlichen Grundlage, dienen aber dennoch als informative, oft sehr detaillierte Überblickswerke.¹⁷ Der Band *Unheilige Allianzen* ist ein Beispiel für Forschung, die sich mit rechten Tendenzen innerhalb eines spezifischen Musikgenres auseinandersetzt.¹⁸ Die Schriftenreihe *PopScriptum* widmet sich mit sieben Aufsätzen dem Themenblock Rechte Musik. Vor allem hervorzuheben ist der Aufsatz von Martin Kersten, welcher Rechtsock im Kontext von Jugendkultur beleuchtet.¹⁹ Zentral ist der Sammelband *RechtsRock*, in dem neben historischen und aktuellen Entwicklungen diverse Aspekte der Szene breitflächig analysiert werden.²⁰ Das Werk *Understanding Music in Movements: The White Power Music*

¹⁴ Glaser, Stefan/Pfeiffer, Thomas (Hgg.): *Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe - Methoden - Praxis der Prävention*. Bonn 2007.

¹⁵ Möller, Kurt/Schuhmacher, Nils: *Rechte Glatzen. Rechtsextreme Orientierungs- und Szenezusammenhänge – Einstiegs-, Verbleibs- und Ausstiegsprozesse von Skinheads*. Wiesbaden 2007.

¹⁶ Geisler, Astrid/Schultheis, Christoph: *Heile Welten. Rechter Alltag in Deutschland*. München 2011.

¹⁷ Zu nennen sind hier: *Antifaschistisches Infoblatt u.a.* (Hgg.): *White Noise. Rechts-Rock, Skinhead-Musik, Blood & Honour - Einblicke in die internationale Neonazi-Musik-Szene*. Münster 2001.; *Archiv der Jugendkulturen* (Hg.): *Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland*. Berlin 2001.; Büsser, Martin: *Wie klingt die Neue Mitte? Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik*. Mainz 2001.

¹⁸ Dornbusch, Christian/Killguss, Hans-Peter: *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Hamburg 2007.

¹⁹ Kersten, Martin: *Jugendkulturen und NS-Vergangenheit. Der schmale Pfad zwischen Provokation, Spiel, Inszenierung und erneuter Faszination vom Punk bis zum Nazi-Rock*. In: *PopScriptum* 4 (1997). Rechte Musik. S. 70-89.

²⁰ Dornbusch, Christian/Raabe, Jan (Hgg.): *RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategie*. Münster 2006.

Scene stellt eine breit angelegte, empirische Studie dar. Wenngleich es sich um eine soziologische Publikation handelt, werden die Verfasser durch methodische Zugänge wie der teilnehmenden Beobachtung auch einer ethnologischen Herangehensweise gerecht.²¹ In der internationalen Aufsatzsammlung *White Power Music* untersuchen die Autoren anhand nationaler Fallstudien verschiedene Themenbereiche im Kontext rechtsextremer Musik. Ein Kapitel beschreibt die Geschichte und die Rolle des deutschen RechtsRock.²² In einem Aufsatz schildert Timothy S. Brown der Genese der englischen und deutschen Skinhead- und „Nazi-Rock“-Szene.²³ Pete Simi und Robert Futrell untersuchen in ihrer weit angelegten Feldforschungsstudie verschiedene Strömungen der White-Power-Bewegung der USA. Anhand teilnehmender Beobachtung und Interviews mit einer „Aryan Band“ widmen sie sich in einem Kapitel detailliert der White-Power-Musikszene.²⁴

Insgesamt lässt sich zusammenfassen, dass sowohl das weite Themenfeld des Rechtsextremismus im Allgemeinen als auch die rechte Musikszene im Speziellen verstärkt in den Fokus verschiedener Forschungsdisziplinen rücken, wobei die Kulturwissenschaft hier eher am Rande erscheint. Über die Funktion der Musik ließen sich relevante Erkenntnisse über die Alltagswelt der Szene generieren, was ein bestehendes Forschungsdesiderat in der Vergleichenden Kulturwissenschaft erkennbar macht.

2. Theoretische Grundlagen

2.1 Rechtsextremismus und kulturelle Subversion

Der Terminus *Rechtsextremismus* entbehrt einer juristischen Definition und subsummiert eine Vielzahl unterschiedlichster ideologischer Strömungen, welchen eine einheitliche

²¹ Futrell, Robert/ Simi, Pete/ Gottschalk, Simon: Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene. In: *The Sociological Quarterly*, 47/2 (2006). S. 275-304.

²² Shekhovtsov, Anton/Jackson, Paul (Hgg.): *White Power Music. Scenes of extreme-right cultural resistance*. Ilford 2012. Besonders Pierobon, Chiara: RechtsRock. *White Power Music in Germany*. S. 7-23.

²³ Brown, Timothy S.: Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and "Nazi Rock" in England and Germany. In: *Journal of Social History*, 38/1 (2004). S. 157-178.

²⁴ Simi, Pete/Futrell, Robert: *American swastika. Inside the white power movement's hidden spaces of hate*. Littlefield 2010.

Beschreibung nicht gerecht würde.²⁵ So wird sowohl seine „inflationäre Verwendung“²⁶ als auch die durch den Gebrauch zahlreicher weiterer Bezeichnungen verstärkte Unklarheit moniert. Zudem wird festgestellt, dass der Begriff zunächst eher mit „politische[r] Subkultur und Außenseitertum“²⁷ assoziiert wird. Gleichzeitig ist allerdings die Rede von einem „politischen Phänomen“²⁸. Doch stellt sich die Frage, ob diese Bezeichnung auch an jenen Stellen greift, wo das Phänomen viele verschiedene Ebenen umspannt. Aufgrund der begrifflichen Unschärfe und der herrschenden Uneinigkeit über eine klare Definition soll im Folgenden ein Arbeitsbegriff festgelegt werden.

Der Begriff des *politischen Extremismus* lässt sich sowohl durch eine Negativ-Definition entschlüsseln, welche von der Abgrenzung zum demokratischen Verfassungsstaat bestimmt wird, als auch durch eine Positivdefinition, die die Strukturmerkmale wie Fanatismus, Dogmatismus und eine klare Bestimmung von Freund-Feind-Stereotypen beschreibt.²⁹ Als politisch extremistisch werden alle Strömungen eingestuft, „die den demokratischen Verfassungsstaat beziehungsweise seine fundamentalen Werte und Regeln bekämpfen.“³⁰ Der Extremismus steht, bezogen auf die Demokratie als politische Mitte, somit weiter außen als der Radikalismus, welcher aus staatlicher Sicht als kritisch, nicht jedoch als verfassungsfeindlich eingestuft wird.³¹ Der elementare Unterschied verschiedener extremistischer Richtungen offenbart sich in ihrer Ideologie und den von ihr bestimmten Handlungsmustern. Das Fundament rechtsextremer Orientierung ist die Negierung der Gleichheit aller Menschen.³² Darauf bauen weitere Merkmale auf: Nationalismus, Rassismus,

²⁵ Vgl. Grumke, Thomas: Rechtsextremismus in Deutschland. Begriff – Ideologie – Struktur. In: Stefan Glaser/Thomas Pfeiffer (Hgg.): Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe - Methoden - Praxis der Prävention. Bonn 2007. S. 19 f.

²⁶ Pfahl-Traughber: Rechtsextremismus 1993. S. 14.

²⁷ Geisler/Schultheis: Heile Welten 2011. S. 9.

²⁸ Pfahl-Traughber: Rechtsextremismus 1993. S. 14.

²⁹ Vgl. Backes, Uwe: Politischer Extremismus in demokratischen Verfassungsstaaten. Elemente einer normativen Rahmentheorie. Opladen 1989. S. 87-89., S. 103-105.

³⁰ Grumke: Rechtsextremismus 2007. S. 20.

³¹ Stöss, Richard: Rechtsextremismus im Wandel 2010. S. 14.

³² Vgl. Wagner, Bernd: Jugend - Gewalt - Szenen. Zu kriminologischen und historischen Aspekten in Ostdeutschland. Die achtziger und neunziger Jahre. dip - Materialien / Berlin-Brandenburger Bildungswerk e.V., 1/1995. S. 9.

ein autoritäres Staatsverständnis sowie die Ideologie der Volksgemeinschaft.³³ An dieser Stelle sei auf die Komplexität des Rechtsextremismus hingewiesen: Das Phänomen Rechtsextremismus ist sowohl in seinen weltanschaulichen Ausprägungen als auch in seinen Erscheinungsformen höchst heterogen und schwer zusammenzufassen.³⁴ Der für diese Arbeit gewählte Terminus soll rechtsextreme Einstellungen auch außerhalb des politisch organisierten Rechtsextremismus mit einschließen. Diese können sich beispielsweise auf der individuellen emotionalen Ebene und der Alltagsebene äußern und müssen nicht zwingend flächendeckend auftreten.³⁵

Die rechtsextreme Bewegung versucht systematisch, weite Teile der Gesellschaft zu unterwandern. Zentral ist hierbei Bernd Wagners Theorie der *kulturellen Subversion*.³⁶ Rechtsextreme Gruppierungen versuchen mit dieser Strategie gezielt, kulturelle Räume mit ihren eigenen Symbolen und Codes zu besetzen,³⁷ um die „Zerlegung des Demokratiegebäudes und seiner Wertekultur“³⁸ zu erwirken. Ästhetische Elemente wie Kleidung und Musik spielen dabei eine wichtige Rolle. Zunächst wird eine „ästhetische Adoption“³⁹ bestehender Elemente vollzogen. Wurden diese im Sinne der Szene re-interpretiert, übernehmen sie eine identitätsstiftende Funktion.⁴⁰ Da keine originär rechtsextreme Musikrichtung existiert⁴¹, beruht die gesamte rechte Musikszene in gewisser Weise auf dem Prinzip der kulturellen Subversion. In der vorliegenden Arbeit soll aufgezeigt werden, wie die rechtsextreme Szene die Strategie der kulturellen Subversion im Bereich der Musik zur Anwendung bringt.

³³ Kategorien nach: Stöss: Rechtsextremismus im Wandel 2010. S. 13.

³⁴ Der in dieser Arbeit verwandte Rechtsextremismusbegriff stützt sich auf die weite Definition von Stöss: Rechtsextremismus im Wandel 2010. S. 19-23.

³⁵ Vgl. Pfahl-Traughber: Rechtsextremismus 1993. S. 23 f.

³⁶ Siehe Wagner: Neuer Rechtsextremismus 2008.; Wagner: Kulturelle Subversion 2002.; Wagner: Rechtsextremismus Neue Länder 1998.

³⁷ Vgl. Köhler, Daniel/Miller-Idriss, Cynthia: Becoming an Extremist: Lifestyle Elements and Right-Wing Radicalization in Germany. Conference Paper dargereicht auf: Conference of Europeanist Studies (CES) Annual Conference 2013, Amsterdam. S. 8.

³⁸ Wagner: Neuer Rechtsextremismus 2008. S. 9.

³⁹ Köhler/Miller-Idriss: Becoming an Extremist 2013. S. 7.

⁴⁰ Vgl. Wagner: Rechtsextremismus Neue Länder 1998. S. 35.

⁴¹ Die Musik wird erst durch ihre Texte mit rechtsextremen Inhalten gefüllt. Alle rechtsextremen Musikrichtungen lehnen sich an bereits bestehende Genres an. Siehe: Kapitel I/2.4.

2.2 Kollektive Identität und Szenen

Wie auch der Identitätsbegriff selbst wird der Begriff der *Kollektiven Identität* in den Sozialwissenschaften viel diskutiert.⁴² Nach Hermann Bausinger sind sowohl kollektive als auch ideologische Identitäten „Identifikationsangebote“. Die Identifikation mit einer Gruppe schließt kollektive Verhaltensregeln und gemeinsame Ziele, Werte und Normen ein.⁴³ Jan Assmann definiert Identität als ein „soziales Phänomen“⁴⁴, da die Gruppenidentität vor der individuellen Ich-Identität Vorrang hat. Demnach existiert eine kollektive Identität nicht außerhalb eines Individuums, sondern wird durch dessen Bewusstsein getragen. Der Einzelne gewinnt seine persönliche Identität wiederum erst durch seine Rolle innerhalb der Gemeinschaft.⁴⁵ Laut Irene Götz ist für kollektive Identität ein „Wir-Bewusstsein“⁴⁶ bezeichnend: Einzelne oder Gruppen sind sich darüber bewusst, dass andere Gruppenmitglieder ebenso über diese für sich selbst bestimmte Identität verfügen. Auf diese Weise wird die eigentlich imaginierte Gemeinschaft als Wirklichkeit empfunden, welche über Dazugehören und Ausgegrenztwerden entscheidet.⁴⁷ Dieses „Wir-Bewusstsein“ animiert und mobilisiert auf kognitiver, emotionaler und manchmal gar auf moralischer Ebene. Gemeinsame Auffassungen und Gefühle motivieren die Gruppenmitglieder, ihre Handlungen auf das Wohl des Kollektivs auszurichten.⁴⁸

Kollektive Identität kann auch als Prozess verstanden werden: Mehrere Individuen definieren einen interaktiven Handlungsrahmen gemeinsamer Aktionen, welcher in Ritualen und kulturellen Mustern eingebettet ist.⁴⁹ Um dies nachvollziehbar zu machen, soll im Folgenden kurz auf die Kategorie *Ritual* eingegangen werden: Aus der

⁴² Exemplarisch seien hier genannt: Giesen, Bernhard: *Kollektive Identität*. Frankfurt am Main 1999; Melucci, Alberto: *The Process of Collective Identity*. In: H. Johnston/B. Klandermans (Hgg.): *Social Movements and Culture*. London 1995. S. 41-63. Außerdem Lutz Niethammers polemische Kritik an dem Begriff: Niethammer, Lutz: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*. Reinbek 2000.

⁴³ Vgl. Bausinger, Hermann: *Zur kulturalen Dimension von Identität*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 73 (1977). S. 210-215. Hier: S. 212 f.

⁴⁴ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München⁶ 2007. S. 130.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 131.

⁴⁶ Götz: *Deutsche Identitäten*. 2011. S. 69.

⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁸ Vgl. Snow, David A.: *Art. Collective Identity and Expressive Forms*. In: *International Encyclopedia of Social and Behaviour Sciences*, Bd. 4. Oxford u.a. 2001. S. 2212-2219. Hier: S. 2214.

⁴⁹ Vgl. Melucci: *Collective Identity* 1995. S. 44 f.

kulturwissenschaftlichen Diskussion über Rituale ging bislang noch keine eindeutige, scharfe Definition hervor.⁵⁰ Gunther Hirschfelder fasst aus den verschiedenen Definitionsansätzen folgende zentrale Merkmale zusammen: Ein Ritual ist eine Handlung, welche individuell oder in Gemeinschaft meist unbewusst, aber zweckgerichtet vollzogen wird. Ein Nichtvollzug führt nicht zwangsläufig zur Sanktionierung. Diese Handlung stiftet Orientierung und emotionale Sicherheit. Dabei gibt es sowohl tradierte als auch individuelle Elemente.⁵¹

Nach Bernhard Giesen vollzieht sich die Konstruktion kollektiver Identität auch unbewusst und irrational. Das Ausführen von Ritualen stellt auch für ihn einen essentiellen Bestandteil von Gemeinschaft dar. Die Form der Rituale kann von den Teilnehmern ohne weitere Begründung oder Kritik hingenommen werden und Unterschiede zwischen den Individuen werden eingeebnet. Exemplarisch nennt er das gemeinsame Singen einer Nationalhymne als nicht steigerbaren Akt, welcher eine klare Grenze zwischen innen und außen, zwischen Teilnehmern und Nichtteilnehmern, zieht.⁵² Gerade Jugendliche haben das Bedürfnis, ihren Interessen innerhalb einer Gruppe Gleichgesinnter nachzugehen.⁵³ Die traditionellen Institutionen oder Religionsgemeinschaften können diesem Anliegen in der heutigen Gesellschaft oftmals nicht mehr gerecht werden. Durch diesen Bedeutungsverlust gewinnen Szenen als „Gesinnungsgemeinschaften“ an Wichtigkeit.⁵⁴ Sie vermögen, Jugendlichen ein Orientierungssystem und somit eine „soziale Heimat“ zu geben.⁵⁵ Eine Szene definiert sich über kommunikative und interaktive Handlungen. Die Aneignung der szenetypischen Kompetenzen ist die Voraussetzung für eine volle „Mitgliedschaft“.⁵⁶ Essentiell hierbei sind eigene Zeichen, Symbole und Rituale, deren Bedeutungen den Mitgliedern bekannt sind. Die rechtsextreme Szene unterscheidet sich dadurch maßgeblich von anderen Szenen, dass all jene Elemente mit politischen Botschaften verbunden sind. Diese bieten zum einen ein Identifikationsangebot, zum anderen transportieren sie Feindbilder und schaffen somit

⁵⁰ Zu den unterschiedlichen Definitionsansätzen siehe: Hirschfelder, Gunther: Mittsommer, Sonnenwende und Johannisfeuer im Rheinland zwischen Tradition und Inszenierung. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 50 (2005). S. 101-140. Hier: S. 114-121.

⁵¹ Vgl. Hirschfelder: Mittsommer 2005. S. 117.

⁵² Vgl. Giesen: Kollektive Identität 1999. S. 14 f.

⁵³ Ebd. S. 20.

⁵⁴ Großegger, Beate/Heinzlmaier, Bernhard: Jugendkultur Guide. Wien 2002. S. 8.

⁵⁵ Ebd. S. 8.

⁵⁶ Vgl. Hitzler/Bucher/Niederbacher: Szenen 2001. S. 22.

Distinktion.⁵⁷ Um rechtsextreme Musik für Einsteiger attraktiv zu gestalten, ist das soziale Umfeld, welches durch die Szene angeboten wird, ausschlaggebend. Eingebettet in szeninterne Sozialisationschemata fungiert die Musik als Bindemittel.⁵⁸ In der vorliegenden Arbeit soll „rechtsextremen Szene“ als Arbeitsbegriff festgelegt werden. Damit ist allerdings nicht eine einzige Szene gemeint, sondern die Gesamtheit aller Szenen und Gruppierungen, welche sich nach einer rechtsextremen Ideologie ausrichten.

2.3 Framing-Theorie und Lebensstil

Im Kontext einer kollektiven Identität lässt sich auch die Framing-Theorie lesen, welche sich auf die Strukturen sozialer Bewegungen bezieht. Ob der Rechtsextremismus als eine Art soziale Bewegung einzustufen ist, wird diskutiert.⁵⁹ Wenngleich die vorliegende Arbeit dieser Frage nicht weiter nachgehen kann, so lassen sich doch einige Aspekte der Framing-Theorie auf den Rechtsextremismus anwenden. Der von dem Soziologen Ervin Goffman geprägte Begriff *Frame* bezeichnet Interpretationsschemata, nach denen ein Individuum Ereignisse innerhalb der eigenen Lebensrealität und auf der ganzen Welt organisieren und deuten kann. Die Funktion der Frames besteht darin, sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene Erfahrungen einzuordnen und Handlungen zu leiten.⁶⁰ Bezogen auf die rechtsextreme Szene kann die Ideologie als Frame bezeichnet werden, die sich, durch das Kollektiv vermittelt, als Filter über die gesamte Lebensrealität des individuellen Szenemitglieds legt. Eine soziale Bewegung kann gezielt über ihre Frames neue Mitglieder rekrutieren. Entscheidend ist die Konstruktion klarer Grenzen durch die Hervorhebung

⁵⁷ Vgl. Pfeiffer, Thomas: Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Musik, Symbolik, Internet – der Rechtsextremismus als Erlebniswelt. In: Ders./Stefan Glaser (Hgg.): Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe - Methoden - Praxis der Prävention. Bonn 2007. S. 36-52. Hier: S. 37 f.

⁵⁸ Vgl. Weber, Herbert/Pötsch, Sven: Erscheinungsformen rechtsextremer Kulturelemente. Rechtsextreme Musik. In: Rechtsextremismus heute. Eine Einführung in Denkwelten, Erscheinungsformen und Gegenstrategien. Zentrum Demokratische Kultur Berlin. Bulletin I (2002). S. 35-47. Hier: S. 41.

⁵⁹ Exemplarisch sei hier zu nennen: Stöss, Richard: Forschungs- und Erklärungsansätze – ein Überblick. In: Kowalsky, Wolfgang/Schroeder, Wolfgang (Hgg.): Rechtsextremismus. Einführung und Forschungsbilanz. Opladen 1994. S. 23-66. Hier: S. 52-54.

⁶⁰ Vgl. Snow, David. A./Rochford, E. Burke, Jr./Worden, Steven K./Benford, Robert D.: Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. In: American Sociological Review, 51/4 (1986). S. 464-481. Hier: S. 464.

kulturell gelernter Normen und Traditionen, welche die Gruppenmitglieder deutlich von anderen unterscheiden.⁶¹ Die erfolgreichsten Frames sind jene, die am meisten mit der Lebensrealität der potentiellen Gruppenmitglieder übereinstimmen.⁶² Diese individuelle Lebensrealität wird maßgeblich durch einen spezifischen Lebensstil geprägt. In der Soziologie bezeichnet der Terminus *Lebensstil* „die Inszenierung des eigenen Lebens in den Augen der Umwelt.“⁶³ Nach Georg Simmel wählt der Mensch aus den bestehenden Lebensstilen den für ihn passenden aus. Im kultursoziologischen Kontext wird Lebensstil als eine Form, über die sich ein Individuum einem bestimmten sozialen Milieu zugehörig zeigt, definiert. Rainer Geißler bezeichnet einen Lebensstil als

„(...) relativ stabiles, regelmäßig wiederkehrendes Muster der alltäglichen Lebensführung (...), ein ‚Ensemble‘ von Wertorientierungen, Einstellungen, Deutungen, Geschmackspräferenzen, Handlungen und Interaktionen, die aufeinander bezogen sind“.⁶⁴

Er weist Lebensstilen folgende Merkmale zu: Sie übergreifen zahlreiche Bereiche wie Freizeit, Konsum, Familienleben, Geschmack, kulturelle Interessen und unter Umständen Arbeit und politische Orientierung. Dabei stellt sich das Individuum bezüglich Geschmack und seiner kulturellen Interessen mehr oder weniger bewusst selbst dar. Lebensstile schaffen durch ihre identitätsstiftende und distinktive Wirkung individuelle oder kollektive Identitäten. Der jeweilige Lebensstil erlangt für das Individuum eine subjektive Sinnhaftigkeit und hat somit einen ganzheitlichen Charakter.⁶⁵

Auch laut Pierre Bourdieu kann Lebensstil immer eine Form von Distinktion darstellen. Nach seiner Theorie der sozialen Ungleichheit bestimmt der Sozialstatus den Habitus. Dieser

⁶¹ Vgl. McVeigh, Rory/Myers, Daniel J./Sikkink, David: Corn, Klansmen, and Coolidge: Structure and Framing in Social Movements. In: *Social Forces* 83/2 (2004). S. 653-690. Hier: S. 656.

⁶² Vgl. Ebd. S. 656.

⁶³ Meuser, Michael/Rammstedt, Otthein: Art. Lebensstil. In: W. Fuchs-Heinritz u.a. (Hgg.): *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden ⁵2011. S. 400.

⁶⁴ Geißler, Rainer: *Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz zur Vereinigung*. Wiesbaden ⁶2011. S. 106.

⁶⁵ Schema nach: Geißler: *Sozialstruktur Deutschlands* 2011. S. 106 f.

wiederum nimmt Einfluss auf einen spezifischen Lebensstil, welcher sich in bestimmten kulturellen Praktiken ausdrückt.⁶⁶

Stefan Hradil bezeichnet einen Lebensstil als „Gesamtzusammenhang des Verhaltens, das ein Einzelner regelmäßig praktiziert.“⁶⁷ Der Lebensstil manifestiert sich in der individuellen Gestaltung des Alltags, welche von bewussten und unbewussten Verhaltensformen und Interaktionen mit Mitmenschen bestimmt ist.⁶⁸

In den Kulturwissenschaften stellt Lebensstil eine Forschungskategorie dar, anhand derer individuelle Lebenspraxen analysiert werden können. Nach Elisabeth Katschnig-Fasch sind Lebensstile „an die Oberfläche getretene kulturelle Tiefenstrukturen“.⁶⁹ Demnach siedelt sich ein bestimmter individueller Lebensstil immer innerhalb eines Geflechtes aus Gruppenidentität und einer Symbolkompetenz an und ist gleichzeitig von höheren Einflüssen determiniert.⁷⁰ Ihrer Meinung nach bergen Lebensstile verschiedenste Widersprüche in sich. So stehen die Auflösung traditionellen Denkens und einer gleichzeitigen Renaissance des Lokalen in einer globalisierten Welt in einem antagonistischen Verhältnis zueinander.⁷¹

Das Leben nach einer rechtsextremistischen Ideologie ist zweifelsohne nicht einfach als Ausdruck eines bestimmten Lebensstils zu definieren. Dennoch treten in den Lebenswelten der Individuen zahlreiche Elemente auf, die auf einen von der jeweiligen Ideologisierung bestimmten Lebensstil schließen lassen. Im weiteren Verlauf sollen zum einen Frames im Kontext von rechtsextremer Musik Gegenstand sein. Zum anderen soll das individuelle Verhältnis zur Musik als Teil des persönlichen Lebensstils bezüglich der sinnstiftenden und distinktiven Wirkung analysiert werden.

2.4 Genese der rechtsextremen Musikszene

⁶⁶ Vgl. Meuser/Rammstedt: Lebensstil 2011. S. 400. Siehe auch: Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main ²²2012. (Orig. frz. 1982).

⁶⁷ Hradil, Stefan: Lebensstil. In: Bernhard Schäfers/Johannes Kopp (Hgg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden ⁹2006. S. 161-164. Hier: S. 161.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 161.

⁶⁹ Katschnig-Fasch, Elisabeth: Lebensstil als kulturelle Form und Praxis. In: Elisabeth List/Erwin Fiala (Hgg.): Grundlagen der Kulturwissenschaften. Interdisziplinäre Kulturstudien. Tübingen, Basel 2004. S. 301-321. Hier: S. 301.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 302.

⁷¹ Vgl. Katschnig-Fasch: Lebensstil 2004. S. 318.

Musik an sich ist nicht politisch. Ein Akkord oder eine Folge von Akkorden können weder rechts noch links sein, erst die Einbettung in ein gewisses Umfeld lädt die Klänge politisch auf. Eine klanglich neutrale Unterlage kann mit dementsprechendem Text als Transportmittel für jegliche politische Inhalte dienen, wie beispielsweise die Umdichtung von linken Arbeiterliedern der 1920er Jahre durch die Nationalsozialisten zeigt.⁷² Demzufolge gibt es weder „rechtsextreme Musik“, die per se rechtsextrem ist, noch gibt es einen Musikstil, der ausschließlich für die rechtsextreme Szene spezifisch ist. Wenn im Folgenden von rechtsextremer Musik die Rede ist, so ist also kein charakteristisch rechtsextremer Klang gemeint, sondern jede Art von Musik, die mit einem rechtsextremen Text versehen wurde.

Wie auch die rechtsextreme Szene an sich gestaltet sich deren Musikszene höchst heterogen. Die Bezeichnung *RechtsRock* als Sammelbegriff wird den zahlreichen unterschiedlichen Genres nicht gerecht. *RechtsRock* bezeichnet innerhalb der rechtsextremen Musik lediglich eine Unterkategorie, welche sich wiederum in zahlreiche Subgenres untergliedert. Die folgende Zusammenfassung soll einen Überblick über die heterogene, rechtsextreme Musikszene geben und kann bei Weitem nicht sämtliche Stilrichtungen und Akteure berücksichtigen.

Ende der 1960er Jahre entstand im Londoner Arbeiterviertel East-End die Skinheadkultur, welche sich an den früheren *Mods*, den jamaikanischen *Rude-Boys* und am imaginären Bild des nicht mehr existierenden britischen Arbeiters der Vorkriegszeit orientierte. Musikalisch gesehen dominierten die aus Jamaika stammenden Musikgenres *Reggae* und *Ska*.⁷³ Die Musikszene wurde (und wird auch heute noch) maßgeblich von zahlreichen schwarzen Interpreten wie Desmond Dekker und Laurel Aitken geprägt. Bands wie *The Specials* und *Madness* sprachen sich explizit für eine Einheit schwarzer und weißer Menschen aus.⁷⁴ Die weitgehend unpolitische Skinheadszene sah sich in einer proletarischen, lokal geprägten Tradition, welche von einem patriarchalen Männerbild bestimmt wurde. Neben Ausschreitungen bei Fußballspielen richtete sich ihre Gewalt auch gegen Homosexuelle und

⁷² Vgl. Wedel, Adelheid: Interview mit Peter Wicke in Zeitung der Freitag 2000. Online unter URL <<http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-kulturelle-kitt>> Aufgerufen am 29.08.2013.

⁷³ Vgl. Dornbusch, Christian/Raabe, Jan: 20 Jahre RechtsRock. Vom Skinhead-Rock zur Alltagskultur. In: Dies. (Hgg.): *RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Münster 2002. S. 19-50. Hier S. 20.

⁷⁴ Vgl. Brown: "Nazi Rock" 2004. S. 158.

„Hippies“ und zunehmend gegen aus Indien, Pakistan und Bangladesch stammende Immigranten, welche im Gegensatz zu den jamaikanischen *Rude-Boys* als fremd empfunden wurden.⁷⁵ In Abgrenzung zu dem aufbrechenden Rollenverständnis der Hippiebewegung traten die frühen Skinheads mit Hemd, Hosenträgern, Jeans, Stiefeln und kurz geschorenen Haaren betont männlich auf. Mit dieser Bedeutung aufgeladen, war das optische Erscheinungsbild schon bei den ursprünglichen Skinheads ein fester, unverzichtbarer Bestandteil der kollektiven Identität.⁷⁶

Mitte der 1970er Jahre entwickelte sich in England neben einem linken *Polit-Punk* der *Street-Punk*, dessen Anhänger teilweise nationalistische Tendenzen zeigten und deren Alltagswelt Überschneidungen mit der Skinhead-Szene hatte. Die daraus hervorgehende Subform der *Oil-Skins* distanzierte sich von politisch links oder rechts stehenden Skinheads, Teile dieser Szene zeigten sich allerdings empfänglich für rassistische Themen der *National Front* und deren *Rock against Communism*-Konzerten. Vor diesem Hintergrund erlebte die 1977 gegründete Band *Skrewdriver* einen raschen Aufstieg. Ihr Gründer und Sänger Ian Stuart Donaldson war wenig später Mitglied der *National Front* und verband erstmals rassistische, nationalistische Aussagen mit Rockmusik.⁷⁷ Der 1993 verstorbene Sänger hat innerhalb der rechtsextremen Skinhead-Szene auch heute noch eine Art Heiligenstatus inne.

Auch die deutsche Punkbewegung teilte sich in verschiedene politische Lager.⁷⁸ Zum rechten Spektrum zählten die 1979 als Punkrockband gegründeten *Böhse Onkelz*, welche bald durch Lieder wie „*Türken raus!*“ Popularität in rechtsextremen Kreisen erlangten.⁷⁹ Trotz späterer Distanzierungsbestrebungen wurde und wird die Musik der Band nach wie vor von Anhängern der rechten Szene rezipiert. Ab den 1980er Jahren wuchs die deutsche Skinheadszenen und erste Skinheadbands wie *Endstufe* und *Springtoifel* wurden gegründet.⁸⁰

Die frühen RechtsRock-Bands ließen in ihren dumpfen Texten kaum

⁷⁵ Vgl. Dornbusch/Raabe: RechtsRock 2002. S. 20.

⁷⁶ Vgl. Brown: "Nazi Rock" 2004. S. 159.

⁷⁷ Vgl. Dornbusch/Raabe: RechtsRock 2002. S. 21-24.

⁷⁸ Vgl. Dornbusch/Raabe: RechtsRock 2002. S. 25 f.

⁷⁹ Das Lied „*Türken raus!*“ wurde nie offiziell veröffentlicht, kursierte allerdings in Fankreisen. Vgl. Farin, Klaus/Flad, Henning: Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland. In: Archiv der Jugendkulturen (Hg.): Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland. Berlin 2001. S. 9-98. Hier: S. 14

⁸⁰ Vgl. Dornbusch/Raabe: RechtsRock 2002. S. 27. Beide Bands existieren noch.

Argumentationsversuche erkennen. Ihr von Vorurteilen genährter Hass richtete sich gegen „Ausländer“, also grundsätzlich alle Immigranten, Flüchtlinge und Andersfarbige, Minderheiten wie Homosexuelle oder Prostituierte und nach wie vor gegen Linke und Autonome.⁸¹ Bands mit aussagekräftigen Namen wie *Freikorps*, *Sturmwehr* oder *Landser* frönten offen der Zeit des „Dritten Reichs“. Was alle Bands einte, war der verklärte Blick auf eine mythologisch aufgeladene germanische Vergangenheit.⁸² Ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre stiegen die Auflage und die Vielfalt sogenannter *Fanzines*. Die Szenemagazine vertraten unterschiedlichste politische Auffassungen von Nationalismus bis zu offenem Neonazismus.⁸³ Heute spielen Fanzines in einigen Teilen der rechtsextremen Szene offenbar eine untergeordnete Rolle.⁸⁴

Die weitere Entwicklung der rechtsextremen Musikszene wurde maßgeblich von zwei internationalen Netzwerken geprägt: *Blood & Honour* aus Großbritannien und der *Hammerskin*-Bewegung aus den USA. 1987 wurde *Blood & Honour* in England gegründet. Der Kern entsprang der britischen Neonazi-Skinheadszenen um Ian Stuart Donaldson und weiteren rechten Bands. Das europäische Netzwerk pflegte von Beginn an Kontakte zu den Plattenlabels *Rock-o-Rama-Records* in Deutschland und *Rebelles Européens* in Frankreich und organisierte unter anderem internationale Konzertreisen britischer rechtsextremer Bands. Anfang der 1990er Jahre ließ sich *Blood & Honour* auch in Deutschland nieder, woraus das Projekt *German-British-Friendship* hervorging.⁸⁵ Im Jahr 2000 wurde *Blood & Honour* in Deutschland zwar verboten, besteht aber in seinen Strukturen weiterhin fort.⁸⁶ Die 1986 in den USA gegründeten *Hammerskins* erheben als eine Art „Skinhead-Bruderschaft“⁸⁷ einen elitäreren Anspruch und lassen ihre Mitglieder politisch schulen. Seit

⁸¹ Vgl. Farin, Klaus: „In Walhalla sehen wir uns wieder...“ RechtsRock. In: Ders. (Hg.): Die Skins. Mythos und Realität. Berlin 1997. S. 213-243. Hier: S. 227 f.

⁸² Vgl. Brown: "Nazi Rock" 2004. S. 167.

⁸³ Vgl. Dornbusch/Raabe: RechtsRock 2002. S. 31.

⁸⁴ Vgl. Transkript Felix, S. 4/13 f.

⁸⁵ Vgl. Funk-Hennigs, Erika: Neuere Entwicklungen in der deutschen RechtsRock-Szene. In: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hgg.): Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart. Bielefeld 2006. S. 97-114. Hier: S. 97 f.

⁸⁶ Vgl. Pierobon, Chiara: RechtsRock: White Power Music in Germany. In: Anton Shekhovtsov / Paul Jackson (Hgg.): White Power Music. Scenes of extreme-right cultural resistance. Ilford 2012. S. 7-23. Hier: S. 9.

⁸⁷ Weiss: Mord und Totschlag 2001. S. 89.

den 1990er Jahren scheint der *Hammerskin*-Ableger in Deutschland den Schwerpunkt des europäischen Netzwerkes zu bilden. Die teils sehr militanten Gruppierungen finden sich mittlerweile in fast allen Ländern Europas. Über das Plattenlabel *German Hammerskin Records* und die an das Magazin *Hass-Attacke* angebundene Firma *Hate Records* sind die *Hammerskins* auch auf musikalischer Ebene bestens vernetzt.⁸⁸

Ab der Wiedervereinigung 1989 wurden im Zuge des wieder aufflammenden Nationalgedankens zahlreiche RechtsRock-Bands neu gegründet, welche es sich zum Auftrag machten, gegen innere und äußere „Feinde“ der Nation wie „Kommunisten“, „Ausländer“ oder „Juden“ zu kämpfen.⁸⁹ Durch den starken Anstieg rassistisch motivierter Gewalt in der Bundesrepublik in den Jahren 1991/1992 rückten die organisierte Rechte und rechtsextreme Bands in den Fokus des öffentlichen Interesses. Dies bot bis dahin weitgehend unbekanntem Bands wie *Störkraft* eine breite mediale Plattform. Gleichzeitig wurden durch eine Verbotswelle Tonträger indiziert und Konzerte in den Untergrund verbannt. Der Großteil deutscher RechtsRock-Bands vermeidet (zumindest auf den offiziellen Tonträgern) seither eindeutig neonazistische Texte, um seine Alben vor Indizierungen zu bewahren.⁹⁰ Dieses Vorgehen ist ausschließlich als Strategie und nicht etwa als tatsächliche Abmilderung der rechtsextremen Einstellung zu werten. Zudem lassen steigende Verkaufszahlen auf dem Schwarzmarkt darauf schließen, dass eine Indizierung eine Art „Adelung“ der jeweiligen Band zur Folge hat.⁹¹ Als Konsequenz der Verbote blühte der illegale Markt auf und viele Bands verlagerten Produktion und Vertrieb ihrer Alben ins Ausland.⁹²

Seit Mitte der 1990er Jahre etablierten sich zahlreiche weitere Musikstile wie *Heavy Metal*, *Dark Wave* und *Techno* innerhalb der rechtsextremen Musikszene. Seit dem Schlager-Revival der 1990er Jahre nutzen einige Bands diese Strategie der kulturellen Subversion und füllen bekannte Muster mit rechtsextremen Inhalten, um eine allmähliche Werteumorientierung zu erzielen. Auch die rechtsextreme Liedermacherszene, deren bekanntester und erfolgreichster Vertreter Frank Rennicke ist, wächst seit den 1990er Jahren.

⁸⁸ Vgl. Weiss: Mord und Totschlag 2001. S. 88-91.

⁸⁹ Vgl. Dornbusch/Raabe: RechtsRock 2002. S. 35 f.

⁹⁰ Vgl. Farin, Klaus: ‚RechtsRock‘ – Eine Bestandsaufnahme. In: PopScriptum 4 (1997). Rechte Musik. S. 1-5.

⁹¹ Vgl. Weber/Pötsch: Rechtsextreme Kulturelemente 2002. S. 35.

⁹² Vgl. Ebd. S. 36.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die tatsächliche Gewinnspanne rechtsextremer Bands selbst bei hohem Bekanntheitsgrad in den meisten Fällen nicht sonderlich hoch ist.⁹³ Wirtschaftlicher Erfolg lässt sich vor allem durch den Vertrieb erzielen. Das Bundesamt für Verfassungsschutz konnte für das Jahr 2012 insgesamt 148 rechtsextreme Musikveranstaltungen (Konzerte, Liederabende, politische Veranstaltungen mit Musikerbeteiligung) verzeichnen. Diese waren im Vergleich zum Vorjahr zwar rückläufig (2011 insgesamt 218), allerdings stieg die Anzahl der offiziellen rechtsextremen Musikgruppen auf 182 (2011: 178), die der Liedermacher blieb mit 23 (2011: 22) in etwa gleich.⁹⁴

Insgesamt lässt sich zusammenfassen, dass die rechtsextreme Musikszene seit den letzten 30 Jahren einem starken Wandel unterliegt. Rechtsextreme Inhalte sind schon lange nicht mehr subkultureller Nischenmusik vorbehalten, sondern finden über eine breite Palette verschiedenster Genres der Populärmusik den Weg in die Mitte der Gesellschaft.

3. Quellen und Methoden

Ob der großen Heterogenität und der ständigen Veränderung der gesamten rechten Szene erwies sich ein gegenwartsbezogener, empirischer Forschungsansatz als unvermeidbar. Über die Aussteigerorganisation EXIT und deren Forschungsabteilung Institute for the Study of Radical Movements (ISRM) wurden Interviews mit zwei Aussteigern vermittelt, welche mit deren Einverständnis und unter Achtung der Privatsphäre am 3. und 4. April 2013 in den Räumen der Organisation in Berlin stattfanden. Zudem wurden zwei Experteninterviews mit EXIT-Mitarbeitern geführt.

Die spezifisch kulturwissenschaftliche Perspektive fokussiert das Individuum und dessen Alltagswelt und verortet die gewonnenen Erkenntnisse in einem größeren Kontext. Die dabei entstehende Mikrostudie ist exemplarisch zu sehen und erhebt keinen Anspruch auf Repräsentativität einer ganzen Gruppe. Deshalb erwies sich das qualitative,

⁹³ Vgl. Flad, Henning: Zur Ökonomie der rechtsextremen Szene – Die Bedeutung des Handels mit Musik. In: Andreas Klärner/Michael Kohlstruck (Hgg.): *Moderner Rechtsextremismus in Deutschland*. Hamburg 2006. S. 102-115. Hier: S. 110 f. und Transkript Daniel Köhler, S. 4/7 f.

⁹⁴ Vgl. Bundesamt für Verfassungsschutz: *Rechtsextremistische Musikszene 2012*.

leitfadengestützte Interview bei der zu behandelnden Thematik als sinnvoll: Die unmittelbare Gesprächssituation schafft eine erhöhte Vertrauensbasis und steigert die Wahrscheinlichkeit eines ungezwungenen Austauschs. Um Orientierung zu schaffen, sollte durch ein themenzentriertes Interview zum einen ein Rahmen vorgegeben werden, zum anderen sollte der Interviewte nicht durch vorgeformte Schemata eingeschränkt werden. So war außerdem verstärkt die Atmosphäre eines natürlichen Gesprächs gegeben. Zunächst wurde ein Fragenkatalog erstellt, welcher bei den Interviews als Gerüst dienen sollte. Auch um die ungezwungene Situation zu wahren, wurde der Leitfaden während der Befragung nicht in schriftlicher Form vorgelegt, sondern relativ flexibel eingesetzt. Hierbei wurde jedoch darauf geachtet, keine der vorgesehenen Fragen außer Acht zu lassen. Gleichzeitig konnte je nach Gesprächsverlauf weiteren Themenkomplexen Raum gegeben werden. Auch der Interviewpartner sollte die Möglichkeit haben, auf die Gewichtung der jeweiligen Themenblöcke Einfluss zu nehmen und weitere Themen anzusprechen. Die Kritik, ein qualitatives Interview könne „nicht als Quelle des realen Verhaltens dienen“⁹⁵, ist durchaus berechtigt, da die Gesprächssituation dem Interviewpartner die Freiheit gibt, sich so darzustellen, wie er es möchte. Beide Gesprächspartner waren zum Zeitpunkt des Interviews bereits aus der rechten Szene ausgestiegen und der Gegenstand der Untersuchung – ihr Leben als aktives Mitglied des rechtsextremen Milieus – lag somit bereits in der Vergangenheit. Dieser Umstand machte das Hinzuziehen einer weiteren Methode wie der teilnehmenden Beobachtung unmöglich. Zudem erwies es sich in Anbetracht des terminierten Treffens als nicht ganz einfach, von Beginn an ein Vertrauensverhältnis herzustellen. Bei dem Themenkomplex Musik handelt es sich allerdings um ein weniger heikles Feld, sodass die Wahrscheinlichkeit, das Erlebte im Nachhinein bewusst oder unbewusst zu verfälschen, eher gering ist. Nichtsdestotrotz wird bei der Auswertung berücksichtigt, dass es sich lediglich um einen kleinen Ausschnitt handelt, welcher von den Interviewpartnern bereits durch den Filter des Ausstiegsprozesses gesehen wird.

⁹⁵ Schmidt-Lauber, Brigitta: Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Redenlassens. In: Silke Götsch/Albrecht Lehmann (Hgg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2007. S. 165-186. Hier: S. 168.

Die Experteninterviews mit Daniel Köhler, Director of Research des Institute for the Study of Radical Movements und einem EXIT-Mitarbeiter, der in der Aussteigerbetreuung tätig ist, wurden ebenfalls anhand eines flexiblen Leitfadens geführt. Allerdings sind diese Interviews nicht Gegenstand der Inhaltsanalyse, sondern bieten zahlreiche Zusatzinformationen aus Expertensicht. Deshalb wurden diese Interviews nicht als Quelle analysiert. Die wertvollen Erkenntnisse aus der langjährigen Erfahrung in der Arbeit mit Aussteigern werden zusätzlich zur Forschungsliteratur herangezogen.

II. Analyse

1. Hintergrundinformationen zu den Interviewpartnern

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf dem Aspekt Musik. Es wurde daher bewusst darauf verzichtet, eine Vielzahl biographischer Daten zu eruieren, da diese Arbeit nicht leisten kann, alle Faktoren, welche zum Einstieg, Verbleib und Ausstieg der Interviewpartner beigetragen haben, zu untersuchen.

Felix Benneckenstein war fast zehn Jahre in der rechtsextremen Szene aktiv. Er gründete eine Kameradschaft und erlangte innerhalb der Szene als Liedermacher *Flex* einen hohen Bekanntheitsgrad in der gesamten Bundesrepublik. 2011 vollzog er einen öffentlichkeitswirksamen Ausstieg über die Organisation EXIT und gründete die *Aussteigerhilfe Bayern*. Seither zeigt er eine große Medienpräsenz.⁹⁶ Da er selbst als Musiker aktiv und in der rechten Szene bestens vernetzt war, ist das Gespräch als Experteninterview einzuordnen.

Steffen⁹⁷ betätigte sich vier Jahre lang aktiv in der Berliner rechtsextremen Szene. Gegen Ende leitete er eine Kameradschaft. Er stuft seine eigene Tätigkeit als sehr aktiv ein und

⁹⁶ Es finden sich zahlreiche Interviews oder Auftritte in Sendungen, als Beispiele sind zu nennen: http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/s-h_magazin/media/shmag22231.html. Aufgerufen am 26.07.2013; <http://www.youtube.com/watch?v=lgfGRfuPqyU>. (Sendebeitrag der ARD) Aufgerufen am 05.02.2013; außerdem Berichte und eigene Beiträge in Print- und Onlinemedien: <http://www.sueddeutsche.de/bayern/wie-ein-neonazi-den-absprung-schaffte-raus-aus-der-rechten-szene-1.1320883>. Aufgerufen am 26.07.2013; http://blog.zeit.de/stoerungsmelder/2013/03/24/anti-gez-protest-von-rechts-junge-freiheit-statt-zdf_12234. Aufgerufen am 25.07.2013.

⁹⁷ Name geändert.

erwähnt Hausdurchsuchungen und Konflikte mit Antifa und Polizei. Als er gegen seine eigene Freundin vorgehen sollte, entschloss er sich zum Ausstieg über die Organisation EXIT.⁹⁸

2. Strategien der Eingliederung in die Szene über Musik

2.1 Vom Punk zum RechtsRock: der eigene Einstieg

Felix berichtet, dass zunächst „überhaupt keine Affinität zur Szene“ existiert habe und er als Jugendlicher eher „so Kleinstadt-punkmäßig“ unterwegs gewesen sei.⁹⁹ Die Punkszene ist politisch gesehen tendenziell eher dem linken Spektrum zuzuordnen und positioniert sich meist sehr klar gegen Rechtsextremismus.¹⁰⁰ Das entscheidende Verbindungsglied stellte für ihn die Band *Böhse Onkelz* dar (zur Band siehe Kapitel I/2.4). Über den Verlauf seines Einstieges über die *Böhse Onkelz* urteilt Felix: „Also klassischer geht’s gar nich.“¹⁰¹ Damals habe man sich im Freundeskreis im oberbayerischen Erding gegenseitig CDs gebrannt. Da es neben den *Böhse Onkelz* „halt nichts Vergleichbares auf’m deutschen Musikmarkt“¹⁰² gab, habe man sich bald Neonazi-Bands wie *Landser* zugewandt. Dieser Prozess vollzog sich bei Felix ungefähr innerhalb eines Jahres.¹⁰³ Der erste Kontakt zu rechtsextremer Musik war bei Felix also primär von einer Vorliebe für eine bestimmte Musikrichtung geleitet, welche sich in Wechselwirkung mit dem Freundeskreis entwickelte. Als sich die bisherigen Freunde aus dem rechten Milieu zurückzogen, war er der einzige, der immer tiefer in die Szene eintauchte.¹⁰⁴ Erst suchte er Anschluss bei den lokalen Skinheads und nutzte Konzerte, um neue Kontakte zu knüpfen.¹⁰⁵ Auch Daniel Köhler machte die Beobachtung, dass gerade in der Einstiegsphase Musik in Form eines Events als „Situationshersteller“¹⁰⁶ fungiert: So diene

⁹⁸ Vgl. Transkript Steffen, S. 1/5-9.

⁹⁹ Ebd. S. 1/8 f.

¹⁰⁰ Büsser, Martin: If the kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück. Mainz ⁷2006. S. 29-31.

¹⁰¹ Transkript Felix, S. 1/10.

¹⁰² Transkript Felix, S. 2/42.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 1/13; S. 2/41-43.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 3/19-22.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 4/27-29.

¹⁰⁶ Transkript Daniel Köhler, S. 1/4.

das „Konzert als Begegnungspunkt und Kristallisationspunkt, um sich auszutauschen, um in Kontakt zu kommen mit der Szene“.¹⁰⁷

Die Skinheadszene stellte sich für Felix aber bald als zu unpolitisch heraus. Mit dem Kontakt zur Kameradschaft München habe sich auch „der Musikgeschmack ’n bisschen geändert, zu den vermeintlich (...) politischeren Bands hin wie (...) *Stahlgewitter* oder sowas.“¹⁰⁸ Schon bald trat er mit seiner Gitarre bei Kameradschaftsabenden auf und sang und spielte bereits existierende Lieder nach. Nach circa zwei Jahren präsentierte er die ersten eigenen Lieder.¹⁰⁹

Die Musik korrelierte bei Felix also von Beginn an mit seiner Politisierung. Beide Faktoren wirkten aufeinander ein und potenzierten sich gegenseitig: Der zunehmende Konsum rechtsextremer Musik führte zu einer erweiterten Beschäftigung mit politischen Inhalten. Die dadurch einsetzende Verinnerlichung der Ideologie ließ ihn wiederum auf Musik mit radikaleren Texten zurückgreifen. Der Akteur betont ganz klar, dass die Musik am Anfang dieses Prozesses stand.¹¹⁰ In dieser konkreten Situation stellte die Musik die Initialzündung für das Interesse an rechten Inhalten dar. Wie Felix’ Beispiel zeigt, kann für den ersten Kontakt zunächst gezielt die Geschmacksebene, in diesem Fall das Genre Punkrock, genutzt werden. Hier offenbart sich eine erfolgreiche kulturelle Subversion: Die *Böhsen Onkelz* adoptierten das Element Punkmusik ästhetisch, indem sie es mit rechtsextremen Texten versahen – das ursprünglich eher linke Genre Punkrock wurde zum Rechtsrock uminterpretiert. Zunächst hörte Felix lediglich die ihm vertraute Musikrichtung, da sie Teil seines bisherigen Lebensstils war. Erst später verlagerte sich der Schwerpunkt auf die rechtsextreme Ideologie.

Steffen betont zu Beginn des Interviews, er sei „mit der Musik (...) damals eigentlich in die Szene reingekommen.“¹¹¹ Er schildert, wie ihm ältere Schüler aus der Oberstufe Musik der Band *Sleipnir* zukommen ließen. Die Texte dieser Songs stuft er als „harmlos“ und „normal“ ein.¹¹² Als er sich selbst weitere Lieder dieser Band anhörte, stieß er nach und nach auch auf

¹⁰⁷ Ebd. S. 1/5 f.

¹⁰⁸ Transkript Felix, S. 2/4.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 2/6-11.

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S. 1/8.

¹¹¹ Transkript Steffen, S. 1/12.

¹¹² Ebd. S. 1/14 f.

härtere Musik von *Landser* und *Stahlgewitter*. Als andere für ihn zentrale Bands dieser Zeit nennt er das Projekt *Hassgesang*, außerdem *Gigi und die braunen Stadtmusikanten* und die grob verfassungsfeindliche Band *Kommando Freisler*. Der Zeitraum vom ersten Kontakt zu rechtsextremer Musik bis zur tatsächlichen Auseinandersetzung mit politischen Inhalten habe sich über circa anderthalb Jahre erstreckt.¹¹³

Dass der Musikgeschmack nicht nur von den politischen Inhalten der Musik geleitet wurde, wird durch folgende Aussage deutlich: „Ich hab’ trotzdem weiterhin mein’ Punkrock gehört, aber obwohl ’s (...) skurril klingt, die *Toten Hosen* waren trotzdem für mich immer noch Thema.“¹¹⁴ Die Frage, ob die historische Musik des Nationalsozialismus für ihn eine Rolle gespielt habe, negiert er mit der Begründung, diese habe ihm schlichtweg nicht gefallen.¹¹⁵ Zu diesem Zeitpunkt war offenbar bereits ein starkes Interesse für die nationalsozialistische Ideologie vorhanden und dennoch hat die Musik ihm „einfach nicht zugesagt“.¹¹⁶ Dies lässt sich ebenso als Indiz dafür lesen, dass bei Steffen der persönliche Geschmack noch vor seiner ideologischen Überzeugung bei der Musikwahl ausschlaggebend war.

Auch bei Steffen war zunächst die Geschmackskomponente, seine Affinität zum Genre Punkrock, entscheidend, um überhaupt als potentieller Rezipient von RechtsRock in Frage zu kommen. Nach den Erfahrungen der EXIT-Mitarbeiter kommen „die wenigsten (...) über die Ideologie zur Musik, sondern die Musik bringt erst die Ideologie.“¹¹⁷ Demnach haben sowohl Steffen als auch Felix bei ihrem Einstieg offenbar den „klassischen Weg“¹¹⁸ über die Musik als Teil des persönlichen Lebensstils genommen.

2.2 Gezielte Rekrutierung Jugendlicher

Die Strategien der professionellen extremen Rechten, Jugendliche anzuwerben, kann Felix aus der Perspektive des ehemaligen Musikers schildern:

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 2/13 ff.

¹¹⁴ Ebd. S. 2/2 f.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 2/23-26.

¹¹⁶ Ebd. S. 2/26.

¹¹⁷ Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 2/16 f.

¹¹⁸ Vgl. Transkript Köhler, S. 7/3-8. und Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 2/12-26.

„(...) ja dann hab' ich äh bestimmt ein, zwei Jahre lang nur Lieder nachgespielt halt auf Liederabenden und dann irgendwann ähm selber Lieder geschrieben halt mit dem, ganz klar mit dem Ziel, Leute zu erreichen, die Lieder waren auch so überlegt die Texte, dass ich äh immer auf'm Schirm hatte, dass des eben normale Jugendliche hören können, und ähm, ja, bin da schon sehr taktisch in meinen Texten vorgegangen, dass ich halt ähm Probleme aufgegriffen hab', die äh andere Jugendliche bewegen könnten, die mich selber gar nicht so bewegt haben.“¹¹⁹

Entscheidend ist, dass er die Texte bewusst weniger radikal formulierte, um seine Lieder auch für Jugendliche kompatibel zu gestalten, welche bisher keine Affinität zu rechtem Gedankengut hatten. Als Inhalte, die er aus taktischen Gründen thematisierte, nennt Felix beispielsweise das Anprangern einer Perspektivlosigkeit. Da er zu diesem Zeitpunkt für sich selbst ohnehin keine Perspektive im bestehenden System suchte, tangierte ihn diese Problematik nicht persönlich.¹²⁰ Felix dockte bei einem Thema an, von welchem er sich die größtmögliche gemeinsame Schnittmenge einer Vielzahl Jugendlicher erhoffte: der Alltagssituation. Er wollte junge Menschen ansprechen, die mit den bestehenden Verhältnissen unzufrieden sind und eine gewisse Orientierungslosigkeit verspüren. Seine Texte thematisierten die eigene Unterdrückung und Chancenlosigkeit, um zu bewirken, „dass andere Jugendliche (...) sich damit eben identifizieren können.“¹²¹ Felix machte sich gezielt die Phase der Suche nach der eigenen Identität zu Nutze. In anderen Liedern nahm er eine deutlichere Position ein, ohne jedoch konkret zu werden. Er sang beispielsweise von den „Lügen der Alliierten“, verschwieg aber, dass er damit den Holocaust als Lüge enttarnen wollte. Zum einen sei er aus rechtlichen Gründen nicht konkret geworden, zum anderen, um einen großen Interpretationsspielraum zu lassen.¹²²

¹¹⁹ Transkript Felix, S. 2/10-15.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 2/17 ff.

¹²¹ Vgl. Transkript Felix, S. 2/26-31. Das Zitat: S. 2/31.

¹²² Vgl. Ebd. S. 2/23-27. Das Zitat S. 2/23.

Als Steffen in der Kameradschaft aktiv war, hat er „selber auch über die Musik versucht, Jugendliche anzuwerben.“¹²³ Zunächst sah er sich die Profile ihm unbekannter Jugendlicher auf Sozialen Netzwerken wie Facebook und StudiVZ an. Als Ausschlusskriterium galten beispielsweise Fotos, aus denen ersichtlich wurde, dass der Betreffende in der Antifa engagiert ist. Aussagen wie „100 Prozent Patriot“ oder das Auftauchen von Symbolen wie dem *Eisernen Kreuz* konnte er als für ihn positive Hinweise werten. Allerdings ging er bei seiner Suche nicht nach einem bestimmten Schema vor und schrieb diverse Jugendliche an. Wenn eine Konversation zustande kam, schickte er „dann mal so nebenbei ein in Anführungszeichen ‚neutrales‘ Lied rüber(...)“¹²⁴ Wenn sein Gegenüber Interesse zeigte, ließ er ihm weitere Musik zukommen und lenkte die Unterhaltung auf politische Themen. Sehr hoch sei seine Erfolgsquote mit dieser Strategie nicht gewesen, aber einige Jugendliche habe er auf diesem Wege rekrutieren können.¹²⁵ Eine weitere Taktik sei es, sich öffentlich für Themen zu engagieren, die auf den ersten Blick nicht dem rechten Spektrum zuzuordnen sind. Beispielsweise werde versucht, über das Thema Tierschutz die Sympathie der Menschen zu gewinnen.¹²⁶

Bei Steffens Anwerbungspraxis lässt sich ein ähnliches Muster wie bei Felix erkennen. Auch er versuchte, den Jugendlichen in ihrem Alltag zu begegnen. Sein eigener, passiver Erstkontakt mit rechtsextremer Musik kam noch über direkten Kontakt zu anderen Schülern und über Datenträgerformate wie CDs zustande. In der aktiven Rolle knüpfte er nun an die Lebensrealität der Jugendlichen an und wählte Soziale Netzwerke als Kommunikationsplattform. Nach der Framing-Theorie müssen potentielle Rekruten davon überzeugt werden, dass ein sozialer Wandel wünschenswert und möglich ist und dass sie dazu benötigt werden, den erstrebten Wandel herbeizuführen.¹²⁷ Sowohl Felix als auch Steffen wählten Frames, die an die Lebenswelt der Jugendlichen andockten; sie versuchten, auf Missstände in der Gesellschaft aufmerksam zu machen und boten die rechtsextreme Ideologie als Lösung an.

¹²³ Transkript Steffen, S. 4/8 f.

¹²⁴ Ebd. S. 4/11 ff.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 4/8-33.

¹²⁶ Vgl. Ebd. S.4/35-46 – S. 5/1-5.

¹²⁷ Vgl. McVeigh/Myers/Sikkink: Klansmen 2004. S. 656.

Eine weitere Parallele zeigt sich in der bewussten Wahl eher unauffälliger Texte und der langsamen Steigerung über weitere Songs bis hin zu politischen Themen. Diese Taktik erfordert ein hohes Maß an Sensibilität. Dasselbe Vorgehen beschreibt ein Musiker aus Seattle: Bei öffentlichen Auftritten werde gezielt eher „low-key racist music“¹²⁸ gespielt, die zwar nicht abschrecken soll, aber dennoch vorhandene rechte Tendenzen der Zuhörer verstärken kann. Die Musik scheint also ein geeignetes Medium, um zunächst über die weitgehend unverfängliche Geschmacksebene die Empfänglichkeit für politische und ideologische Themen zu erweitern.

3. Rechte Musik und Ideologisierung

Die Aussteigerinitiative EXIT definiert Radikalisierung als „Grad der ideologischen Reflexion des gesamten Lebens.“¹²⁹ Musik und Ideologie sind laut einem EXIT-Mitarbeiter „die konstanten Impulsträger für [eine] Radikalisierung.“¹³⁰ Dies begründet er folgendermaßen:

„Die sind fester Bestandteil der Alltagskultur, die sind fester Bestandteil der Szenekultur an sich, die sind (...) kommunikativer Aufhänger für bestimmte Diskussionen, die sind Anlass für Treffen, Gemeinschaft und damit wirken die wieder als Impulsträger, von denen halt immer irgendwelche Funken quasi abspringen, die halt unterschiedlich Boden finden dann und sind damit auch teilweise ja in der Situation oder insgesamt 'n Stück weit 'n Katalysator.“

Die angesprochenen Wirkungsfelder von Musik und Ideologie berühren nahezu alle Bereiche der Lebensrealität eines Individuums. Folglich bildet nicht nur Ideologie einen Frame, sondern auch die rechtsextreme Musik an sich.¹³¹ Selbstverständlich kann sie nicht von der Ideologie entkoppelt werden, aber Musik ist in der Lage, eine Lebenswelt auf individueller und kollektiver Ebene in einen Rahmen zu fassen und in sie hinein zu wirken. Insofern stellt rechtsextreme Musik einen untergeordneten Frame des „Hauptframes“ Ideologie dar.

¹²⁸ Simi, Pete/Futrell, Robert: The White Power Music Scene. In: Dies.: American swastika. Inside the white power movement's hidden spaces of hate. Littlefield 2010. S. 60-82. Hier: S. 64.

¹²⁹ Transkript Köhler, S. 6/28 f.

¹³⁰ Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 7/25 f.

¹³¹ Zu dem Begriff *Frame* siehe: Kapitel I/2.5.

Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit Musik auf die Ideologisierung der Gewährspersonen Einfluss nahm und welche Bereiche dabei durchdrungen wurden.

3.1 Individuelle Ebene

Bei dem Prozess der Festigung der Ideologie spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Eine nicht zu unterschätzende Aufgabe übernehmen dabei ästhetische Aspekte. Felix schildert, wie er sich anfangs noch über seine Kleidung als Neonazi zu erkennen gab. Aber selbst im Alter von 17 Jahren, also bereits knappe zwei Jahre nach seinem Einstieg, sei er „ideologisch noch überhaupt nicht gefestigt“¹³² gewesen. Bevor rechtsextrem orientierte Jugendliche sich Werte ideologisch aneignen, nehmen sie diese meist in ihr ästhetisches Repertoire auf¹³³, was in Felix' Fall deutlich wird. Er wollte über seine Optik klar dem rechten Spektrum zugeordnet werden, obwohl er sich noch nicht oder nur teilweise mit der rechtsextremen Ideologie identifizierte. Mit seinem äußeren Erscheinungsbild wollte er sich bewusst selbst darstellen und von anderen abgrenzen. Das ästhetische Element hatte als Baustein innerhalb seines jugendlichen Lebensstils eine identitätsstiftende Funktion. Als Felix in dieser ideologisch noch nicht gefestigten Situation mit seinem Outfit bei vielen Menschen auf Ablehnung stieß, halfen ihm „die leicht verständlichen Texte von der Gesellschaft, die einen eben bekämpft, nur weil man seine Meinung sagt oder so.“¹³⁴ Laut Daniel Köhler werde Musik sowohl in aktiver als auch in passiver Form von den Jugendlichen oftmals als „Ventil der Meinungsäußerung wahrgenommen“ und sei ein wichtiges Instrument der Selbstdarstellung und „Ausdruck von Freiheit“.¹³⁵ Genau dieses Muster lässt sich bei Felix erkennen: In den Songtexten wird eine ständige Meinungsunterdrückung angeprangert und dadurch eine Opferrolle konstruiert, mit der er sich identifizierte. Als er politisch aktiv wurde, ging er auf die Straße, um für eine freie Meinungsäußerung zu kämpfen. Dazu zählte für ihn auch die Leugnung des Holocaust. Rückblickend resümiert er, in der Musik habe er immer Bestärkung gefunden und sie habe ihm vermittelt, ein Einzelkämpfer zu sein. Genau

¹³² Transkript Felix, S. 14/21.

¹³³ Vgl. Wagner: Rechtsextremismus Neue Länder 1998. S. 35. Diese Aussage lässt sich vermutlich auf die meisten Jugendkulturen übertragen.

¹³⁴ Transkript Felix, S. 15/13 f.

¹³⁵ Transkript Köhler, S. 2/8-10.

diese Taktik wird von einem EXIT-Mitarbeiter wie folgt beschrieben: Rechtsextreme Musik vermittele dem Rezipienten, er könne gewisse Themen nicht mit der Allgemeinheit teilen, und mache ihn so zum Paria der Gesellschaft. In dieser separierten Situation biete die Musik gleichzeitig ein „gemeinschaftliches Hinterland“ in Form einer Bezugsgruppe, mit der er sich sehr wohl über die entsprechenden Inhalte austauschen könne.¹³⁶

Wie bereits deutlich gemacht wurde, nahm die rechtsextreme Musik in Felix' Einstiegszeit eine exponierte Rolle ein. An dieser Stelle zeigt sich, dass sie auch in der darauffolgenden Zeitspanne einen wichtigen Faktor darstellte, um ihn darin zu bestätigen, auf dem „richtigen“ Weg zu sein. Die Musik trug maßgeblich zur Förderung seines Radikalisierungsprozesses bei. Als er in seiner ideologischen Auffassung gefestigt war, übertrug er wiederum seine Weltanschauung auf seine eigene Musik. So stellte er all sein Handeln unter die Doktrin: „(...)ich bin nur auf der Welt, um (...) meine Rasse, mein Volk eben zu beschützen.“¹³⁷ Er sah sich einem höheren Auftrag verpflichtet und glaubte sich als „Verfechter dieser Wahrheit“ im Kampf für eine Revolution.¹³⁸ (Auf seine Rolle als Musiker soll genauer in Kapitel II/6 eingegangen werden.) In Felix' politisch hochaktiver Zeit in der Kameradschaftsszene trat das Hören von Musik allerdings in den Hintergrund.¹³⁹ Dieses Phänomen wirkt zunächst paradox, lässt sich aber entschlüsseln: In der Orientierungsphase fungierte rechtsextreme Musik als eine Art Katalysator, der zunächst an ästhetische Präferenzen andockte. Während der Steigerungsphase verlagerte sich der Fokus von der Geschmacks- auf die Inhaltsebene und die Songtexte traten vor musikalische Aspekte. Auf dem Höhepunkt politischer Aktivität sah Felix seine Aufgabe im Kampf für die Ideologie, welcher kaum Kapazitäten für Fragen des persönlichen Geschmacks mehr hatte. Innerhalb des Ideologie-Frames konnte er zwar eigene Musik als dem politischen Kampf dienliches Mittel produzieren, dem puren Musikkonsum bot sich hingegen kaum noch Platz. Ein ähnliches Muster können die EXIT-Mitarbeiter bei anderen Aussteigern beobachten: Ab

¹³⁶ Vgl. Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 8/1-7. Das Zitat S. 8/3 f.

¹³⁷ Transkript Felix, S. 9/2.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 8/29-S. 9/16. Das Zitat: S. 9/16.

¹³⁹ Vgl. Ebd. S. 8/3-12.

einem gewissen Radikalisierungsgrad werden oftmals keine Konzertbesuche mehr wahrgenommen, da der politische Kampf in den Vordergrund tritt.¹⁴⁰

Insgesamt scheint Steffen Musik in seinem Leben eher einen geringen Stellenwert beizumessen. Auch heute höre er einfach nebenbei Musik, „damit’s nich so ruhig is.“¹⁴¹ Dennoch war Musik für ihn offenbar omnipräsent: „Also ich hatte eigentlich, so wie fast immer, mindestens einen Kopfhörer am Ohr und wenn ich unterwegs war.“¹⁴² Weiter erzählt er, dass er auch während der Arbeit fast ununterbrochen Musik gehört habe. Dies empfand er damals eher als „Berieselung (...) so im Alltag nebenbei“¹⁴³, heute erkennt er allerdings den großen Einfluss, den die Musik weiterhin auf ihn hatte: „(...) und dadurch wird man ja dann auch teilweise dann immer noch wieder auch wenn man selber schon Teil der Szene is, immer weiter indoktriniert mit irgendwelchen Texten.“¹⁴⁴ Nach einer gewissen Zeit habe er „selber dann auch angefangen, die Texte zu hinterfragen.“¹⁴⁵ Es fand allerdings keine kritische Auseinandersetzung mit den über die Musik transportierten Inhalten statt, sondern das Gesungene wurde unreflektiert als Wahrheit übernommen. Als Beispiel nennt er das Thema Dresden:¹⁴⁶ Statt einer ausführlichen Recherche über historische Fakten ging er als direkte Konsequenz der gehörten Musik auf die Straße und versuchte, Passanten von einer angeblichen Geschichtsfälschung der Alliierten zu überzeugen.¹⁴⁷ Dies macht deutlich, wie stark sein Musikkonsum und seine ideologische Überzeugung zu diesem Zeitpunkt bereits ineinandergriffen.

Die Musik rechtsextremer Bands war für ihn ein Motivationsgrund, selbst Gitarre spielen zu lernen. Er stellte sich vor, zum Beispiel bei Kameradschaftsabenden am Lagerfeuer zu spielen. Um dieses Niveau zu erreichen, fehlte ihm jedoch die Zeit zum Üben. Ansonsten habe er mit der Intention, sich abzulenken, zur Gitarre gegriffen.¹⁴⁸

¹⁴⁰ Vgl. Transkript Köhler, S. 6/12-25. und Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 4/38-43.

¹⁴¹ Transkript Steffen, S. 9/3.

¹⁴² Ebd. S. 5/13 f.

¹⁴³ Ebd. S. 8/21.

¹⁴⁴ Ebd. S. 8/21-23.

¹⁴⁵ Ebd. S. 4/7 f.

¹⁴⁶ Exemplarisch sei hier folgendes Lied zu nennen: Sleinpir: Bomber über Dresden. Auf: *Mein bester Kamerad*, 1996, Clockwork Records, CR 003, Deutschland (CD/Album). Das Album wurde 1998 indiziert.

¹⁴⁷ Vgl. Transkript Steffen, S. 8/28-42.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 9/7-17.

Dem Bericht eines EXIT-Mitarbeiters zufolge existieren in der aktiven rechtsextremen Szene zwei Handlungsmuster in Bezug auf Musik. Für die aktiven Musiker stelle Musik ein Mittel des Kampfes dar, doch für den Großteil der politisch Engagierten sei sie ein „Randelement“, welches allerdings zum Aktivismus animiere.¹⁴⁹ Diese beiden unterschiedlichen Typen lassen sich bei den interviewten Aussteigern erkennen: Anders als Felix sah Steffen das aktive Musikmachen nicht als politisches Überzeugungsinstrument, sondern als pure Freizeitaktivität. Obwohl er der Musik insgesamt keine übergeordnete Rolle beizumessen scheint, hat sie seinen Radikalisierungsprozess offenbar stark beeinflusst, was sich vor allem darin zeigt, dass er diverse Songtexte als direkte Handlungsanweisungen interpretierte.

3.2 Kollektive Ebene

3.2.1 Musik als Element gemeinsamer Aktivitäten

Felix berichtet von der großen Wirkungsmacht, die Massenveranstaltungen haben können. Ein einziges Mal sei er auf einem Festival in Italien aufgetreten. Dort nahmen geschätzte 5000 Festivalbesucher aus ganz Europa teil und insgesamt machte das Festival einen professionellen Eindruck. Durch diese Großveranstaltung wurde ihm suggeriert, die europäischen Nationalisten wüchsen immer mehr zusammen und sie würden immer mehr. Laut Felix' Einschätzung spiele außerdem der finanzielle Profit eine große Rolle.¹⁵⁰

Als Liedermacher *Flex* trat Felix auf zahlreichen Veranstaltungen wie Sonnwendfeiern oder Julfesten auf. Exemplarisch beschreibt er eine Julfestfeier der Kameradschaft Hamm, welche aus einem Kern von 50-60 Leuten und einem großen Umfeld bestehe:

„(...) wenn da nur des Gerede und diese traditionsbewusste Zeug gewesen wär', dann wären da vielleicht irgendwie 60 Leute gekommen und so äh konnte man halt sagen mit anschließendem Liederabend und dann, die Leute kannten mich dann die meisten nach 'ner Zeit und wussten dann, ja der säuft dann auch und der spielt die ganze Nacht seinen Blödsinn und da kann dann jeder Party machen.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Vgl. Transkript Köhler, S. 7/19-32.

¹⁵⁰ Vgl. Transkript Felix, S. 9/17-35.

¹⁵¹ Transkript Felix, S. 10/39-43.

Durch die Ankündigung des Liederabends habe man mit wenig Zusatzaufwand ca. 250 Menschen zum Kommen bewegen können. Durch dieses Beispiel wird sehr deutlich, dass offenbar auch in der insgesamt politisch sehr aktiven Kameradschaftsszene bei dementsprechenden Veranstaltungen primär nicht Ideologie- sondern eher Unterhaltungselemente im Vordergrund stehen. Neben dem dadurch geförderten Gemeinschaftsgefühl betont er außerdem die finanziellen Auswirkungen seiner Auftritte. Da er von den Kameradschaften nie Gage verlangt habe, seien durch einen erhobenen Unkostenbeitrag an solch einem Abend circa €2000 in die Kasse gespielt worden. Des Weiteren habe er „auf den für die Leute ziemlich langweiligen“¹⁵² Kameradschaftsveranstaltungen wie beispielsweise Schulungen gespielt, um diese attraktiver zu gestalten. Zusammenfassend schildert er die Auftritte in diesem Kontext als „Win-Win“-Situation: „(...) ma politisiert die Leute, äh spielt Geld in die Kameradschaftskassen, und selber kriegt man natürlich auch ordentlich Anerkennung (...)“¹⁵³ Felix' Musikauftritte hatten offenbar einen hohen Stellenwert für jegliche Veranstaltungen innerhalb des Kameradschaftsspektrums. Ob Julfest oder Schulung, die Musik wurde instrumentalisiert, um die Treffen attraktiver zu gestalten. Obwohl die musikalischen Einlagen vom Großteil der Szene vermutlich als nettes Spaßelement empfunden wurden, ist ihre tatsächliche Funktion nicht zu unterschätzen. Die Ankündigung des Liedermachers lockte mehr Mitglieder an; während der Veranstaltungen sorgten seine Einlagen für eine aufgelockerte Stimmung und förderten zudem das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Ideologisierung der Mitglieder. Als Spaßfaktor getarnt diene seine Musik einem höchst politischen Zweck.

Die Funktion, die Felix als Musiker innehatte, soll genauer in Kapitel II/6 behandelt werden. Konzerte habe Steffen als „so 'ne Art Spaßelement“¹⁵⁴ wahrgenommen. Die meisten Konzerte der rechtsextremen Szene werden nicht öffentlich veranstaltet und die Anreise wird wie eine Art Schnitzeljagd organisiert. Laut einem EXIT-Mitarbeiter müsse man eine

¹⁵² Ebd. S. 11/12.

¹⁵³ Ebd. S. 11/16 f.

¹⁵⁴ Transkript Steffen, S. 4/7.

„gewisse Position innerhalb der Gemeinschaft haben“¹⁵⁵, um an die erforderlichen Informationen zu gelangen. So werde im Vorfeld „die Spreu vom Weizen schon getrennt“.¹⁵⁶

Die von vielen als spannend empfundene Anreise zu Konzerten stellte für Steffen allerdings keine große Besonderheit dar, weil er zu diesem Zeitpunkt bereits in der Kameradschaft aktiv war und über dementsprechend gute Kontakte verfügte.¹⁵⁷

Zum Thema aktives Musizieren erzählt Steffen, er und seine Bekannten hätten auf dem Hin- oder Rückweg zu oder von Demonstrationen gelegentlich Lieder im Zug gesungen, „weil [sie] nix zu tun hatten in dem Augenblick.“¹⁵⁸ Bei einem privaten abendlichen Beisammensein habe man „nebenbei die Musik laufen lassen, aber mehr auch nicht.“¹⁵⁹ Manches Mal sei ein Lied mitgesungen, nicht aber aktiv angestimmt worden. An späterer Stelle berichtet er allerdings von seiner Wunschvorstellung, einmal auf Kameradschaftsabenden am Lagerfeuer Lieder auf der Gitarre spielen zu können.¹⁶⁰ Diese Aussage impliziert, dass ihm Abende, bei denen gemeinsames, gitarrenbegleitetes Singen eine Rolle gespielt hat, durchaus bekannt waren. Das Bestreben, dabei selbst eine exponierte Funktion zu übernehmen, spricht eigentlich für eine deutliche persönliche Gewichtung des gemeinsamen Musizierens. Da Steffen kollektive Musikpraxis und Konzertbesuche auf direkte Nachfrage eher als unwichtige Randerscheinungen beschreibt, wird deutlich, dass ihm seine eigentlich sehr positive Bewertung nicht bewusst zu sein scheint. Ähnlich wie bei den von Felix geschilderten Veranstaltungen wird die Musik eher als untergeordnetes Unterhaltungselement wahrgenommen. Tatsächlich übernimmt sie offenbar eine bedeutsamere Funktion: Das gemeinsame Singen stiftet Gemeinschaft und ideologische Inhalte werden „nebenbei“ transportiert.

¹⁵⁵ Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 3/40.

¹⁵⁶ Ebd. S.4/1 f.

¹⁵⁷ Vgl. Transkript Steffen, S. 3/26-46 – S. 4/1-4.

¹⁵⁸ Ebd. S. 2/38.

¹⁵⁹ Ebd. S. 2/40.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 9/16-18.

3.2.2 Gemeinsame „Hymnen“

Bei der Frage nach einer Art Hymne der Szene nennt Felix das Lied „*Wenn alle untreu werden.*“ Das Lied stammt aus der Zeit der antinapoleonischen Kriege. Max von Schenkendorf schrieb den Text im Jahre 1814, die Melodie wurde von Wilhelmus von Nassauen komponiert oder von einem französischen Jägerlied des 15. Jahrhunderts adaptiert.¹⁶¹ Die Nationalsozialisten nutzten die Bekanntheit, die dieses Lied in den Jugendbünden bereits hatte und druckten es in Schulungsmaterialien für Jungvolk und Hitlerjugend ab.¹⁶² Es diente außerdem der SA als Kampflied.¹⁶³ Felix berichtet, sie hätten „*Wenn alle untreu werden*“ bei bestimmten Kameradschaften immer zum Schluss gesungen. Auch auf Demonstrationen sei es zum Einsatz gekommen, ebenso wie „*Ein junges Volk steht auf.*“ Dieses Lied mit einem Text von Werner Altendorf wurde eigens für die Hitlerjugend komponiert und erschien im Jahr 1939 in dem Band *Unser Liederbuch. Lieder der Hitlerjugend.*¹⁶⁴

Des Weiteren gebe es einige zeitgenössische Lieder, die man kennen müsse, wie beispielsweise Songs von *Lunikoff*¹⁶⁵ und von der Band *Stahlgewitter*. Ansonsten würden je nach Region unterschiedliche Lieder gesungen. In München habe man oft „*Wer trägt die schwarze Fahne dort?*“ gesungen. In Aachen sei hingegen ständig die Textzeile „Einst kommt der Tag der Rache, einmal werden wir frei. Schaffen, dass Deutschland erwache, brich' deine Ketten in zwei!“ erklingen.¹⁶⁶

Bei größeren Veranstaltungen werde allerdings auf die bereits erwähnten Lieder „*Wenn alle untreu werden*“ und „*Ein junges Volk steht auf*“ zurückgegriffen. Diese kenne man auch in

¹⁶¹ Vgl. Broderick, George/Klein, Andrea: Das Kampflied der SA. In: Ders./Gottfried Niedhart (Hgg.): Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1999. S. 63-90. Hier: S. 74.

¹⁶² Vgl. Stoverack, Karin: Bündische Lieder der Hitler-Jugend. In: Dies./Gottfried Niedhart (Hgg.): Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1999. S. 35-60. Hier: S. 45.

¹⁶³ Vgl. Broderick/Klein: Kampflied der SA 1999. S. 74.

¹⁶⁴ Vgl. Stoverack: Lieder der Hitlerjugend 1999. S. 48.

¹⁶⁵ *Lunikoff* ist das Pseudonym von Michael Regener, dem ehemaligen Sänger und Textschreiber der 2003 zur kriminellen Vereinigung erklärten und aufgelösten RechtsRock-Band *Landser*. Seit der Verurteilung zu einer Haftstrafe hat Regener innerhalb der Szene eine Art Märtyrerstatus inne. 2004 gründete er die Band *Die Lunikoff Verschwörung*.

¹⁶⁶ Vgl. Transkript Felix, S. 18/6-9.

lose organisierten Kreisen.¹⁶⁷ Es gebe in der heutigen rechtsextremen Musiklandschaft so viele verschiedene Genres, dass kein gemeinsamer Nenner mehr gefunden werde. Die autonome Szene habe Vorbehalte gegen Lieder von Frank Rennicke¹⁶⁸, NPD-Mitglieder hätten zum Beispiel Probleme mit Liedtexten, in denen Anglizismen vorkommen. „Also des is dann so unterschiedlich, dass man dann sagt, okay, wir berufen uns dann auf die Sachen davor.“¹⁶⁹

Steffen nennt ebenso die Band *Stahlgewitter*, spezifischer deren Lied „*Auftrag Deutsches Reich*“.¹⁷⁰ Der RechtsRock-Song strotzt von Begriffen wie „Kriegsschuldlüge“, „Fremdherrschaft“ und „Umerziehungsplänen“.¹⁷¹ Als Refrain dienen „Heil“-Rufe einer Menschenmasse, welche vermutlich von einer historischen Aufnahme aus der Zeit des Nationalsozialismus stammen, im Wechsel mit einem prägnanten E-Gitarrenriff und Schlagzeug. In dem Song wird Rockmusik mit nationalsozialistischen Elementen und revisionistischen, menschenverachtenden Forderungen verbunden. Steffen schildert, dass bei diesem Lied „viele dann Probleme hatten, ihren rechten Arm unter Kontrolle zu haben.“¹⁷² Als international in weiten Kreisen bekannte Musik bezeichnet er diverse Lieder von *Landser* oder von Ian Stuart Donaldson.¹⁷³ In einem anderen Kontext hatte Steffen erzählt, dass auf diversen Veranstaltungen oder Demonstrationen historische Lieder angestimmt wurden.¹⁷⁴ Auf die Frage nach einer Art Hymne erwähnt er diese Lieder allerdings nicht; offenbar scheinen sie für ihn nicht von Bedeutung zu sein.

Gemäß Felix' Schilderung fungieren historische deutsche Lieder bei größeren Veranstaltungen als verbindendes Element zwischen den dort aufeinandertreffenden Generationen und zwischen den oft sehr unterschiedlichen Gruppierungen. Durch Steffens

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 17/18-46 – S. 18/1-28.

¹⁶⁸ Der Liedermacher Frank Rennicke ist eine zentrale Figur der rechtsextremen Szene. (Vgl. Fahr, Margitta: Frank Rennicke – Der „Nationale Barde“. In: In: PopScriptum 4 (1997). Rechte Musik. Online unter URL <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04/pst04_fahr02.htm> Aufgerufen am 08.08.2013.)

¹⁶⁹ Vgl. Transkript Felix, S. 18/24-39. Das Zitat S. 18/38 f.

¹⁷⁰ *Stahlgewitter: Auftrag Deutsches Reich*. Auf: *Auftrag Deutsches Reich*, 2006, PC Records, Deutschland (CD/Album). Das Album wurde 2007 indiziert.

¹⁷¹ Liedtext *Stahlgewitter: Auftrag Deutsches Reich*. <http://www.maxilyrics.com/stahlgewitter-auftrag-deutsches-reich-lyrics-7f59.html>. Aufgerufen am 09.08.2013.

¹⁷² Transkript Steffen, S. 3/1 f.

¹⁷³ Vgl. Transkript Steffen, S. 3/6. Zu den genannten Interpreten siehe Kapitel 2.3.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 2/28-30.

Fall wird jedoch deutlich, dass selbst im Rahmen einer Großveranstaltung nicht alle Szenemitglieder durch historisches Liedgut angesprochen werden können.

Das Singen einer gemeinsamen „Hymne“ ist durchaus als Ritual zu bezeichnen¹⁷⁵: Es stellt eine Handlung in Gemeinschaft dar, welche einen bestimmten Zweck verfolgt. Der kollektive Akt gibt den Beteiligten Orientierung und verschafft ihnen ein Sicherheitsgefühl. Zwar stehen tradierte Elemente im Vordergrund, doch je nach Gruppe können auch zeitgenössische Lieder den Status einer „Hymne“ erlangen. Beim gemeinsamen Singen werden Unterschiede zwischen den Teilnehmern nivelliert und gleichzeitig wird die Distinktion nach außen betont. Das gemeinsame Singen trägt maßgeblich zur verstärkten Wahrnehmung der kollektiven Identität bei.

3.2.3 Gezielte Lenkung von Gewalt

Im Februar 1999 verblutete der algerische Asylsuchende Farid Guendoul nach einer Hetzjagd in Guben. Im Auto der Neonazis lief das „Afrika-Lied“ der Band *Landser*.¹⁷⁶ Mit Textzeilen wie „Afrika für Affen, Europa für Weiße! Steckt die Affen in ein Klo und spült sie weg wie Scheiße!“ ist das Lied an Menschenverachtung kaum zu übertreffen.¹⁷⁷ Im August desselben Jahres sangen Rechtsextremisten den ebenfalls von *Landser* geschriebenen Liedtext „Fidschi, Fidschi, gute Reise“, während sie zwei Vietnamesen fast totschlügen.¹⁷⁸ Wenngleich die Forschung sich nicht über rechtsextreme Musik als Ursache von Gewalt einig ist¹⁷⁹, so lässt sich in oben genannten Fällen zumindest ein direkter Zusammenhang zwischen rechtsextremer Musik und den brutalen Gewalttaten ausmachen. Es stellt sich die Frage, wie die beiden Gewährspersonen diesen Kontext subjektiv empfunden haben.

¹⁷⁵ Zur Definition von Ritual siehe Kapitel I/2.4.

¹⁷⁶ Vgl. Egenberger, Christopher: *Landser*. In: Dossier Rechtsextremismus. Bundeszentrale für politische Bildung (2009). Online unter

URL <<http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/41241/landser>> Aufgerufen am 28.08.2013.

¹⁷⁷ Funk-Hennigs: *Deutsche RechtsRock-Szene 2006*. S. 103.

¹⁷⁸ Vgl. Egenberger: *Landser 2009*.

¹⁷⁹ Für Wilhelm Heitmeyer stellt RechtsRock lediglich eine „Ausdrucksform“ von Gewalt dar, während Bernd Wagner Musik als „Ursache und Widerspiegelung“ von Gewalt deutet. Vgl. Borstel, Dierk: *Rechtsextreme Musik*. In: *Rechtsextremismus heute. Eine kurze Einführung für Lehramt, Verwaltung, Polizei, Justiz und soziale Arbeit*. Zentrum Demokratische Kultur Berlin. Bulletin 3 (1998). S. 25-32. Hier: S. 28.

Von seiner Anfangszeit in der Skinheadszene berichtet Felix, man habe „sich ständig mit Türken geprügel.“¹⁸⁰ Zwar hätten solche Gewalttaten auf Gegenseitigkeit beruht, doch auch lediglich die optische Zuordenbarkeit eines Jugendlichen zur Hip-Hop-Szene reichte für einen Übergriff aus. Als er zunehmend ideologisiert war, glaubte er an eine Machtergreifung und das anschließende friedliche Leben in einem nationalsozialistischen Staat. Seiner Meinung nach sollte man sich erst nach der Revolution überlegen, was in dem angestrebten Staat mit Ausländern passieren würde. Bis dahin habe er „nicht zu Gewalt gegen einzelne Ausländer aufgerufen, sondern gegen den Staat als Institution.“¹⁸¹ Da in der Szene ohnehin ein sehr hohes Aggressionspotential vorhanden sei, wollte er seine „Kameraden dazu anheizen, Gewalt geschickt anzuwenden.“¹⁸² Dies versuchte er über die Texte seiner Lieder zu vermitteln. So änderte er beispielsweise die ursprüngliche Songtextzeile „Für jede Repression gibt es Gegengewalt“ auf Anraten einer Anwältin in „Vor jeder Repression waren wir gegen Gewalt“ um.¹⁸³ Auf diese Weise wird suggeriert, Gewalt würde nie aktiv, sondern lediglich als Reaktion auf staatliche Unterdrückung angewandt. Erst rückblickend erkennt Felix, dass er andere mit diversen Parolen zu Gewalttaten animiert haben könnte. Er selbst habe sich damals nie für rassistische Übergriffe verantwortlich gefühlt.¹⁸⁴

Felix' ehemalige Auffassung fügt sich in ein von zahlreichen Neonazi-Musikern vermitteltes Bild, sich von Gewalt zu distanzieren. Entscheidend ist allerdings, dass diese Distanzierung nicht auf einer grundsätzlichen Ablehnung von Gewalt beruht, sondern rein aus strategischen Gründen gewählt wird, da sie als kontraproduktiv für die Gesamtbewegung angesehen wird. Laut Daniel Köhler nehme die Szene einen „Skinhead, der loszieht betrunken abends und Ausländer zusammenschlägt“¹⁸⁵ nicht als zugehörigen Teil wahr, da er lediglich im Affekt gehandelt habe und er der Szene schaden könnte.¹⁸⁶ Exemplarisch dafür steht folgender Songtext:

„Den rechten Arm zum Gruß gestreckt

¹⁸⁰ Transkript Felix, S. 12/18.

¹⁸¹ Ebd. S. 12/9 f.

¹⁸² Ebd. S. 12/3.

¹⁸³ Ebd. S. 11/43-45.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 12/14-16.

¹⁸⁵ Transkript Köhler, S. 6/37.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 6/38-40.

hast du nur Hass und Gewalt gesäht.

Lachend stehst du jetzt vor einem brennenden Haus,

es laufen die letzten Leute heraus.

Viele von uns werden nun gejagt,

das ist die Antwort auf deine dumme Tat.

Viele von uns mussten dran glauben

denn du musstest fremdes Leben rauben.“¹⁸⁷

(Rheinwacht: „Valhalla“, 1994)

Ein „Kamerad“ wird beschuldigt, durch seine Gewalttat die gesamte Szene zu belasten. Die Bezeichnung „fremdes Leben“ impliziert, dass der Mord an Ausländern an sich jedoch nicht verurteilt wird, sondern lediglich die Konsequenzen, die diese Tat für die anderen Szenemitglieder hatte. Ein weiterer Grund, eine offene Gewaltverherrlichung in Liedern zu vermeiden, ist der Druck, welcher seit den 1990er Jahren von Seiten des Staates ausgeübt wurde (siehe Kapitel I/2.4).

Nach Steffens Auffassung ist „in der aktiven rechten Szene die Gewaltbereitschaft automatisch erstmal vorhanden.“¹⁸⁸ Gewaltverherrlichende Texte seien nur noch das Öl, welches das Feuer zum Lodern bringe.¹⁸⁹ Seine Einschätzung als Rezipient bestätigt, was Felix aus Musikersicht beschreibt:

„Also ich denk‘ mal schon, dass es einige Lieder gibt, die die Gewaltbereitschaft mehr fördern und dass wenn man sie im angetrunkenen oder irgend ‘nem anderen Umstand hört, dass es dadurch auch sehr gewaltfördernd sein kann.“¹⁹⁰

Wie ein EXIT-Mitarbeiter schildert, würden immer wieder unmittelbar nach Konzerten Gewalttaten verübt. Die aufputschende Stimmung, der Alkoholkonsum und die Gruppensituation animierten die Beteiligten zur Gewaltanwendung.¹⁹¹ Außerdem habe ein

¹⁸⁷ Farin: „In Walhalla...“ 1997. S. 234. Vermutlich ist der Songtext als eine Anspielung auf den Brandanschlag in Solingen zu lesen, bei dem 1993 fünf Menschen türkischer Abstammung getötet wurden.

¹⁸⁸ Transkript Steffen, S. 6/26 f.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 6/30 f.

¹⁹⁰ Transkript Steffen, S. 6/20-22.

¹⁹¹ Vgl. Transkript EXIT-Mitarbeiter, S. 5/35-45.

Aussteiger berichtet, zeitweise in Musikzitate gedacht zu haben. In Konfliktsituationen habe die Musik als Katalysator fungiert und ihm eine Handlungslegitimation geboten.¹⁹² Dieses Beispiel verdeutlicht, welchen großen Einfluss die Musik auf das Denken und Handeln der Rezipienten haben kann und bestätigt somit ihre Funktion als Frame, welcher „sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene eine Handlung leitet.“¹⁹³

Da innerhalb der rechtsextremen Szene, in Steffens Fall der autonomen Kameradschaft, ein sehr „darwinistisches Verhältnis“¹⁹⁴ herrsche, sei Gewaltbereitschaft erforderlich, um sich überhaupt durchsetzen zu können. Steffen überträgt gewissermaßen den Mikrokosmos seines eigenen sozialen Umfelds auf die Gesellschaft: Sowohl innerhalb der Szene als auch innerhalb der Gesellschaft kann sich nur durchsetzen, wer stärker ist – notfalls mit Gewalt.

4. Nicht-rechte Musik innerhalb der Szene

Im Titel dieser Arbeit wurde bewusst vom Zusatz „rechtsextreme“ Musik abgesehen. Im Laufe der Auswertung des erhobenen Materials stellte sich heraus, dass für die Akteure nicht immer die Inhalte der Musik entscheidend waren, sondern dass das entsprechende Musikgenre oftmals eine übergeordnete Rolle spielte. Deshalb soll auch die Bedeutung von Musik, die nicht dem rechtsextremen Spektrum zuzuordnen ist, untersucht werden.

Als Felix bei den autonomen Nationalisten aktiv war, fing er an, neben rechtsextremen Bands wieder Musik aus der Zeit vor seinem Einstieg zu hören. Dazu zählt beispielsweise auch die Punkrock-Band *Die Ärzte*. Die Bandmitglieder stufen sich selbst als „zwar nicht kommunistische Vorkämpfer, aber doch das Gegenteil von rechts“¹⁹⁵ ein. Laut Felix stellte eine eher linke Positionierung der Band allerdings kein Problem für ihn dar:

„Des kann man wunderbar überhören. Also man muss dann einfach die bestimmten Lieder nicht anhören und äh, so Texte wie ähm kennst du 's „Deine Schuld“ zum Beispiel von den Ärzten, (...) des is ziemlich populistisch einfach nur gesagt ähm, ja hier passiert

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 5/15-31.

¹⁹³ Übersetzt nach: Snow/Rochford/Worden/Benford: *Frame Alignment* 1986. S. 464.

¹⁹⁴ Transkript Steffen, S. 6/20-22.

¹⁹⁵ Hiller, Joachim: Interview mit den Ärzten im Ox-Fanzine, Ausgabe 37, IV 1999. Online unter URL <<http://www.ox-fanzine.de/web/itv/34/interviews.212.html>> Aufgerufen am 10.08.2013.

viel Blödsinn und du musst was dagegen tun, ohne konkret zu werden und deswegen kann es auch jeder hören, der irgendwie unzufrieden ist.“¹⁹⁶

Das erwähnte Lied¹⁹⁷ wird vor allem vom Refrain „Es ist nicht Deine Schuld, dass die Welt ist, wie sie ist, es wär' nur Deine Schuld, wenn sie so bleibt“¹⁹⁸ getragen. Auch die Strophen sind in der Tat durchwegs sehr allgemein gehalten und lassen sich prinzipiell aus jeder politischen oder ideologischen Sicht lesen:

„Nein - geh mal wieder auf die Straße, geh mal wieder demonstrieren.

Denn wer nicht mehr versucht zu kämpfen, kann nur verlieren!

Die Dich verarschen, die hast Du selbst gewählt.

Darum lass sie Deine Stimme hören, weil jede Stimme zählt.“

Der neonazistische Musiker Daniel Giese („Gigi“) coverte das Lied, wodurch es innerhalb der rechten Szene eine zusätzliche Aufwertung erhielt.¹⁹⁹ In den Liedern *Schrei nach Liebe* und *Ein Sommer nur für mich* bringen die Ärzte allerdings unmissverständlich ihre Abneigung gegenüber Neonazis zum Ausdruck.²⁰⁰ Wie Felix beschreibt, verzichtete er durch selektives Hören des Ärzte-Repertoires auf die entsprechenden Lieder. Dass ihn das Wissen um die Existenz der Songs und somit um die klare politische Positionierung der Band dennoch nicht davon abhielt, ihre Musik zu hören, lässt sich über die persönliche Geschmacksebene erklären. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt hochideologisiert war und eigene Lieder mit

¹⁹⁶ Transkript Felix, S. 5/26-31.

¹⁹⁷ Die Ärzte: Deine Schuld. Auf: *Geräusch*, 2003, Hot Action Records, LC 01515, Deutschland (CD/Album).

¹⁹⁸ Liedtext Die Ärzte: Deine Schuld. <http://www.maxilyrics.com/die-%C3%84rzte-deine-schuld-lyrics-ab7b.html>. Aufgerufen am 10.08.2013.

¹⁹⁹ Gigi: Deine Schuld. Auf: *In Musica. 25 Jahre*, 2011, PC Records, Deutschland (CD/Album).

Giese, der an zahlreichen Bandprojekten maßgeblich beteiligt ist, ist Mitgründer und Sänger der RechtsRock-Band *Stahlgewitter*. Mit seiner Gruppe *Gigi und die braunen Stadtmusikanten* spielt er bekannte Lieder aus dem Populärmusikbereich nach und versieht diese mit rechtsextremen Inhalten. (Vgl. Steimel, Ingo Heiko: Musik und die rechtsextreme Subkultur. Phil. Diss., Aachen 2008. Online unter URL <http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2008/2460/pdf/Steimel_Ingo.pdf> Aufgerufen am 10.08.2013.)

Das Cover des Ärzte-Songs *Deine Schuld* hält sich in Text und Melodie exakt an das Original.

²⁰⁰ Die Ärzte: Schrei nach Liebe. Auf: *Die Bestie in Menschengestalt*, 1993, Metronome Records, LC 0270, Deutschland (CD/Album).

Die Ärzte: Ein Sommer nur für mich. Auf: *Runter mit den Spendierhosen, Unsichtbarer!*, 2000, Hot Action Records, LC 01515, Deutschland (CD/Album).

rechtsextremen Inhalten produzierte, ordnete er das Kriterium Geschmack in diesem Fall der Ideologie über.

Des Weiteren erzählt Felix, dass er schockiert gewesen sei, als er bei einem führenden Kopf der Dortmunder Neonaziszene „schwarzen Hip-Hop“²⁰¹ im Auto gehört habe. Als er dessen Nachbar wurde, habe „man sich da irgendwelche neuesten amerikanischen Sitcoms im Internet [angesehen], die er sich so angeschaut hat und auch äh Burger Essen und so (...) aber des war da irgendwie normal.“²⁰² Dies sei ihm zwar seltsam vorgekommen, allerdings habe er sich nicht getraut, es anzusprechen. Laut seiner Schilderung habe man sich viele Bereiche passend zurechtgelegt und so habe es auch bezüglich der Musikrichtung keine Grenze mehr gegeben.²⁰³ Die geschilderte Situation zeigt, wie selbst ein Neonazi-Kader sein Privatleben offenbar nicht konsequent nach der viel gepredigten Ideologie gestaltet. Die oben beschriebenen Bereiche stellen als Teil der Wohn- und Esskultur einen maßgeblichen Anteil alltagskultureller Praxis dar.²⁰⁴ In Felix' nächstem, politisch hoch aktivem Umfeld war er nicht der einzige, der auch nicht-rechtsextreme Musik konsumierte.

Wie bereits erwähnt, hörte Steffen während seiner Zeit in der rechtsextremen Szene nach wie vor Musik der Punkrock/Pop-Band *Die Toten Hosen*. Seine Kameraden hätten darauf missbilligend, aber dennoch tolerant reagiert: „Es wurde belächelt: ‚ja, mach' mal nur!‘, es wurde darüber abgelästert, aber mehr war da auch nich.“²⁰⁵ Wenn sich Campino, der Sänger der Band, in den Medien deutlich gegen rechts positionierte, habe Steffen dies mit dem Gedanken „Lass' ihn doch reden, die Musik gefällt mir trotzdem“ weggeschaltet.²⁰⁶ Eine entgegengesetzte politische Auffassung sei für ihn kein Grund gewesen, die Musik nicht mehr zu hören.²⁰⁷ Die entscheidende Erklärung für seine ungebrochene Affinität zu den *Toten Hosen* liegt in folgendem Satz: „Für mich war's einfach nur Musik, die mir gefallen hat

²⁰¹ Transkript Felix, S. 5/45.

²⁰² Ebd. S. 6/2-5.

²⁰³ Vgl. Ebd. S. 6/4-7; S. 7/1-4.

²⁰⁴ Siehe Mohrmann, Ruth-E.: Wohnen und Wirtschaften. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Berlin 2001. S. 133-153. und Tolksdorf, Ulrich: Nahrungsforschung. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Berlin 2001. S. 239-254.

²⁰⁵ Vgl. Transkript Steffen, S. 5/22 f., das Zitat S. 5/37 f.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 5/32-34., das Zitat S. 5/34.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 5/29-31.

und ich bin damit aufgewachsen.“²⁰⁸ Zwei Komponenten bilden die Standbeine seiner Beziehung zu der Band: der individuelle Musikgeschmack und die emotionale Sicherheit, die Steffen durch die ihm vertraute Musik vermittelt wird. Mit seinem Einstieg begann ein völlig neuer Lebensabschnitt, nichtsdestotrotz scheint ihm das Festhalten an seiner Vorliebe für die Band als roter Faden wichtig gewesen zu sein. Trotz mangelnden Hintergrundwissens über seine private Situation lässt sich mutmaßen, dass der Einstieg in die rechtsextreme Szene zahlreiche biographische Brüche mit sich brachte – „seinen“ Toten Hosen blieb er aber gewissermaßen treu. Möglicherweise lieferten sie ihm seinen persönlichen Anker, der ihm über die Grenzen der Ideologie hinaus Halt gab. Für ihn war es zwar „einfach nur Musik“²⁰⁹, aber immerhin Musik, für die es ihm wert war, von seinem sozialen Umfeld Spott zu ernten. Auch bei diesem Thema fällt auf, dass Steffen die eigentliche Bedeutung, die die Musik für ihn erlangte, nicht bewusst war.

An späterer Stelle erwähnt er, bei diversen Abenden am Lagerfeuer seien „teilweise dann auch irgendwelche Melodien, die einem grad durch 'n Kopf gingen“²¹⁰ mit der Gitarre gespielt und gesungen worden. Bei genauerer Nachfrage stellt sich heraus, dass unter anderem „normale Mainstream-Musik“ erklingen sei, wie beispielsweise Lieder der Pop-Rockmusikerin Avril Lavigne.²¹¹ Er vermutet, dass das nicht in allen rechtsextremen Gruppierungen möglich sei und betont, dass seine ehemalige Kameradschaft sich ohnehin von den anderen unterscheide.²¹²

Die beiden Gewährspersonen scheinen in ihrer rechtsextrem aktiven Zeit ähnliche Erfahrungen mit nicht-rechter Musik gemacht zu haben. Beide hörten nach wie vor die Musik mindestens einer sich politisch links positionierenden, deutschen Punkband und beide erlebten, dass in ihrem engsten Umfeld nicht-rechte Musik aus dem Populärmusikbereich konsumiert oder gar selbst performiert wurde. Der Ideologie-Frame kann also unter Umständen durch das Geschmackselement aufgebrochen werden. Zumindest zum Zeitpunkt

²⁰⁸ Ebd. S. 5/26.

²⁰⁹ Transkript Steffen, S. 5/26.

²¹⁰ Ebd. S. 9/25 f.

²¹¹ Vgl. Ebd. S. 9/33-35, das Zitat S. 9./35.

²¹² Vgl. Ebd. S. 9/41-44.

des Hörens nicht-rechter Musik wird die sonst alles überlagernde Ideologie der Kategorie Geschmack untergeordnet.

5. Zur Bedeutung rechtsextremer Musiker

In seiner Anfangsphase habe es Felix beeindruckt, Musiker persönlich zu treffen²¹³, denn sie seien „irgendwie Prominente (...), so Stars der Szene“²¹⁴. Als Liedermacher erlebte er den Starkult um die Musiker am eigenen Leib. Exemplarisch erzählt er, wie er in den Toilettenräumen einer Dortmunder Kneipe von Jugendlichen angesprochen wurde. Als er seine Identität offenbarte, zeigte ihm einer der Jugendlichen voller Begeisterung, dass er einen von Felix' Songs als Handy-Klingelton gespeichert hatte. Das Erlebnis gab ihm die Bestätigung: „deine Musik is so gut, dass die bei normalen Jugendlichen ankommt“.²¹⁵

Als Felix in der Kameradschaftsszene aktiv war, hatte er die anfängliche Begeisterung für andere Musiker verloren. Zum einen habe man ihm dort andere Vorbilder vermittelt²¹⁶, zum anderen „spielte also dieses Konzertmilieu zunächst überhaupt keine Rolle, weil man sich damals davon distanziert hat.“²¹⁷ Die Skinheads, welche einen Großteil der Konzertbesucher ausmachten, habe man in der Kameradschaft als „Suffköpfe und Kraken“²¹⁸ bezeichnet. Den Konzertbesuchern sei es primär um exzessives Feiern gegangen und in diesem Umfeld habe wenig Akzeptanz für politische Themen geherrscht. Vor diesem Hintergrund der gegenseitigen Abneigung übernahmen die Bands eine Mittlerfunktion zwischen den unterschiedlichen Lagern. Felix schildert, dass beispielsweise die Band „*Stahlgewitter*“ des ziemlich ähm geschickt macht, den äh Bogen zwischen Partyvolk und den politisch Gefestigten zu erreichen.“²¹⁹ Diese und weitere RechtsRock-Bands wie *Blitzkrieg* und *Landser* versuchten durch Auftritte bei NPD-Veranstaltungen und der Verteilung von Flyern bei ihren Konzerten, das Publikum für politische Themen zu sensibilisieren.²²⁰ Bands wie *Hassgesang*

²¹³ Vgl. Transkript Felix, S. 8/1-5.

²¹⁴ Ebd. S. 4/28-30.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 12/43-46 – S. 13/1-10. Das Zitat S. 13/8 f.

²¹⁶ Vgl. Ebd. S. 8/14 f.

²¹⁷ Ebd. S. 4/31 f.

²¹⁸ Ebd. S. 4/33.

²¹⁹ Transkript Felix, S. 14/40 f.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 4/37-45 – S. 5/1-5.

hätten ebenso den Wandel „von ’ner Proll-Skinheadband zu richtig politisch durchdachten Texten“²²¹ vollzogen. Auch Felix selbst nutzte seine Position als Liedermacher, um ausgelassenes Feiern mit der Vermittlung politischer Inhalte zu verbinden. Wie in Kapitel II/4.2.1 geschildert, hatte er zahlreiche Auftritte bei verschiedensten Veranstaltungen. Dabei ging es ihm bei Weitem nicht nur darum, seine eigenen Kompositionen zu präsentieren:

„(...)also da bin ich wirklich sehr, sehr taktisch vorgegangen, ich hab’ immer (...) in verschiedenen Blöcken halt meine Auftritte gestaltet und Pause dazwischen nach vier Liedern oder so, weil die Leute halt auch sich wieder unterhalten wollen und so, und hab’ dann immer geschaut, dass ich abwechselnd ein äh politisches Lied äh spiel’ und dann wieder zwei richtige Kracher zum Mitsingen von *Landser* oder so, die mir selber auf’n Zeiger gegangen sind, aber damit die Leute wieder ähm die Aufmerksamkeit auf mich richten und dann eben auch in der Lage sind, meine Texte anzuhören und so, (...) man geht da auch als äh Musiker da mit ’ner sehr großen Arroganz eigentlich (...) an die Sache heran, weil man hält sich ja doch für was Besseres, man sagt, man muss diesem Dummvolk irgendwie Wissen vermitteln.“²²²

Felix dekonstruiert im Nachhinein seine eigene Taktik, den Anwesenden gezielt seine ideologischen Überzeugungen zu übermitteln. Mit seiner Mischung aus in der Szene allseits bekannten Mitgröl-„Hits“ und eigenen, politisch tiefsinnigeren Liedern wollte er nicht nur ein abwechslungsreiches Unterhaltungsprogramm bieten, sondern viel mehr eine ideologische Überzeugung beziehungsweise eine Festigung der Zuhörer erzielen. Die große Überlegenheit, die er dabei empfand, bekam das Publikum offenbar nicht zu spüren – wohl nicht zuletzt deshalb, weil er zusammen mit den Anwesenden Alkohol konsumierte²²³ und somit vermittelte, ihnen auf Augenhöhe zu begegnen. Diese Authentizität der Musiker ist auch bei Bandauftritten für viele Fans von zentraler Bedeutung. Die „Stars zum Anfassen“ treten mit den Konzertbesuchern in Interaktion, feiern und trinken mit ihnen.²²⁴ Bei

²²¹ Ebd. S. 5/9 f.

²²² Ebd. S. 11/23-32.

²²³ Vgl. Ebd. S. 10/41-43. Siehe auch Kapitel II/4.2.1.

²²⁴ Farin/Flad: Reaktionäre Rebellen 2001. S. 97 f. Das Zitat S. 97.

Konzerten wird die Wirkung der Musiker auf die Konzertbesucher außerdem maßgeblich von der Bandkonstellation geprägt. Getreu der Ideologie ist in der Einheit der Band keine Individualität gewünscht. In rechtsextremer Rockmusik tauchen kaum Instrumentalsoli auf. Lediglich der Sänger übernimmt eine exponierte Rolle. Durch die Dominanz seiner Stimme tritt er zwar als „Führergestalt“ in Erscheinung, darf aber dennoch nur Ausdruck des Kollektivs und kein eigenständiger „biografischer ‚Erzähler‘“ sein.²²⁵ Dadurch entsteht eine Gemeinschaftsatmosphäre, die das Publikum ganz in das musikalische Geschehen mit einbindet.

Die Bands können außerdem eine indirekte Mittlerfunktion übernehmen. Laut Felix habe man als Mitglied einer Kameradschaft oder der NPD ein „Scheitelträger-Image“.²²⁶ Um sich von diesem Image zu distanzieren, habe er immer darauf geachtet, als Redner auf einer Demonstration „irgendwas Szenemäßiges“²²⁷ wie beispielsweise ein Bandshirt zu tragen. Es mache einen „Führungsaktivisten sympathisch irgendwie, wenn der mal von irgend’ner ähm Prollband ’n T-Shirt trägt“, da dies vermittele, er sei auf dem Boden geblieben.²²⁸ Hier überschneiden sich die Aspekte Ästhetik und Szenecodes: Einerseits grenzte sich Felix als Teil der Kameradschaft in seinem gesamten Habitus bewusst von der „subkulturellen“ Skinhead-Ästhetik ab. Andererseits setzte er gezielt Szeneelemente, in dem Fall das Bandshirt, ein, um bei Großveranstaltungen szeneübergreifend Anerkennung zu erlangen.

Steffen meint, bezüglich Bandshirts seien „bei den Geschmäckern glaub’ ich keine Grenzen gesetzt.“²²⁹ Seiner Meinung nach bekenne man mit einem Bandshirt „einfach nur so ’ne Fanzugehörigkeit ‚ja, ich mag die und die Band‘ so wie es in normalen anderen Jugendkulturen auch sozusagen is.“²³⁰ Er selbst habe allerdings keine dementsprechenden T-Shirts getragen. Sein äußeres Erscheinungsbild habe er ohnehin nicht stark verändert,

²²⁵ Seeßlen, Georg: Gesänge zwischen Glatze und Scheitel. Anmerkungen zu den musikalischen Idiomen der RechtsRock-Musik. In: Christian Dornbusch /Jan Raabe (Hgg.): RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien. Münster 2002. S. 125-144. Hier: S. 135.

²²⁶ Transkript Felix, S. 15/33.

²²⁷ Ebd. S. 15/36-38.

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 7/15-17. Das Zitat S. 7/15 f.

²²⁹ Transkript Steffen, S. 3/20 f.

²³⁰ Ebd. S. 3/21 f.

sondern lediglich einige Elemente der autonomen Szene übernommen.²³¹ Im Laufe des Interviews zeichnet sich nicht ab, dass Steffen in rechtsextremen Musikern gewisse Vorbilder gesehen hätte oder dass sie überhaupt eine übergeordnete Bedeutung für ihn gehabt hätten. Zum Zeitpunkt der Interviewführung war dieser Themenkomplex noch kein Bestandteil der Gliederung und wurde daher nicht explizit angesprochen. Ob Steffen den Musikern tatsächlich nur geringe Beachtung zukommen ließ, müsste durch eine weitere Befragung eruiert werden.

III. Erkenntnisse und Ausblick

In den rechtsextremen Lebenswelten der beiden Interviewpartner hatte Musik auf mehreren Ebenen Bedeutung inne. Sowohl Felix als auch Steffen kamen über RechtsRock in Kontakt mit der Szene. Bei beiden ist ein ähnlicher Spannungsbogen zu erkennen: Zunächst fungierte Musik als Katalysator, dann steigerten sich Ideologisierung und Musikkonsum in Wechselwirkung. Ab einem gewissen Radikalisierungsgrad stand der politische Kampf im Vordergrund und der Bezug zur Musik änderte sich. Für Steffen wurde sie als „Spaßelement“ beispielsweise in Form von Konzerten zur Randerscheinung. Auch für Felix trat der Musikkonsum in den Hintergrund, stattdessen nutzte er seine eigene Musik als politisches Mittel. Zur Rekrutierung Jugendlicher setzten beide gezielt Musik ein, Steffen in passiver, Felix in aktiver Form. Dass beide in ihrer hochpolitischen Zeit nicht-rechte Musik hörten, deutet darauf hin, dass ein Leben nach der Ideologie selbst innerhalb des extrem rechten Spektrums nicht immer konsequent verfolgt wird. Die Ideologie legte sich als Frame zwar über ihr gesamtes Leben, an einigen Stellen wurde sie allerdings überlagert – in diesem Fall von der Geschmackskomponente. Auch auf der kollektiven Ebene ist Musik von großer Bedeutung. Durch Felix' Musikeinlagen bei diversen Veranstaltungen wurden das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Ideologisierung der Teilnehmer gefördert. Auch das Ritual des gemeinsamen Singens stärkt das Empfinden einer kollektiven Identität.

Musik kann im direkten Zusammenhang mit Gewalttaten stehen. Musiker wie ehemals Felix versuchen, das vorhandene Gewaltpotential gezielt zu lenken. In diesem Kontext wird

²³¹ Vgl. Transkript Steffen, S. 3/14-16.

deutlich, dass Musik als Frame sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene Handlungen leiten kann.

Musiker haben vor allem in „subkulturell“ geprägten Milieus nach wie vor einen Kultstatus inne, doch auch für die gesamte Szenelandschaft können sie eine nicht zu unterschätzende Mittlerfunktion übernehmen. Über ihre Musik transportieren sie ideologische Botschaften und bauen somit eine Brücke zwischen den eher lose organisierten Kreisen mit Fokus auf Konzertbesuchen und den politisch Aktiven. Wie Felix' Beispiel zeigte, können Bands auch eine indirekte Mittlerfunktion einnehmen: Auch das Bandshirt eines Redners kann als Bindeglied zwischen den unterschiedlichen Szenesparten fungieren.

Gerade in den letzten Jahren hat sich in weiten Teilen der rechtsextremen Bewegung ein Wandel vollzogen, welcher ein tieferes Eindringen in die Gesellschaft bezweckt; durch einen veränderter Umgang mit szenetypischen Codes und Symbolen können Gruppenmitglieder nicht mehr über die ästhetische Ebene der Szene zugeordnet werden. Dies gilt auch für weite Teile der Kameradschaftsszene, in der beide Interviewpartner aktiv waren.

Über die Mikroebene der beiden Interviewpartner wird die Vielschichtigkeit von Musik innerhalb der rechtsextremen Szene deutlich: die rechtsextreme Szene an sich wie auch ihre Musikszene sind so heterogen, dass nicht von der „einen“ Szene gesprochen werden kann. Selbst im „subkulturellen“ Milieu finden sich unterschiedlichste Strömungen. Deskriptive Sammelüberblicke und pauschalisierte Darstellungen in den Medien zeichnen allzu oft ein verzerrtes Klischeebild, welches mit der Realität nicht übereinstimmt. Daher wäre eine stärkere Differenzierung innerhalb des Diskurses wünschenswert. Um dem gerecht zu werden, müssten die einzelnen Szeneteile, deren Musikgenres und Akteure bestenfalls im Feld erforscht werden.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Transkript des Interviews mit Daniel Köhler am 03.04.2013 in Berlin.

Transkript des Interviews mit einem EXIT-Mitarbeiter am 04.04.2013 in Berlin.

Transkript des Interviews mit Felix Benneckenstein am 04.04.2013 in Berlin.

Transkript des Interviews mit Steffen am 04.04.2013 in Berlin.

Die Ärzte: Deine Schuld. Auf: *Geräusch*, 2003, Hot Action Records, LC 01515, Deutschland (CD/Album).

Liedtext Die Ärzte: Deine Schuld. <http://www.maxilyrics.com/die-%C3%84rzte-deine-schuld-lyrics-ab7b.html>. Aufgerufen am 10.08.2013.

Die Ärzte: Ein Sommer nur für mich. Auf: *Runter mit den Spendierhosen, Unsichtbarer!*, 2000, Hot Action Records, LC 01515, Deutschland (CD/Album).

Ärzte: Schrei nach Liebe. Auf: *Die Bestie in Menschengestalt*, 1993, Metronome Records, LC 0270, Deutschland (CD/Album).

Gigi: Deine Schuld. Auf: *In Musica. 25 Jahre*, 2011, PC Records, Deutschland (CD/Album).

Sleipnir: Bomber über Dresden. Auf: *Mein bester Kamerad*, 1996, Clockwork Records, CR 003, Deutschland (CD/Album). Das Album wurde 1998 indiziert.

Stahlgewitter: Auftrag Deutsches Reich. Auf: *Auftrag Deutsches Reich*, 2006, PC Records, Deutschland (CD/Album). Das Album wurde 2007 indiziert.

Liedtext Stahlgewitter: Auftrag Deutsches Reich. <http://www.maxilyrics.com/stahlgewitter-auftrag-deutsches-reich-lyrics-7f59.html>. Aufgerufen am 09.08.2013.

Internetquellen:

http://blog.zeit.de/stoerungsmelder/2013/03/24/anti-gez-protest-von-rechts-junge-freiheit-statt-zdf_12234. Aufgerufen am 25.07.2013.

<https://www.bayern-gegen-rechtsextremismus.bayern.de>. Aufgerufen am 04.02.2013.

Bundesamt für Verfassungsschutz: Rechtsextremismus. Online unter:
URL <<http://www.verfassungsschutz.de/de/arbeitsfelder/af-rechtsextremismus>> Aufgerufen am 04.02.2013.

Bundesamt für Verfassungsschutz: Rechtsextremistische Musikszene. Online unter: URL <<http://www.verfassungsschutz.de/de/arbeitsfelder/af-rechtsextremismus/zahlen-und-fakten-rechtsextremismus/zuf-re-2012-musikszene.html>> Aufgerufen am 04.08.2013.

Bundesamt für Verfassungsschutz: Verfassungsschutzbericht 2012. Online unter URL<http://www.verfassungsschutz.de/de/download-manager/_vsbericht-2012.pdf> Aufgerufen am 30.08.2013.

<http://www.freies-netz-sued.net>. Aufgerufen am 08.02.2013.

Hiller, Joachim: Interview mit den Ärzten im Ox-Fanzine, Ausgabe 37, IV 1999. Online unter URL <<http://www.ox-fanzine.de/web/itv/34/interviews.212.html>> Aufgerufen am 10.08.2013.

http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/s-h_magazin/media/shmag22231.html. Aufgerufen am 26.07.2013.

<http://nwnbay.org/nbn>. Aufgerufen am 09.02.2013.

<http://www.rebel-records.com>. Aufgerufen am 08.02.2013.

<http://www.sueddeutsche.de/bayern/wie-ein-neonazi-den-absprung-schaffte-raus-aus-der-rechten-szene-1.1320883>. Aufgerufen am 26.07.2013.

Wedel, Adelheid: Interview mit Peter Wicke in Zeitung der Freitag 2000. Online unter URL <<http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-kulturelle-kitt>> Aufgerufen am 29.08.2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=IgfGRfuPqyU>. Aufgerufen am 05.02.2013.

Filme:

Wnendt, David: Kriegerin. DVD, Deutschland 2011.

Sekundärliteratur

ANTIFASCHISTISCHES INFOBLATT u.a. (Hgg.): White Noise. Rechts-Rock, Skinhead-Musik, Blood & Honour - Einblicke in die internationale Neonazi-Musik-Szene. Münster 2001.

ARCHIV DER JUGENDKULTUREN (Hg.): Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland. Berlin 2001.

ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2007.

- BACKES, Uwe: Politischer Extremismus in demokratischen Verfassungsstaaten. Elemente einer normativen Rahmentheorie. Opladen 1989.
- BADE, Klaus J.: Kritik und Gewalt. Sarrazin-Debatte, ‚Islamkritik‘ und Terror in der Einwanderungsgesellschaft. Schwalbach 2013.
- BAUSINGER, Hermann: Zur kulturalen Dimension von Identität. In: Zeitschrift für Volkskunde 73 (1977). S. 210-215.
- BLASK, Falk/BEHRING, Annett (Hgg.): Ein Dorf voller Narren. Karneval - Idylle – Rechtsextremismus. Münster 2007.
- BORSTEL, Dierk: Rechtsextreme Musik. In: Rechtsextremismus heute. Eine kurze Einführung für Lehramt, Verwaltung, Polizei, Justiz und soziale Arbeit. Zentrum Demokratische Kultur Berlin. Bulletin 3 (1998). S. 25-32.
- BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main ²²2012. (Orig. frz. 1982).
- BRAUN, Stephan/GEISLER, Alexander/GERSTER, Martin (Hgg.): Strategien der extremen Rechten. Hintergründe, Analysen, Antworten. Wiesbaden 2009.
- BRODERICK, George/KLEIN, Andrea: Das Kampflied der SA. In: Ders./Gottfried Niedhart (Hgg.): Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1999. S. 63-90.
- BROWN, Timothy S.: Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and "Nazi Rock" in England and Germany. In: Journal of Social History, 38/1 (2004). S. 157-178.
- BÜSSER, Martin: Wie klingt die Neue Mitte? Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik. Mainz 2001.
- BÜSSER, Martin: If the kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück. Mainz ⁷2006.
- DORNBUSCH, Christian/KILLGUSS, Hans-Peter: Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus. Hamburg 2007.
- DORNBUSCH, Christian/RAABE, Jan: 20 Jahre RechtsRock. Vom Skinhead-Rock zur Alltagskultur. In: Dies. (Hgg.): RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien. Münster 2002. S. 19-50.
- DORNBUSCH, Christian/RAABE, Jan: RechtsRock. Das Modernisierungsmoment der extremen Rechten. In: Stephan Braun (Hg.): Rechte Netzwerke, eine Gefahr. Wiesbaden 2004. S. 123-132.
- DORNBUSCH, Christian/RAABE, Jan (Hgg.): RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategie. Münster ²2006.

DORNBUSCH, Christian/RAABE, Jan: „Protestnoten für Deutschland“. In: Röpke, Andrea/Speit, Andreas (Hgg.): Neonazis in Nadelstreifen. Die NPD auf dem Weg in die Mitte der Gesellschaft? Bonn ³2009. S. 168-190.

EGENBERGER, Christopher: Landser. In: Dossier Rechtsextremismus. Bundeszentrale für politische Bildung (2009). Online unter
URL <<http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/41241/landser>> Aufgerufen am 28.08.2013.

ERB, Rainer: Antisemitismus in der rechten Jugendszene. In: Ders./W. Bergmann (Hgg.): Neonazismus und rechte Subkultur. Berlin 1994. S. 31-76.

FAHR, Margitta: Frank Rennicke – Der „Nationale Barde“. In: In: PopScriptum 4 (1997). Rechte Musik. Online unter
URL <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04/pst04_fahr02.htm> Aufgerufen am 08.08.2013.

FARIN, Klaus: „In Walhalla sehen wir uns wieder...“ Rechtsrock. In: Ders. (Hg.): Die Skins. Mythos und Realität. Berlin 1997. S. 213-243.

FARIN, Klaus: ‚Rechtsrock‘ – Eine Bestandsaufnahme. In: PopScriptum 4 (1997). Rechte Musik. Online unter
URL <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04/pst04_farin.htm> Aufgerufen am 09.03.2013.

FARIN, Klaus/Flad, Henning: Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland. In: Archiv der Jugendkulturen (Hg.): Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland. Berlin 2001. S. 9-98.

FISCHER, Erik (Hg.): ‚Deutsche Musikkultur im östlichen Europa‘: Konstellationen – Metamorphosen – Desiderata – Perspektiven. Bd. 4. Stuttgart 2012.

FLAD, Henning: Zur Ökonomie der rechtsextremen Szene – Die Bedeutung des Handels mit Musik. In: Andreas Klärner/Michael Kohlstruck (Hgg.): Moderner Rechtsextremismus in Deutschland. Hamburg 2006. S. 102-115.

FUNK-HENNIGS, Erika: Neuere Entwicklungen in der deutschen Rechtsrock-Szene. In: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hgg.): Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart. Bielefeld 2006. S. 97-114.

FUTRELL, Robert/ Simi, Pete/ Gottschalk, Simon: Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene. In: The Sociological Quarterly, 47/2 (2006). S. 275-304.

GEISLER, Astrid/SCHULTHEIS, Christoph: Heile Welten. Rechter Alltag in Deutschland. München 2011.

- GEIßLER, Rainer: Die Sozialstruktur Deutschlands. Zur gesellschaftlichen Entwicklung mit einer Bilanz zur Vereinigung. Wiesbaden ⁶2011.
- GIESEN, Bernhard: Kollektive Identität. Frankfurt am Main 1999.
- GLANNINGER, Peter: Rassismus und Rechtsextremismus. Rassistische Argumentationsmuster und ihre historischen Entwicklungslinien. Frankfurt am Main 2009.
- GLASER, Stefan/PFEIFFER, Thomas (Hgg.): Erlebnisswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe - Methoden - Praxis der Prävention. BONN 2007.
- GLINKA, Hans-Jürgen: Das narrative Interview. Eine Einführung für Sozialpädagogen. Weinheim und München ²2003.
- GÖTZ, Irene: Deutsche Identitäten. Die Wiederentdeckung des Nationalen nach 1989. Köln u.a. 2011.
- GROßEGGER, Beate/HEINZLMAIER, Bernhard: Jugendkultur Guide. Wien 2002.
- GRUMKE, Thomas: Rechtsextremismus in Deutschland. Begriff – Ideologie – Struktur. In: Stefan Glaser/Thomas Pfeiffer (Hgg.): Erlebnisswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe - Methoden - Praxis der Prävention. Bonn 2007. S. 19-35.
- HIRSCHFELDER, Gunther: Mittsommer, Sonnenwende und Johannisfeuer im Rheinland zwischen Tradition und Inszenierung. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 50 (2005). S. 101-140.
- HITZLER, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne: Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. Opladen 2001.
- HOBBSAWM, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des. 20. Jahrhunderts. Englische Originalausgabe London 1994. Wien 1995.
- HRADIL, Stefan: Lebensstil. In: Bernhard Schäfers/Johannes Kopp (Hgg.): Grundbegriffe der Soziologie. Wiesbaden ⁹2006. S. 161-164.
- KATSNIG-FASCH, Elisabeth: Lebensstil als kulturelle Form und Praxis. In: Elisabeth List/Erwin Fiala (Hgg.): Grundlagen der Kulturwissenschaften. Interdisziplinäre Kulturstudien. Tübingen, Basel 2004. S. 301-321.
- KERSTEN, Martin: Jugendkulturen und NS-Vergangenheit. Der schmale Pfad zwischen Provokation, Spiel, Inszenierung und erneuter Faszination vom Punk bis zum Nazi-Rock. In: PopScriptum 4 (1997), Rechte Musik, S. 70-89.
- KLÄRNER, Andreas: Moderner Rechtsextremismus in Deutschland. Hamburg 2006.

KÖHLER, Daniel/MILLER-IDRISS, Cynthia: Becoming an Extremist: Lifestyle Elements and Right-Wing Radicalization in Germany. Conference Paper dargereicht auf: Conference of Europeanist Studies (CES) Annual Conference 2013, Amsterdam.

KOWALSKY, Wolfgang/SCHROEDER, Wolfgang (Hgg.): Rechtsextremismus. Einführung und Forschungsbilanz. Opladen 1994.

LANGEBACH, Martin/RAABE, Jan: Zwischen Freizeit, Politik und Partei: RechtsRock. In: Stephan Braun u.a. (Hgg.): Strategien der extremen Rechten. Hintergründe, Analysen, Antworten. Wiesbaden 2009. S. 163-188.

MAASE, Kaspar: Rock rund um die Uhr? Anfänge einer Jugendkultur. In: Rock! Jugend und Musik in Deutschland. Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung. Berlin 2005. S. 24-41.

MCVEIGH, Rory/MYERS, Daniel J./SIKKINK, David: Corn, Klansmen, and Coolidge: Structure and Framing in Social Movements. In: Social Forces 83/2 (2004). S. 653-690.

MELUCCI, Alberto: The Process of Collective Identity. In: H. Johnston/B. Klandermans (Hgg.): Social Movements and Culture. London 1995. S. 41-63.

MEUSER, Michael/RAMMSTEDT, Otthein: Art. Lebensstil. In: W. Fuchs-Heinritz u.a. (Hgg.): Lexikon zur Soziologie. Wiesbaden 2011. S. 400.

MOHRMANN, Ruth-E.: Wohnen und Wirtschaften. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Berlin 2001. S. 133-153.

MÖLLER, Kurt/SCHUHMACHER, Nils: Rechte Glatzen. Rechtsextreme Orientierungs- und Szenezusammenhänge – Einstiegs-, Verbleibs- und Ausstiegsprozesse von Skinheads. Wiesbaden 2007.

MOSER, Johannes/Becher, Eva (Hgg.): München-Sound: Urbane Volkskultur und populäre Musik. München 2011.

NIETHAMMER, Lutz: Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek 2000.

PFAHL-TRAUGHBER, Armin: Rechtsextremismus. Eine kritische Bestandsaufnahme nach der Wiedervereinigung. Bonn 1993.

PFEIFFER, Thomas: Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Musik, Symbolik, Internet – der Rechtsextremismus als Erlebniswelt. In: Ders./Stefan Glaser (Hgg.): Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe - Methoden - Praxis der Prävention. Bonn 2007. S. 36-52.

PIEROBON, Chiara: Rechtsrock: White Power Music in Germany. In: Anton Shekhovtsov / Paul Jackson(Hgg.): White Power Music. Scenes of extreme-right cultural resistance. Ilford 2012. S. 7-23.

- SCHIPPING, Wilhelm: Lied- und Musikforschung. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin ³2001.
- SCHLEHE, Jutta: Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Bettina Beer (Hg.): Methoden ethnologischer Feldforschung. Berlin ²2008. S. 119-142.
- SCHMIDT-LAUBER, Brigitta: Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Redenlassens. In: Silke Göttisch/Albrecht Lehmann (Hgg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin ²2007. S. 165-186.
- SCHWELLING, Birgit (Hg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen. Wiesbaden 2004.
- SEEBLEN, Georg: Gesänge zwischen Glatze und Scheitel. Anmerkungen zu den musikalischen Idiomen der RechtsRock-Musik. In: Christian Dornbusch /Jan Raabe (Hgg.): RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien. Münster 2002. S. 125-144.
- SHEKHOVTSOV, Anton/Jackson, Paul (Hgg.): White Power Music. Scenes of extreme-right cultural resistance. Ilford 2012.
- SIMI, Pete/FUTRELL, Robert: American swastika. Inside the white power movement's hidden spaces of hate. Littlefield 2010.
- SIMI, Pete/FUTRELL, Robert: The White Power Music Scene. In: Dies.: American swastika. Inside the white power movement's hidden spaces of hate. Littlefield 2010. S. 60-82.
- SNOW, David. A./ROCHFORD, E. Burke, Jr./WORDEN, Steven K./BENFORD, Robert D.: Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. In: American Sociological Review, 51/4 (1986). S. 464-481.
- SNOW, David A.: Art. Collective Identity and Expressive Forms. In: International Encyclopedia of Social and Behaviour Sciences, Bd. 4. Oxford u.a. 2001. S. 2212-2219.
- SPÖHR, Holger (Hg.): Rechtsextremismus in Deutschland und Europa. Aktuelle Entwicklungstendenzen im Vergleich. Frankfurt am Main u.a. 2010.
- STEIMEL, Ingo Heiko: Musik und die rechtsextreme Subkultur. Phil. Diss., Aachen 2008.
Online unter
URL<http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2008/2460/pdf/Steimel_Ingo.pdf>
Aufgerufen am 10.08.2013.
- STOVERACK, Karin: Bündische Lieder der Hitler-Jugend. In: Dies./Gottfried Niedhart (Hgg.): Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main 1999. S. 35-60.
- STÖSS, Richard: Forschungs- und Erklärungsansätze – ein Überblick. In: Kowalsky, Wolfgang / Schroeder, Wolfgang (Hgg.): Rechtsextremismus. Einführung und Forschungsbilanz. Opladen 1994. S. 23-66.

Stöss, Richard: Rechtsextremismus im vereinten Deutschland. Bonn 2000.

Stöss, Richard: Rechtsextremismus im Wandel. Herausgegeben von der Friedrich-Ebert-Stiftung. Berlin ³2010.

TOLKSDORF, Ulrich: Nahrungsforschung. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Berlin 2001. S. 239-254.

TRUMMER, Manuel: Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Münster u.a. 2011.

WAGNER, Bernd: Jugend - Gewalt - Szenen. Zu kriminologischen und historischen Aspekten in Ostdeutschland. Die achtziger und neunziger Jahre. dip - Materialien / Berlin-Brandenburger Bildungswerk e.V., 1/1995.

WAGNER, Bernd: Rechtsextremismus und kulturelle Subversion in den neuen Ländern. Berlin 1998.

WAGNER, Bernd: Kulturelle Subversion von rechts in Ost- und Westdeutschland: Zu rechtsextremen Entwicklungen und Strategien. In: Ders./ Thomas Grumke (Hgg.): Handbuch Rechtsradikalismus. Personen - Organisationen - Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft. Opladen 2002. S. 13-28.

WAGNER, Bernd: Neuer Rechtsextremismus und ‚kulturelle Subversion‘. In: Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen 4 (2008). S. 6-16.

WEBER, Herbert/PÖTSCH, Sven: Erscheinungsformen rechtsextremer Kulturelemente. Rechtsextreme Musik. In: Rechtsextremismus heute. Eine Einführung in Denkwelten, Erscheinungsformen und Gegenstrategien. Zentrum Demokratische Kultur Berlin. Bulletin I (2002). S. 35-47.

WEISS, Michael: Begleitmusik zu Mord und Totschlag. Rechtsrock in Deutschland. In: Antifaschistisches Infoblatt u.a. (Hgg.): White Noise. Rechts-Rock, Skinhead-Musik, Blood & Honour - Einblicke in die internationale Neonazi-Musik-Szene. Münster ³2001. S. 67-111.