

„A rich man’s world“. Klassismus und (Pop-)Kulturelle Bildung

von Jonas Engelmann

Erscheinungsjahr: 2023

Peer Reviewed

Stichwörter:

Popmusik | HipHop | Punk | Jugendkulturarbeit | Dossier: Klassismus und Kulturelle Bildung

Abstract

Pop-Kulturelle Bildung findet mehrheitlich über informelle Bildungserlebnisse in Szenen, Jugendkulturen und bei Freizeitaktivitäten statt. Für die Jugendkulturarbeit ergeben sich hier an den Themenkomplex *Klassismus* zahlreiche Anschlussmöglichkeiten. Der Artikel summiert, unterstützt von zahlreichen Songtexten/Lyrics, fünf Umgangsformen mit dem Thema Klassismus in Popmusik und HipHop als Zugang zu Jugendkultureller Bildung. Ob als Zufluchtsort, sozialrealistische Beschreibung, Utopie- oder Imaginationspraktik oder ausdrückliche Kritik intersektionaler Diskriminierungsformen. Diese Zugänge und das Aufgreifen informellen Expert*innenwissens der Jugendlichen zu Themen, Lyrics, Sprecher*innenpositionen etc. werden, entlang von zahlreichen Beispielen, als Mittel für Projekte der (szeneorientierten) Jugendkulturarbeit vorgeschlagen. Dieser Beitrag ist Teil des Dossiers „Klassismus und Kulturelle Bildung“.

„Ich habe keinen Hass auf die Reichen, ich möchte ihnen nur ein bisschen gleichen“, hat die Hamburger Band *Superpunk* 2001 auf ihrem Album „Wasser marsch“ gesungen: „ich bin nicht böse geboren, ich wollte nur neue Zähne für meinen Bruder und mich“ (Neue Zähne für meinen Bruder und mich, 2001). In einem anderen ihrer Songs versucht der Protagonist einen Fabrikanten über dessen zwielichtige Geschäfte zur Rede zu stellen, der ihn mit den Worten „Keine Zeit“ abwimmelt, woraufhin ersterem der Kragen platzt: „Sie machten einen Psychopathen aus ihm, die machten ihn zum Idioten./ Die herrschende Klasse zu schlagen ist streng verboten/ Aus einem einfachen Kraftfahrer, der die Geschichte nicht ertrug,/ wurde über Nacht der Mann, der den Fabrikanten schlug“ (Auf ein Wort, Herr Fabrikant, 2001).

Nicht sehr häufig werden Diskriminierung und Ausgrenzung durch Klassenverhältnisse in der Popmusik so explizit formuliert wie bei den Hamburger Soul-Punks von Superpunk, jedoch zieht sich das Themenfeld

Klassismus auf vielfältige Weise durch die Geschichte der Jugend-, Sub- und Gegenkulturen des 20. Jahrhunderts. Das Spektrum reicht von Songs des britischen Songwriters und Aktivisten Billy Bragg über Gewerkschaften (There Is Power In A Union, 1986) bis zur schwedischen Popband ABBA, die 1976 singen: „I work all night, I work all day,/ to pay the bills I have to pay./ Ain't it sad./ Money, money, money, must be funny,/ in a rich man's world.“ Schon diese drei Beispiele zeigen die Komplexität des Themas: neben der inhaltlichen Ebene muss auch die Sprecher*innenposition mit einbezogen werden (vgl. Fiske 2003:15). Sind es Vertreter*innen der sogenannten bürgerlichen *Mittelschicht* wie Superpunk, die sich mit den Problemen der „einfachen Kraftfahrer“ solidarisieren, ist es ein Autodidakt wie Bragg, der über das eigene Leben singt oder sind es Popstars wie ABBA, die ihrem Publikum den Traum, der Beengtheit der eigenen Klasse zu entkommen, in den Mund legen?

(Hinweis: Dem Autor ist bewusst, dass die Benennungen Unter/Mittel/Oberschicht oder -klasse hierarchisieren. Sie werden in diesem Artikel analog zu den in den hier zitierten Songs und den im angelsächsischen Raum genutzten Bezeichnungen genutzt. Der Begriff *Arbeiterklasse* wird hier entsprechend der marxistischen Schreibweise nicht gegendert. Die Nutzung des im deutschsprachigen Raum verbreiteten Begriffes *Schicht* wird alternierend zu *Klasse* genutzt.)

Fluchtorte, Stolz, Utopien, Sozialrealismus und Kritik. Fünf Umgangsformen mit Klassismus im Pop

Pop-Kulturelle Bildung findet mehrheitlich über informelle Bildungserlebnisse in Szenen, Jugendkulturen und bei Freizeitaktivitäten statt (vgl. Hornberger/Krankenhagen 2012/2013). Jugendkulturarbeit findet hier verschiedene Anschlussmöglichkeiten an den Themenkomplex *Klassismus*, wobei sich grob fünf unterschiedliche Formen des Umgangs mit dem Thema im Pop unterscheiden lassen, die in diesem Artikel ausgeführt werden. Musik und popkulturelle Szenen können zum Fluchtort aus der eigenen Klassenherkunft bzw. der mit dieser verbundenen sozialen Ausgrenzung werden. So kann die Diskothek etwa ein Ort sein, an dem die Klassenherkunft zumindest nicht auf den ersten Blick eine Rolle spielt. Auch ganze Genres können einen solchen Zufluchtsort bilden. So war etwa der Detroit Techno vor allem von den Schwarzen Einwohner*innen der Stadt geprägt und hatte auch die Funktion eines eskapistischen Gegenmodells zur doppelten gesellschaftlichen Ausgrenzung durch Rassismus und *Klassismus*. Zum Zweiten kann *Klassismus* inhaltlich über Songtexte thematisiert, Realitäten der sozialen Ausgrenzung abbilden. Ein dritter Zugang zum Thema ist der Stolz auf die eigene soziale Herkunft, der meist mit einer Abgrenzung nach *Oben*, zu den privilegierten Klassen, einhergeht. *Klassistische* Ausgrenzungen werden hier weniger reflektiert als vielmehr zu einem identitätsstiftenden Moment: Klassengrenzen werden nicht kritisiert, sondern mit Stolz quasi zementiert. Viertens kann Musik die Utopie einer Überwindung der Ausgrenzung aufgrund der Klassenherkunft formulieren. Dabei ist es oftmals die Liebe, die als Möglichkeit angeführt wird, Klassengrenzen zu überwinden. Zuletzt ist vor allem im (*Black*) *HipHop* der letzten Jahre die Auseinandersetzung mit intersektionaler Diskriminierung immer stärker in den Fokus gerückt.

Angesichts der Tatsache, dass in jugendkulturellen Szenen eine solch vielfältige Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex *Klassismus* existiert, bieten sich ebenso vielfältige Anschlussmöglichkeiten für Jugendkulturarbeit im Kontext der Ausgrenzung aufgrund der Klassenherkunft und/oder -zugehörigkeit.

Klassismus wird von den Jugendlichen selbst angesprochen, aus verschiedenen Perspektiven und Sprecher*innenposition beleuchtet oder wenigstens über Songtexte rezipiert. In einigen jugendkulturellen Szenen spielen Statussymbole eine wichtige Rolle, in anderen stehen dagegen antikapitalistische Ideale im

Vordergrund und wiederum anderswo werden explizit klassistische Ausgrenzungen zum Thema in Texten wahrgenommen. Wie auch immer Klassismus in den unterschiedlichen Szenen eine Rolle spielt: Die jugendlichen Akteur*innen sind in der Regel vertraut mit dem Thema, sind teilweise sehr versiert in der popkulturellen Aufbereitung gesellschaftspolitischer Themen und können in Projekten der (szeneorientierten) Jugendkulturarbeit als Expert*innen zur Auseinandersetzung und Reflektion der strukturellen Bedingungen solcher Ausgrenzungen mitwirken (vgl. [Josties 2010](#)).

Hilfreich für diese Projekte der Jugendkulturarbeit ist es, wenn auch bei den begleitenden (hauptamtlichen) Pädagog*innen ein Vorwissen über jugend- und popkulturelle Szenen, ihre Geschichte, Struktur und Ästhetik besteht. Zu diesem Wissen soll dieser Artikel einen Beitrag leisten. Die inhaltliche Klammer liegt dabei auf solchen Szenestrukturen, die sich für den Themenkomplex besonders eignen. Klassismus in der Popkultur kann dabei in Gänze an dieser Stelle nicht durchdrungen werden. Es sollen jedoch einige Schneisen durch das Popkulturdickicht des 20. Jahrhunderts geschlagen werden, die Schlaglichter auf das Verhältnis von Klassismus und Pop der letzten Jahrzehnte werfen.

„I belong to the Beat Generation“ - Subkultur und Klassenhintergrund

„Der Beatnik kommt aus dem Mittelstand und hätte sich vor fünfundzwanzig Jahren der kommunistischen Jugendbewegung angeschlossen. Heute zieht er es vor, ganz einfach nicht zu arbeiten“, notierte der US-amerikanische Autor, Norman Mailer, 1957 in seinen Gedanken zu Hipstern und Beatniks, den ersten jugendlichen Nachkriegs-Subkulturen im heutigen Verständnis. Auch wenn man die Zeit weiterdreht und von der *Beat Generation* über *Flower Power*, *Punk* und *Techno* in die Gegenwart schreitet: westliche Popkultur war immer von Abgrenzungen angetrieben. Abgrenzungen von der Elterngeneration, von anderen popkulturellen Szenen und deren Habitus, von den Erwartungen der Gesellschaft oder den Zwängen der sozialen Zugehörigkeit – egal ob sich die kulturellen Protagonisten nun *Hippies*, *Teds*, *Mods*, *Punks*, *Raver* oder *Rapper* nannten (vgl. Diederichsen 2014:379). Egal welche Codes verschiedene Subkulturen entwickelt haben, welche Sprachen und Rituale, Stile, im Zentrum steht stets eine eigene Musik. Songtexte und Musik dienen und dienen dabei in unterschiedlicher Ausprägung als Identifikationsmoment, als Mittel der Abgrenzung, als Beschreibung von Lebensverhältnissen und Utopien oder als Ort der Reflektion. Pop-, Sub- und Gegenkulturen sind Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse, insbesondere ökonomischer Verhältnisse, und die Akteur*innen dieser Szenen sind Träger des Wissens über diese szenespezifischen Auseinandersetzungen mit gesellschaftspolitischen Fragen (vgl. Diederichsen 2014:383ff.).

Doch selbst wenn keine explizite Auseinandersetzung mit Klassismus in den popkulturellen Erzeugnissen zu finden ist, so kann das Thema doch implizit präsent sein, denn auch Popkultur selbst kann zum Zufluchtsort werden, wenn die eigenen Verhältnisse zu eng werden. Diese Form von Zuflucht findet sich in der Disco- oder Rave-Szene auch in den Songtexten thematisiert: „In spite of destruction/ Life can be fun/ A walk in the park, a trip in the dark/ I`m getting away, escaping today“, singt sich beispielsweise 1979 Nick Strater aus dem Alltag fort. Von Disco über Techno bis zum *Dubstep* und *Jungle* der Gegenwart: der Eskapismus richtet sich dabei an alle sozialen Klassen. Das Bedürfnis nach einer solchen Flucht aus den sozialen und ökonomischen Realitäten ist je nach Schichtzugehörigkeit der Jugendlichen anders verortet. Jugendliche der unteren Mittelschicht und Arbeiterklasse versuchten primär der Ausweglosigkeit der eigenen Klassenzugehörigkeit zu entfliehen, der erfahrenen Determiniertheit und sozialen Undurchlässigkeit der Gesellschaft. Nicht zufällig entwickelten sich die neuen sozialen Räume, Discotheken und Technoclubs, in einer Zeit der gesellschaftlichen Umwälzungen, die Unsicherheiten unter Jugendlichen entstehen ließen.

Ursprünglich als Freiräume der schwulen Subkultur in den USA entworfen, boten Discotheken Jugendlichen nach der Öl- und Wirtschaftskrise, der Verschärfung des Kalten Krieges und anderen politischen Ereignissen der Siebziger einen Zufluchtsort. Diese enge Verknüpfung von politischen Entwicklungen und kulturellen Reaktionen zieht sich bis in die Gegenwart durch die Popkultur. Auch als sich Mitte der Achtziger in Detroit Techno entwickelte, war das Umfeld entscheidend: Detroit hatte seit den späten Sechzigern unter dem Bedeutungsverlust der dort ansässigen Autoindustrie, mit Bevölkerungsschwund und hohen Kriminalitätsraten zu kämpfen. *Detroit Techno*, geprägt vor allem von den Schwarzen Einwohner*innen der Stadt, galt als trotziges und gleichzeitig eskapistisches Gegenmodell zu Arbeitslosigkeit und der doppelten gesellschaftlichen Ausgrenzung durch Rassismus und Klassismus (vgl. Kühn 2017:124).

In diesen Formen elektronischer Tanzmusik fanden sich auch Schwarze wie *weiße* Jugendliche der Mittel- und Oberschicht wieder, die sich darüber von Erwartungen der Gesellschaft wie auch der Eltern abgrenzten, zumindest temporär. Allerdings spielten für diese Milieus andere, parallel entstehende, Subkulturen eine wichtigere Rolle. Während die Akteur*innen von Disco und Techno sich zunächst hauptsächlich aus marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen zusammensetzten, bot die zeitgleich entstehende Punkszene Räume an, in denen sich vor allem Jugendliche der *weißen* Mittelklasse wiederfanden. Und so entpuppen sich die Jugendkulturen des 20. Jahrhunderts als strukturell von Klassismus geprägt: Obwohl sich die Grenzen nicht immer trennscharf ziehen lassen und manchmal sogar innerhalb von Subkulturen selbst verlaufen, verweisen sie doch alle auf spezifische gesellschaftliche Milieus und Klassenhintergründe. Norman Mailer hatte es bereits für die Beat Generation festgestellt: Der Eskapismus von Jugendlichen aus der bürgerlichen Mittelschicht entpuppte sich oft als ein *on the road* für wenige Jahre, ein Ausstieg auf Zeit, nach der die Rückkehr in die *Mitte der Gesellschaft* [sic!] möglich war (vgl. Mailer 1957).

Zwanzig Jahre später untersuchte ein Forscherteam um den britischen Soziologen und Gründer der Cultural Studies, Stuart Hall, dieses Phänomen und stellte fest, dass Arbeiter-Subkulturen dazu tendieren, klar zwischen Schule, Arbeit, Familie etc. und der zur Verfügung stehenden arbeitsfreien Zeit zu unterscheiden (vgl. Clarke, Hall et al. 1979:111). Subkultur bedeutete hier vor allem Gestaltung von Freizeit, die Aneignung der Umwelt, von Disco, Fußballplatz, Straße (vgl. Clarke, Hall et al. 1979:94ff). Dagegen bildeten sich die Subkulturen, die von Angehörigen der Mittel- und Oberschicht dominiert waren, als *counter-culture*, Gegengesellschaft, innerhalb von jugendkulturellen Szene(n) aus. In diesen Szenen, von Beatniks über Hippies bis Punk, wurden Alternativen zur dominanten Kultur erprobt: neue Formen des Zusammenlebens, von Beziehungen und Arbeitsverhältnissen. Diese Gegen- oder Alternativgesellschaften definierten nicht nur die Freizeit dieser Jugendlichen und jungen Erwachsenen, sondern deren gesamte Lebenswelt (vgl. Clarke, Hall et al. 1979:111). Während all diese Kulturen in ihrer Verweigerungshaltung angeeckt sind, trug die unterschiedliche gesellschaftliche Wahrnehmung erkennbar klassistische Aspekte: Das aggressiv klassenbewusste und mehrheitlich patriarchal-männliche Auftreten von Arbeitersubkulturen, etwa Rocker, Fußballhooligans oder Skinheads, wurde als soziale Gefahr wahrgenommen und mit staatlichen Mitteln bekämpft, die Gegenkulturen der Mittelschicht dagegen als tendenziell politische Bewegungen interpretiert, denen mehr Toleranz entgegenkam (vgl. Clarke, Hall et al. 1979:112).

Diese Toleranz war allerdings mit Stuart Hall Ausdruck eines „langen Marsch der neoliberalen Revolution“ (Hall 2014:228): Die vermeintliche Delinquenz von subkulturellen Jugendlichen wurde von den Akteur*innen aus den oberen gesellschaftlichen Schichten im Sinne der neoliberalen Ideologie umgemünzt. Das *Do It Yourself* der Punkszene bereitete wunderbar auf die erwartete Flexibilität in der aktuellen Arbeitswelt vor und die in der Szene übliche Selbstausbeutung als Preis der Selbstverwirklichung ließ prekäre

Beschäftigungsverhältnisse später als Normalität erscheinen (vgl. Calmbach 2007:213ff.). Diese prekären Beschäftigungsverhältnisse sind eine Realität, die heute u. a. die Kreativbranche prägt, die sich in diesem ambivalenten Verhältnis von selbstbestimmtem Arbeiten und Selbstausbeutung bewegt (vgl. Eichmann 2003).

„I want to live like common people“ - Zum Beispiel Großbritannien

Laut einer Statistik hatten im Jahr 2010 über 60 Prozent der britischen Künstler*innen in den Top Ten eine Privatschule besucht, zwanzig Jahre zuvor waren es nur ein Prozent der Musiker*innen (vgl. Hatherly 2012:9). Es hat sich also etwas Grundsätzliches geändert in Großbritannien, wo Bands aus der Arbeiterklasse und der unteren Mittelschicht eine lange Tradition haben: von den *Kinks* über die *Beatles* und *David Bowie* bis hin zu *The Jam/Style Council*.

Punk, um am Beispiel zu bleiben, konnte seine politische Schärfe auch aus dem Grund entwickeln, weil er Menschen aus der Arbeiterklasse und der Mittelschicht vereinte. Zentral für diese Vernetzung waren die staatlichen Kunsthochschulen in Großbritannien, die sich durch einen niedrighschwelligigen Zugang gerade für Jugendliche aus der Arbeiterklasse auszeichneten (vgl. Butt 2022). Dadurch entstand bei Bands wie *Crass*, *The Clash* und anderen ein Bewusstsein für die Probleme der Arbeiterklasse und für klassistische Ausgrenzungen. Weil jedoch die sozialen Sicherungen der Nachkriegszeit erodierten und der zunehmende Abbau staatlicher sozialer Leistungen unter der Regierung Thatcher Menschen aus den unteren Schichten die Möglichkeiten raubte, am kulturellen Leben teilzuhaben, sowohl als Konsument*innen wie auch als Akteur*innen, löste sich diese Verbindung im Laufe der Achtziger. Den Schlusspunkt dabei bildete der Bergarbeiterstreik 1984/85, in dem sich zahlreiche Punkbands mit den streikenden Bergarbeitern und ihren Familien solidarisierten. Die Niederschlagung des Streiks läutete den Bedeutungsverlust der Gewerkschaften in Großbritannien ein.

Zehn Jahre später erfolgte im Zuge des Britpop-Booms ein letzter musikalischer Gruß aus der Arbeiterklasse, bevor sie mit dem Ende dieses kurzlebigen Musikphänomens endgültig aus der kulturellen Wahrnehmung verschwand. Das von Britpop-Bands geschnürte Knäuel klassistischer Zuschreibungen, Abgrenzungen und Selbstwahrnehmungen lässt sich am Beispiel dreier zentraler Bands entwirren: *Blur*, *Oasis* und *Pulp*.

Pulp bewegten sich dabei immer am Rande des medialen Zirkus und kommentierten das Geschehen von dieser Beobachterposition aus. Die Sheffielder entstammten dem dortigen Arbeitermilieu. Sänger Jarvis Cocker studierte Mitte der Achtziger in London und erklärte später in einem Interview, er habe sich nie als Vertreter der Arbeiterklasse gefühlt – bis er beim Studium seine Mittelklasse-Kommiliton*innen und ihre Privilegien näher kennengelernt habe (vgl. Hatherly 2012:24). *Pulp* reflektierten in einem ihrer wohl bekanntesten Songs „Common People“ (1995) die Faszination der Oberschicht für die Arbeiterklasse. Die Protagonistin will sich darin von Cocker erklären lassen, was die „common people“, die einfachen Menschen, auszeichne: „I want to live like common people/ I want to do whatever common people do“. Er versucht es ihr zu beschreiben – „Pretend you've got no money“, „Pretend you never went to school“ –, doch kommt zu dem Schluss, dass sie die Klassenschranken niemals überwinden wird: „You will never understand/ How it feels to live your life/ With no meaning or control/ And with nowhere left to go“. Ironischerweise war die Arbeiterklasse, von der die Band in diesem Song spricht, zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr existent – zumindest nach der Zerschlagung der Gewerkschaften durch Thatcher und dem Einzug des Neoliberalismus als Staatsräson, nicht mehr im Sinne eines ökonomisch-politischen

Zusammenhangs (vgl. Fisher 2013:14f).

Während Pulp ihren Arbeiterbackground subtil in ihren Songs verhandelten, inszenierten die beiden anderen Bands, Oasis und Blur, einen medial ausgetragenen Konflikt, der hauptsächlich auf die Außenwahrnehmung ihrer Herkunft abzielte, auf Fragen der Echtheit, der *Authentizität* und Sprecher*innenposition. Während Oasis Wert auf ihren Arbeiterklassenbackground legten und diese Herkunft auch in ihrer von klassischen Rockstrukturen geprägten Musik gespiegelt sehen wollten, galten Blur in ihren Augen als *Mittelschichtsjungs*, die sich der Arbeiterklasse durch das künstliche Sprechen im Cockney-Dialekt anbieten wollen. Blur dagegen spielten mit klassistischen Einstellungen der Oberschicht, beispielsweise in ihrer Single „Charmless Man“ (1995). Darin wird die Überheblichkeit der teuer ausgebildeten Oberschicht vorgeführt sowie deren Erwartungshaltung, durch gesellschaftliche Beziehungen ließe sich auch Respekt erwerben.

Vor dem Hintergrund des von Fisher (2013) beschriebenen Verschwindens der Arbeiterklasse bildete sich im UK und anderenorts eine neue Arbeiterklasse heraus, die von Neo-Liberalismus und Prekarisierung geprägt und durch die nun fehlende Gewerkschaftsmacht geschwächt war. Die unorganisierte, machtlose Klasse der Callcenter-Angestellten, Restaurant-Kräfte und in anderen prekären Dienstleistungsbereichen Beschäftigten wurde zeitgleich mit einem neuen Begriff belegt: *Chavs*, auf Deutsch in etwa *Proll*. Der britische Journalist Owen Jones hat sich dieser neuen Unterschicht in einer Studie angenommen, in der er die mit dieser abgehängten Arbeiterklasse verbundenen Klischees und Stereotype untersucht. Sie wird als faul, kriminell und dumm angesehen, auch von den verbliebenen Vertreter*innen der Arbeiterklasse, die eine Verbindung zu den *Prolls* weit von sich weisen (vgl. Jones 2012:11). Auf diese Problematik machen wiederum aktuelle britische Bands wie *Sleaford Mods* aufmerksam, die von Journalist*innen als „wichtige popkulturelle Stimme der Arbeiterklasse“ (vgl. Klasen 2015) beschrieben wurde, aber mit ihrer Kritik an Klassismen wie auch der Kritik an den Abgrenzungen der Arbeiterklasse von der sogenannten Unterschicht, zwischen allen Stühlen sitzt. In Songs wie „Jobseeker“ (2007) einem fiktiven Gespräch zwischen Sänger Jason Williamson und seinem Arbeitsvermittler, spielen sie mit vermeintlichen Attitüden des arbeitsunwilligen *Chavs*, zeigen aber in diesem Spiel die Mechanismen auf, über die klassistische Diskriminierungen funktionieren: „So Mr. Williamson, what you doing in order to find gainful employment since your last signing on date?“ – „Fuck all!“ (ebd.)

„Doch dann ist es zu spät“ - Klassismus in den Charts

Nicht nur im britischen Punk, Post-Punk, Indie und Britpop wird Klassismus thematisiert. Wie das einleitende Beispiel von ABBA gezeigt hat, finden Songs, die klassenbezogene Ausgrenzungen benennen, auch in die Charts. So sang Peter Sarstedt 1969 in „Where do You Go to My Lovely“ von dem scheinbar gelungenen Versuch einer Vertreterin der Arbeiterklasse, die Grenze ihres Milieus nach oben hin zu überschreiten, wo sie eine angesehene Ausbildung genießt und wichtige Personen kennenlernt. Abends im Bett jedoch holt ihre Herkunft sie wieder ein: „They say that when you get married/ It'll be to a millionaire/ But they don't realize where you came from“ (ebd.).

Die Überwindung dieser Klassengrenzen hat immer wieder die Popmusik inspiriert. So besingt Billy Joel 1983 in „Uptown Girl“ die Beziehung zwischen einem solchen *Uptown Girl*, das die Welt der *Upper Class* satt hat und sich der Liebe zu einem *Lower Class Downtown Boy* hingibt – im zugehörigen Musikvideo inszeniert sich Joel als Automechaniker. Liebe als Möglichkeit der Überwindung von Klassengrenzen – oder die Unmöglichkeit von Liebe aufgrund von Klassenzugehörigkeiten – werden in unzähligen Popsongs

thematisiert. „Du liebst ihn nur, weil er ein Auto hat/ und nicht wie ich, ein klappriges Damenrad“ singen *Die Ärzte* 1984 ironisch in *Zu Spät*. Dass die Grenzen zwischen der Selbst- und Fremdwahrnehmung fließend sind, betont dagegen Christiane Rösinger in ihrem Song „Wer wird Millionär“ (2006), wenn sie über ihr eigenes prekäres Leben als Musikerin fragt: „Ist das noch Boheme oder schon die Unterschicht?“

Während im Pop auf sehnsuchtsvolle oder ironische Weise um das Überschreiten von Klassengrenzen gerungen, die Liebe als Moment der Außerkraftsetzung klassistischer Abgrenzungen herbeigesehnt wird, wird in der Geschichte der Rockmusik auch immer wieder die Inflexibilität der eigenen Herkunft betont. Hier steht Authentizität im Vordergrund. Das Bild eines meist hart arbeitenden Musikers ist angelehnt an das Idealbild des Mannes aus der Arbeiterklasse. Statt über klassistische Ausgrenzungen zu reflektieren, steht ein Stolz auf den eigenen Background im Vordergrund. Bei Bands wie den Deutsch-Rockern von *Haudegen* gehört dieser Arbeiterstolz zu einem Teil der Inszenierung, sie treten in (eher hochpreisigen) Varianten typischer Arbeiterkleidung wie Arbeitswesten und -schuhen auf. Vom politischen Bewusstsein einer Arbeiterbewegung ist in solchen Inszenierungen allerdings kaum mehr etwas übrig, jeglicher politische Überbau ist abgestreift und reduziert auf die Verklärung von harter Männlichkeit und das Gerippe eines Bewusstseins vom Leben des *kleinen Mannes*, das geprägt ist von „Blut, Schweiß und Tränen“, wie *Haudegen* auf ihrer gleichnamigen Albumtrilogie von 2017 singen: „Das Leben hat mir nie etwas geschenkt, ich hab verlor'n doch hart gekämpft.“

Viele Bands dieser neuen Deutschrock-Szene zeichnen sich durch diese Verklärung des *kleinen oder einfachen Mannes* unter Ausklammerung der Arbeiter*innen als politisches Subjekt aus. Sie präsentieren einen neuen Konservatismus in der Popkultur, der sich gerade im Stolz darauf äußert, keiner von *denen da Oben* zu sein, keiner der „Gutmenschen und Moralapostel“, wie *Frei.Wild* im gleichnamigen Song von 2015 singen. Die Band aus Südtirol kombiniert eine nach rechts offene Tradition von Arbeiterkultur, mit Werten wie Religion, Patriotismus, Männlichkeit, Volk und Brauchtum, die sich bereits im *Oi!Punk* und der Skinhead-Bewegung zeigte. Zumindest strukturell lassen sich in dieser Form der Abgrenzung nach *Oben* rechte Tendenzen ausmachen. Auch der Heimatbegriff von Bands wie *Frei.Wild* und anderen ist ausschließend, territoriale Ideen von Identität und Zugehörigkeit werden besungen. Auch wenn sich *Frei.Wild* öffentlich gegen Rechts positioniert haben, ist der Schritt von einer Kombination rassistischer und klassistischer Ausschlussmechanismen – der Vorwurf, die Politik habe Geld für Flüchtlinge, jedoch nicht für die als deutsch anerkannten Arbeitslosen, Obdachlose etc. – hin zu rechtswölkischem Rassismus nur ein kleiner. Dieser als Klassismuskritik getarnte Rassismus findet sich am rechten Rand der DeutschRock-Szene als Entwicklung, die man beobachten sollte, weil sie mit einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung korrespondiert (vgl. Raabe 2021).

Geradezu harmlos nehmen sich dagegen die Abgrenzungen nach *Oben*, zu privilegierten Klassen bei aktuellen Bands wie der *Antilopen Gang* aus, die ironisch gebrochen von Studenten singen, die ihnen in ihrem Habitus auf die Nerven gehen: „Ihr lebt abgeschottet und zurückgezogen/Ihr wisst nicht mal was Arbeit bedeutet, ihr Idioten/Was bringt es bitte diese weltfremden Bücher zu lesen/und zu versteh'n?/Ihr könnt noch nicht mal Glühbirnen wechseln“, lautete die Kritik der *Antilopen Gang* im Song „Fick die Uni“ von 2009. Angesichts der Reflektion zu NSU (Nationalsozialistischer Untergrund), neuem Patriotismus und Alltagsrassismus „Beate Zschäpe hört U2“ (2014), ist die Auseinandersetzung von 2009 mit der bildungsbürgerlichen Klassen aus der Perspektive *von Unten* wohl als Kritik der bundesdeutschen HipHop-Szene lesbar, die sich immer wieder vom akademischen Milieu abgewendet und (vorgeblich) mit den Abgehängten der Gesellschaft identifiziert hat.

„I guess I got no choice“ - Klassismus und Rassismus im HipHop

Während im Rock Authentizität im Mittelpunkt steht, ist das Äquivalent dafür im HipHop *Realness*. Bereits einer der ersten politischen Tracks der HipHop-Geschichte, „The Message“ (1982) von *Grandmaster Flash & the Furious Five*, analysierte soziale und gesundheitliche Benachteiligung durch Klassismus: „I can't take the smell, can't take the noise/ Got no money to move out, I guess I got no choice“. Auch zwanzig Jahre nach Grandmaster Flash hat sich daran nur wenig geändert, so rappte *Mos Def* am Ende des letzten Jahrtausends in seinem Song „Hip Hop“ (1999) vom „sovereign state of the have-nots“, den die Schwarzen in den USA durch Rassismus und Klassismus anzuerkennen gezwungen seien. Und auch wenn Kanye West 2013 anmerkte, das Hauptproblem für Schwarze in den USA sei nicht länger der Rassismus, sondern der Klassismus (vgl. Khomani 2015), bleibt das Zusammendenken dieser beiden Ausgrenzungsmechanismen in vielen HipHop-Tracks bis heute zentral. Kendrick Lamar rappte 2015 in „Institutionalized“ davon, durch seinen Erfolg als Beweis missbraucht zu werden, dass Rassismus und Klassismus überwunden werden können: „I'm trapped inside the ghetto and I ain't proud to admit it/ Institutionalized, I keep runnin' back for a visit“. Das Problem von Rassismus und Klassismus wird in seinen Augen von der Gesellschaft, die Ausgrenzungen produziert, zurück auf das Individuum projiziert. Diese Reflektion ist allerdings nicht allen HipHop-Künstler*innen eigen, oftmals geht es um reine Abgrenzungen und die Betonung, dennoch *real* geblieben zu sein und die eigene Herkunft nicht vergessen zu haben. „I'm still Jenny from the block/ Used to have a little now I have a lot/ No matter where I go/ I know where I came from/ From the Bronx“, singt Jennifer Lopez 2002 in „Jenny From the Block“.

Insbesondere im *Gangster Rap* treten Fragen des Klassismus in den Mittelpunkt, oftmals verwoben mit Sexismus, Homo- und Queerfeindlichkeit. Songs wie „Fuck tha Police“ von *N.W.A.* beschrieben 1988 die Problematik, dass Schwarze, die etwas wohlhabender erschienen, in den Augen der Polizei als Drogendealer gebrandmarkt wurden. Mit dieser Benennung klassistischer und rassistischer Zuschreibungen ging aber auch eine Abgrenzung der Band von jenen einher, die solche Zuschreibungen zu setzen in der Lage sind und in den oberen Gesellschaftsschichten verortet wurden. Zwar stammten Teile von *N.W.A.* selbst aus der Schwarzen Mittelschicht, trotzdem ging es in ihrem Gangster Rap um eine Romantisierung des Lebens als sozialer Underdog, als sozial Ausgegrenzter in einer rassistischen Gesellschaft, und um die Dämonisierung der oberen Klassen.

Ähnliche Formen der Abgrenzungen und Verklärungen finden sich auch im deutschen Pendant des Gangster Rap. Und ähnlich wie im DeutschRock finden sich auch im Deutsch-Rap über Aneignungen von Klassismuskritik Öffnungen nach rechts. „Leute sagen, Fler ist Proll/Leute sagen, Fler ist Nazi/ Mir egal, sagt was ihr wollt, Hauptsache der Rubel rollt“ rappt etwa der Berliner *Fler* in „Deutscha Bad Boy“ (2008). Er fühle sich „fremd im eigenen Land“ – wenn auch sicher nicht auf die Art und Weise wie es *Advanced Chemistry* 1992 mit ihrem gleichnamigen Song gemeint hatten, der den deutschen Alltagsrassismus anprangerte. Fler betitelte sein Album von 2008 auf diese Weise, und erklärt in seinem Song „Ich bin Deutscha“ seinem offenbar nicht-deutschen Gegenüber: „Ich bin Deutscha, du hast keine Identität/ Du bist ein Niemand, okay Junge, ich zeig dir wie es geht“.

Im Deutsch-Rap finden sich ebenso positive Bezugnahmen auf das Stereotyp des *Prolls*, wobei neben Klassenherkunft/-zugehörigkeit auch hegemoniale Männlichkeitsbilder eine Rolle spielen: *Bushido* rappte 2006 in „Sonnenbank Flavour“: „Laptop, Rapgott, Lederjacken-Prollschiene/ Ersguterjunge, yeah mein Label eine Goldmine“. *Ersguterjunge* ist der Name von Bushidos Plattenlabel, hinter seinem Image als Gangster

verbirgt sich ein erfolgreicher Geschäftsmann. *Proll*-Sein meint bei Bushido einen performativen Akt und keine Identität, er inszeniert sich als *Proll*, führte im zugehörigen Video gleichzeitig seine Luxusgüter vor.

Im Track „Straßenjunge“ von *Sido*, erschienen 2006, machte sich der Rapper zunächst von diversen Zuschreibungen frei, um dann die eigene Identität selbstbestimmt zu definieren. „Ich bin kein Gangster, kein Killer, ich bin kein Dieb/ Ich bin nur ein Junge von der Straße“, rappt er einerseits, um dann zu erklären: „Ich bin ein Ghetto-Kid mit Bierfahne und Adiletten/ Ich bin ein asozialer Proll und Prolet/ Einer, den sie nicht wollen beim Comet/ weil ich zu gerne das ausspreche, was keiner sagt“. Die positive Bezugnahme auf die/eine *Unterschicht*, die Identifikation und Aneignung mit als sozial abgehängt wahrgenommenen Personen, setzte den Rahmen für das eigene Image eines politisch Marginalisierten, der Wahrheiten ausspricht, die andere nicht hören wollen oder können. Auch diese Selbstwahrnehmung kann angesichts der seit einiger Zeit lauter werdenden „Lügenpresse“-Rufe und dem verschwörungstheoretisch untermauerten Misstrauen gegenüber *denen da Oben* als mindestens problematisch angesehen werden.

Doch auch die (Selbst-)Ironie hat ihren Weg in den aktuellen deutschen Rap gefunden. In „Brenn die Bank ab“ stellt der Berliner *Romano* 2015 Klischees der Ober- und Unterschicht gegeneinander und fordert ironisch zum revolutionären Akt auf: „Weiße Strände/ Reich geboren/ Schöne Hände/ Gutes Koks/ Fette Klunker/ Private Bunker/ Weiße Zähne/ Gemachte Titten/ Scheine zählen/ Teure Schlitten/ /Keine Kohle, Keine Arbeit, Keine Wohnung, Keine Liebe/ Flaschen sammeln, Arbeitsamt, Keine Zukunft, Kein Respekt./ Brenn die Bank ab, fackel die Banken ab!“

Die Verbindung von Klassismus und Pop ist einem stetigen Wandel unterworfen. Insbesondere im HipHop sind die Protagonisten der Songs nicht zwangsläufig mit den Rappern zu identifizieren. HipHop ist immer auch ein Spiel mit Sprecherpositionen, mit Identitäten und Perspektiven. Weder fordert Roman Geike alias *Romano* dazu auf, tatsächlich Banken in Brand zu setzen, noch würde *Dr. Dre* von N.W.A. seine Waffe gegen einen Polizisten erheben, auch wenn er von dieser Geste in „Fuck tha Police“ (1988) beschreibt. Die Überzeichnung ändert jedoch nichts an der darunter liegenden Kritik an gesellschaftlichen Strukturen, die dazu beitragen, solche Gewaltfantasien entstehen zu lassen, sei es der Klassismus, den *Romano* thematisiert oder der Alltagsrassismus, der bei N.W.A. im Mittelpunkt steht. Wie Hornberger/Krankenhagen (2012/13) (<https://www.kubi-online.de/artikel/pop-medienkultur-kulturellen-bildung>) zeigen, haben jugendliche Hörer*innen sich in der Regel über Prozesse der informellen Bildung, durch eigene Erfahrungen und Austausch mit Peers etc., Kompetenzen angeeignet, um die popkulturelle Ästhetik zu erkennen und das Spiel mit den Sprecher*innenpositionen in den verschiedenen Musikstilen und zugehörigen Subkulturen zu entschlüsseln. Solche „Unterscheidungs- und Wertungskompetenzen“ (ebd.) von Jugendlichen müssen anerkannt, aufgenommen und angewandt werden, um ihnen in der Jugendkulturarbeit auf Augenhöhe zu begegnen. Und die Anleitenden sollten die Chance ergreifen, sich diesem Feld zuzuwenden und diese und andere Expert*innen in die Jugendkulturarbeit einzubinden.

Verwendete Literatur

Butt, Gavin (2022): No Machos or Pop Stars. When the Leeds Art Experiment Went Punk. Durham: Duke University Press.

Calmbach, Marc (2007): More Than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore. Bielefeld: transcript.

Clarke, John/Hall, Stuart/Jefferson, Tony/Roberts, Brian (1979): Subkulturen, Kulturen und Klasse. In: Honneth, Axel/Lindner, Rolf/Paris, Rainer (Hrsg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen (39–131). Frankfurt am Main: Syndikat.

Diederichsen, Diedrich (2014): Über Popmusik. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Eichmann, Hubert (2003): Arbeiten in der New Economy. Zwischen Selbstverwirklichung und Selbstausschöpfung. Eine Studie zur Lebensqualität von Arbeitskraftunternehmer*innen. Wien: Guthmann-Peterson.

Fiske, John (2003): Lesarten des Populären. Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei. Wien: Löcker.

Fisher, Mark (2013): Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Aus dem Englischen von Christian Werthschulte, Peter Scheiffle und Johannes Springer. Hamburg: VSA.

Hall, Stuart (2014): Eine permanente neoliberale Revolution? In: Ders.: Populismus, Hegemonie, Globalisierung. Ausgewählte Schriften 5 (228–253). Hamburg: Argument.

Hatherly, Owen (2012): These Glory Days. Ein Essay über Pulp und Jarvis Cocker. Aus dem Englischen von Sylvia Prahl. Berlin: Edition Tiamat.

Hornberger, Barbara/Krankenhagen, Stefan (2012/2013): Pop- und Medienkultur in der Kulturellen Bildung. In: Kulturelle Bildung Online <https://www.kubi-online.de/artikel/pop-medienkultur-kulturellen-bildung> (letzter Zugriff am 06.03.2023).

Jones, Owen (2012): Prolls. Die Dämonisierung der Arbeiterklasse. Aus dem Englischen von Christophe Fricker. Mainz: Verlag Andre Thiele.

Josties, Elke (2020): Jugendkulturarbeit. Online unter: <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60003/jugendkulturarbeit/> (letzter Zugriff am 06.03.2023).

Khomani, Nadia (2015): Kanye West says 'the class system is the new racism'. Online unter: <http://www.nme.com/news/music/kanye-west-384-1220411> (letzter Zugriff am 06.03.2023).

Klasen, Oliver (2015): Sleaford Mods – Jobseeker 2013. Lieder gegen den Kapitalismus (Teil II). In: Süddeutsche Zeitung vom 3. Juli 2015. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/lieder-gegen-den-kapitalismus-teil-ii-subversion-in-songs-1.2549253-9> (letzter Zugriff am 15.05.2023).

Kühn, Jan-Michael (2017): Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie. Wiesbaden: Springer VS.

Raabe, Jan (2021): Von RechtsRock und RechtsPop. Musik im Schnittpunkt von Rechtspopulismus, Neuer Rechter und extremer Rechter. In: AG Rechtsextremismus und Musik des RBT SH (Hrsg.): Rechte Klangwelten. Von Rechtsextremismus bin in die „Mitte der Gesellschaft“ (23-29). AWO Schleswig-Holstein.

Zitieren

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

Jonas Engelmann (2023): „A rich man's world“. Klassismus und (Pop-)Kulturelle Bildung . In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/a-rich-mans-world-klassismus-pop-kulturelle-bildung> (letzter Zugriff am 18.09.2023)

Veröffentlichen

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

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