
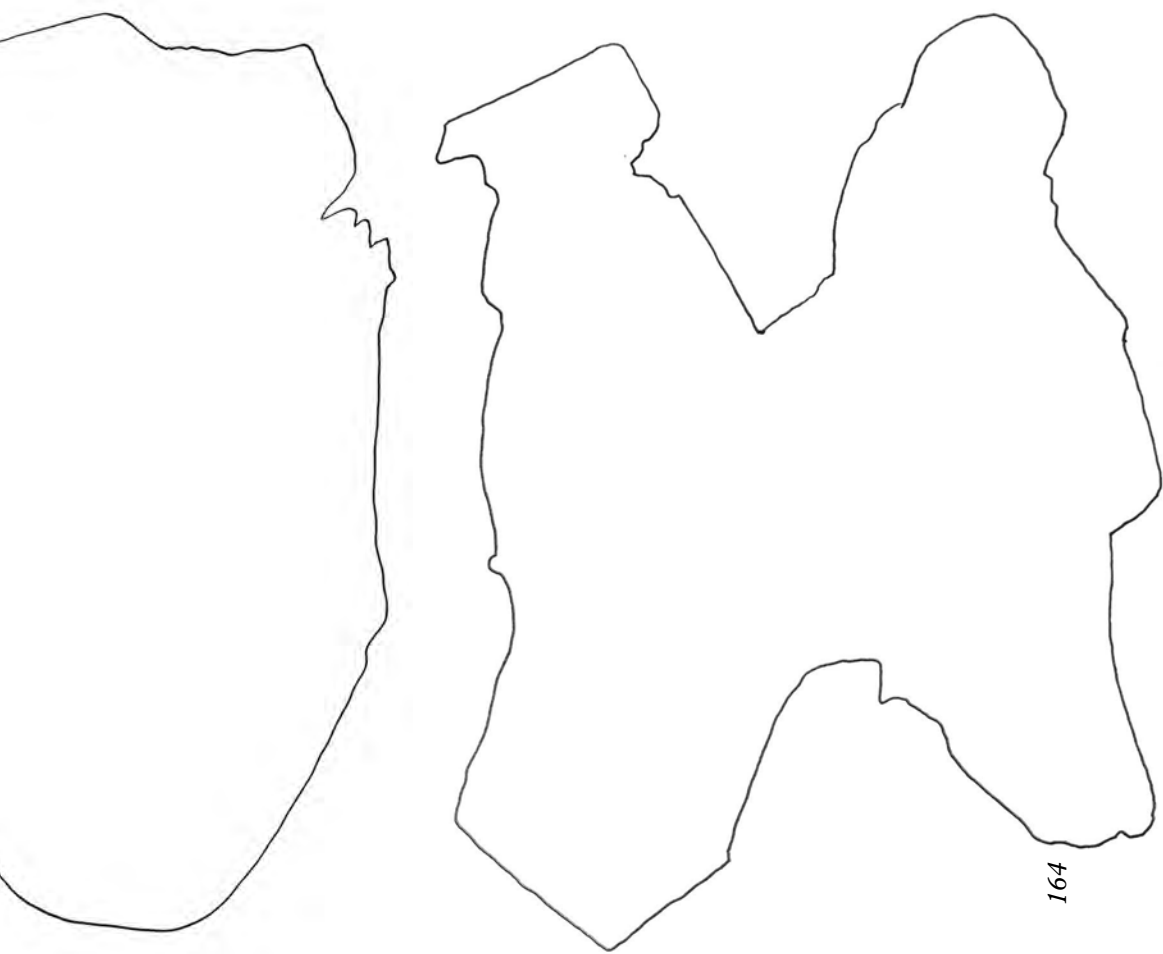


Feuilletonistisch-mäandernder Essay über zwei Konzerte, die ich nicht besucht habe, und darüber, dass ich stattdessen wieder Hall, Mignolo und Walsh gelesen habe, weil ich einen Artikel für den Sammelband Künste dekolonisieren schreiben möchte und darüber nachdenke, ob es möglich ist, Populäre Musik zu dekolonisieren¹
Johannes Salim Ismael-Wendt





Um mit dem Ende des Titels und auch des gesamten Essays anzufangen: Der folgende Beitrag zielt nicht allein durch inhaltliche Argumente auf eine Vermittlung meines Unbehagens mit einer zu unmittelbaren Anwendung des Konzepts „Dekolonisieren“ im Kontext von Populärer Musik. Ich möchte versuchen – auch über das Schweifen von hier nach da und die Inszenierung von verschiedenen nur angedeuteten Positionen im gesamten Textverlauf –, meine Unsicherheiten in der Anwendung des Konzepts zum Ausdruck zu bringen, z. B. gerade dadurch, dass „Bescheidwissen“ gemimt wird. Am Ende ist es eigentlich der Weg der Versprachlichung selbst, der im Hinblick auf die Beschäftigung mit Populärer Musik infrage gestellt wird.

Der vorliegende Text ist offenkundig ein privilegiertes Dialoggesuch, das sich an Menschen wendet, die sich aus der Akademie heraus fragen, ob und wie Künste zu dekolonisieren sind. Ich schreibe ab hier in diesem Artikel „dekolonialisieren“ statt „dekolonisieren“, nicht weil ich den zweiten Begriff irgendwie ablehne, sondern um sprachlich hervorzuheben, dass „dekolonialisieren“ weniger auf territoriale Kolonien bezogen denn als eine widerständige Praxis in Bezug auf nahezu alles durchdringende Kolonialität zu verstehen ist.

Die Frage danach, ob die akademischen Disziplinen, die sich mit Populärer Musik beschäftigen, dekolonialisiert werden könnten, wird im Folgenden nicht vertieft bearbeitet. Es gibt wohl kaum etwas so eindeutig Eurozentristisches wie die Historische und Systematische Musikwissenschaft, die Musikethnologie, Musik-Institutionen mit ihren kanonischen Bibliotheken, Repertoires und ausgrenzenden Aufnahme-ritualen. Auch was die in ihrem Ebenbilde erschaffenen jüngeren Richtungen betrifft, wie die Popular Music Studies, gäbe es zweifelsohne nicht nur ein paar Entrümpelungen vorzunehmen, sondern die komplette Gehörbildung ist zu dezentrieren.

Im Folgenden konzentriere ich mich also nicht auf die akademischen Disziplinen, sondern auf Populäre Musik mit ihren Klang- und Rhythmustexturen, Song-Lyrics, Videos, Konzerten und mehr. Mein Unbehagen mit dem Begriff „dekolonialisieren“ im Kontext Populärer Musik in Europa, über die ich von Europa aus schreibe, rührt daher, dass mein Beitrag doch eindeutig zu weit weg von den Nöten der Menschen liegt, die von kolonialen Verhältnissen massiv und alltäglich betroffen sind. Trotz aller Unbestimmtheiten und Bedeutungs Offenheiten, die mehrfach betont werden, möchte ich kein beliebiges Spiel darstellen. Die eingenommenen Positionen können zumindest in akademischen Kontexten strategisch ernst zu nehmende sein.

Geht doch schon mal vor. Ich bleib' noch eine Weile. Es sind noch so viele „Postkoloniale Überreste“² da. Oder: Auch wenn er aus der Mode gekommen ist, kann man den Hackepeter-Igel nicht in die Liste bedrohter Tierarten aufnehmen lassen

Populäre Musik kann wahrscheinlich nicht dekolonialisiert werden. Selbstverständlich ist Populäre Musik etwas Epistemisches – sie ist sogar etwas *gewaltig* Epistemisches, denn die kompletten verdrehten Logiken, die mit dem

3 Ismael-Wendt, Johannes: tracks 'n' treks. Populäre Musik und postkoloniale Analyse, Münster 2011, S. 35. 4 Der Hinweis auf das Nicht-Vorhandensein einer prä-kolonialen Musikwelt bedeutet nicht, dass im Kontext von Dekolonialität irgendwelche ethnischen Kategorien fix gedacht werden. Vgl. Mignolo, Walter / Walsh, Catherine E.: On decoloniality. Concepts, analytics, and praxis, Durham 2018, S. 81.

Kolonialismus einhergehen, sind ihre Basis: Rassismus, Exotismus, Sexismus, Imperialismus, Kapitalismus ... Der Kategorisierungs-, Segregierungs- und Diskretisierungsexzess des Kolonialismus konnte kaum irgendwo unbehelligter Fuß fassen als in Schallplattenregalen und digitalen *sound libraries*. Populäre Musik kann wahrscheinlich dennoch nicht dekolonialisiert werden, denn wäre sie gleichberechtigt, dekolonialisiert, demokratisch und widerspruchsfrei organisiert, dann wäre sie einfach todlangweilig bzw. würde es sie dann schlicht nicht mehr geben.

Populäre Musik kann wahrscheinlich aus einem viel weniger fatalen und zynischen Grund nicht dekolonialisiert werden: „Popmusik ist Postkoloniale Musik“. 3 Postkoloniale Theorieprojekte sind genauso konstitutiv für sie wie die Logiken der Kolonialherrschaft.

Zum einen gab es nie eine prä-koloniale Welt der Populären Musik, die von Pop-Indigenen oder Pop-*Originarios* bevölkert wurde. 4 Zum anderen wird Populäre Musik hier als etwas zu verstehen versucht, das erst zu den Formen gefunden hat, in denen sie heute gespielt wird, und heute heißt dabei:

- nach dem Zweiten Weltkrieg, im sogenannten Kalten Krieg,
- nach den Dekolonisationskämpfen und Unabhängigkeitserklärungen in den von Europäer_innen als Kolonien bezeichneten Regionen,
- in Verbindung mit weiteren Bewegungen (Frauenbewegungen, Bürger_innenrechtsbewegungen, Studierendenbewegungen),
- in Verbindung mit postmodernen und auch (eurozentrisch informierten) Postkolonialen Theorien.

Das Vorangestellte kann als ein Definitionsversuch für ‚Populäre Musik‘ verstanden werden, die eben nicht Mitte des 19. Jahrhunderts und z. B. in Verbindung mit massenhaftem Notendruck oder phonographischer Reproduktion ihren Anfang findet – was auch eine mögliche Ausgangsphase für einen Definitionsversuch wäre. Im vorliegenden Beitrag wird jedoch mit folgender Definition Populärer Musik gearbeitet: Die Populäre Musik, über die ich hier schreibe, ist nicht schlicht eine von Kolonialität durchdrungene, auf die

5 Mignolo, Walter: „Die Erfindung Amerikas. Das koloniale Erbe der europäischen Diaspora“, in: Charim, Isolda / Auer Borea, Gertraud (Hg.): Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden, Bielefeld 2012, S. 75–82, hier: S. 78. **6** Zu Beispiel-Tracks für parallele Konzeptentwicklungen in Postcolonial Studies und Populärer Musik siehe Ismael-Wendt 2011 (wie Anm. 3), S. 71–183. **7** Groove-Redaktion: „Roundtable über Techno und Politik: Machtkampf auf dem Dancefloor“, in: Groove.de, 22.12.2017, <https://groove.de/2017/12/22/roundtable-technik-und-politik-machtkampf-auf-dem-dancefloor-sexismus-rassismus-homophobie/5/> (12.3.2019). **8** In dem Sachbuch Erwachsenensprache. Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur (Frankfurt a. M. 2017, S. 37–39) schreibt der Bestseller-Autor und Philosoph Robert Pfaller unterkomplex und kaum kontextualisiert bereits über die „Kolonisierung durch Dekolonialisierung“. Er kritisiert, dass aus den USA (Pfaller differenziert nicht zwischen „den USA“ und beispielsweise „Schwarzen Aktivist_innen“) die Forderung nach Dekolonialisierung oder die Idee von Professuren für Postcolonial Studies sogar in Länder exportiert werde, die nie Kolonien hatten (ebd.). Er zeigt damit, sprachlich durchaus in populistisch-verschwörungstheoretischer Art, zum einen, dass er das Konzept Dekolonialisierung nicht in Hinblick auf epistemische Dimensionen verstanden hat sowie zwischen einer Professur für Postcolonial Studies und Dekolonialisierung die Schweiz, wirtschaftlich und auf vermeintlich indirekte Weise nicht klar, dass Staaten, die offiziell keine Kolonialmächte waren, wie beispielsweise die Schweiz, wirtschaftlich und auf vermeintlich indirekte Weise ebenfalls vom europäischen Kolonialismus profitierten und noch profitieren. Solche Staaten sind also durchaus kolonialistisch verstrickt.

mit Dekolonialisierung reagiert wurde und werden kann. Sie musste, um entstehen zu können, unter anderem auf Dekolonisationsbewegungen in den sogenannten europäischen Kolonien genauso wie auf den Postkolonialismus warten.⁵ Die manchmal sogar bewusst gemachte Postkoloniale Informiertheit macht einen nicht unerheblichen Teil Populärer Musik aus.⁶

Wenn Populäre Musik nicht immer schon Postkolonial informierte Musik war, hat sie sich auf jeden Fall die Postcolonial Studies und andere sogenannte Studies längst einverleibt. Wenn in aktuellen Zeitschriften für *Electronic Dance Music* DJs in Interviews über Booking Policy, Fragen von Gender Diversity, kritische Weißseinsforschung und Kanonisierungsprozesse sprechen,⁷ dann sind die Effekte der Diskurse und Erkenntnisse im und aus dem Feld angekommen. DJing steht heutzutage offensichtlich genauso für Plattenauflege-Praxis wie für *discourse jockeying*. Für die gefräßige Populäre Musik dürfte es nicht einmal annähernd schwierig sein, sich neben dem Postkolonialen auch noch den *hype of decolonization* einzuverleiben. Engagement soll nicht verhöhnt werden. Verdeutlicht sei mit dieser Beschreibung, dass sehr leicht eine Dynamik in Gang gesetzt werden kann (oder bereits in Gang gesetzt wurde), die den Dekolonialisierungsimperativ auf einer nächsten Stufe kolonialistischer Sprach-Gentrifizierung erprobt.⁸ Dann ist „dekolonialisieren!“ nur noch eine *style note*.

Es geht in Populärer Musik permanent um die Fragen, wem was gehört, was wo seine Ursprünge hat, wer mit welcher (geschlechtlichen) (Selbst-)Identifikation was (re-)präsentiert, aber dieses Geeifere um Ursprünge und Sprecher_innenpositionen ist ein performatives, ein gezielt komponiertes – was nicht heißt, dass es immer auch ein besonders klug oder bewusst durchdachtes ist. Es ist nichts, was sich in einem unterkomplexen, wiederum binären Muster Kolonialisierung Dekolonialisierung

9 Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, zit. n. Ismael-Wendt 2011 (wie Anm. 3), S. 33. 10 Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um einen Dokumentarfilm über Missbrauchsvorfälle gegen Michael Jackson sei an dieser Stelle betont, dass es in der oben geführten Auseinandersetzung eben zunächst nicht um mögliche Tathergänge und Handlungen geht, sondern um Spurenlesen in Populären Musiken. Das Beispiel „Michael Jackson“ zeigt sehr klar, dass zwischen Jacksons Taten und dem musikalischen Geschehen zu differenzieren ist und dass es möglich ist, etwas anderes zu singen als ggf. zu leben. Rehfeld, Nina: „Missbrauchs-Doku ‚Leaving Neverland‘: Wie Michael Jackson Familien bezirzte, zerriss, wegwurf“, in: Spiegel Online, 5.3.2019, <http://www.spiegel.de/kultur/kinomichael-jackson-doku-leaving-neverland-so-ist-der-hbo-film-a-1256269.html> (12.3.2019). 11 Giesinger, Max: „80 Millionen“, auf: ders.: Der Junge, der rennt, BMG 2016.

lesen und lösen lässt. Populäre Musik entsteht nicht nur aus dem Gerangel selbst: aus Kolonialisierung, Dekolonialisierungsbestrebungen und Rekolonialisierungsversuchen (so habe ich bislang in Anlehnung an Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan Populäre Musik als Postkoloniale Musik häufig zu definieren versucht),⁹ sondern vor allem auch aus der Simulation solcher Loops und künstlicher/künstlerischer Reflexion derselben. Selbst wenn etwas so ähnlich klingt wie ‚keltische Musik‘, ist es nicht ‚keltische Musik‘ sondern ein Zeichenspiel und eine vorgestellte Kultur, die ihren Ursprung wahrscheinlich eher in *Der-Herr-der-Ringe*-Verfilmungen findet als in Überlieferungen, die auch noch der europäischen Notenschrift vorausgehen müssten. Solche identitären Zeichenspiele sind meines Erachtens dennoch nicht einfach dasselbe wie unmittelbare Realpolitik. Die Musik, ich nenne es behelfsmäßig auch mal das Klanggeschehen, egal ob in der Konzerthalle oder unter Kopfhörern im Wohnzimmer, spielt immer auch parallel in einem eigenen utopischen Raum, der sich – mühevoll und aufwändig und/oder dilettantisch produziert – extra erschafft. Zwar spielt auch die Realpolitik in einer erzeugten Welt, Populäre Musik spielt aber gleichsam in einer beabsichtigterweise parallel komponierten Welt zweiter Ordnung. Auch wenn es *techno tribes*, *bass culture*, *hip hop nations* und Ähnliches gibt, ist damit noch kein Staat aus Populärer Musik gemacht worden – nicht mal Jamaika.

Dennoch: Populäre Musik ist in der Welt und gesellschaftlich relevant. Zum einen wirkt sie wie Realpolitik, so wie beispielsweise Parlamente es auch tun. Zum anderen wird ständig etwas aus ihr und ihren Kontexten funktionalisiert. Dazu ist sie, wie ich oben zu erklären versucht habe, auch eigens da. Das Spiel mit Ursprungserzählungen, Repräsentationen, Identifikationen ist ihr Zweck. Populäre Musik kennt alle Übel dieser Welt und spielt diese in verschiedensten Formen zum Teil noch übler aus. Selbstverständlich haben Musiker_innen auch Verantwortung für das zu übernehmen, was sie in diesen anderen Räumen inszenieren,¹⁰ oder weniger moralisch, aber stereotyp formuliert: Dancehall-Musiker_innen, die homophobe Lyrics dichten, Rapper_innen, die Vergewaltigungsfantasien reimen, müssen in der diesseitigen Welt ertragen, dass manche Menschen ihre Beiträge, die in jenseitigen Welten Populärer Musik spielen, für absolut unproduktiv halten, abwerten und geringschätzen, genauso wie Singer-Songwriter_innen, die subtiler daher kommende heteronormative und nationalistische Verhärtungsinszenierungen in Liedern wie „80 Millionen“ verbreiten.¹¹

Populäre Musik schreibt eine eigene Geschichte, weshalb sich auch so paradoxe Situationen wie

12 Panchia, Bhavisha / Vázquez, Rolando: „Bhavisha Panchia im Gespräch mit Rolando Vázquez. Zuhören als Kritik“, in: Panchia, Bhavisha (Hg.): *Buried in the Mix, Menningen 2018*, S. 29–37, hier S. 33f. **13** Hall, Stuart: Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation, Berlin 2018, S. 55. **14** Lindemann: „Mathematik“ ft. Haftbefehl (Official Video), auf: Youtube, 18.12.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=0YEZiDmbdA> (12.3.2019). **15** bell hooks bezeichnete in einer Talkrunde die Performance von Beyoncé als anti-feministisch und terroristisch, hooks: „Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body“, Gesprächsrunde mit bell hooks am Eugene Lang College of Liberal Arts, auf: YouTube, 7.5.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=r7k0hNR0vzs>; der hier in Frage stehende Redebeitrag beginnt im Video bei 00:47:20. **16** Panchia / Vázquez 2018 (wie Anm. 12), S. 36.

kulturelle Appropriationen ohne eigentliche Besitzer_innen ergeben können. Die Formen im Geschehen Populärer Musik liefern zudem sehr wichtige Ideen für das In-der-Welt-Sein, die sehr wohl – so oder so – wirkmächtig werden können. Ich verharre aber im Kontext von Populärer Musik und insbesondere im Kontext akademischer Auseinandersetzung mit ihr lieber beim Konzept ‚Postkolonial‘. Das tue ich auch, um einen deplatzierten, bagatellisierenden, inflationären Gebrauch des Begriffs ‚dekolonial‘ zu vermeiden. Er ist in der Radikalität so zu verstehen, wie Rolando Vázquez ihn im Gespräch mit Bhavisha Panchia definiert:

Das Dekoloniale ist als ethisches Projekt einer historischen Gerechtigkeit verpflichtet, die nicht aus der Fantasie kommt, sondern die Kolonialität zunichte machen will. Es ist keine Utopie und will keine neue Welt aus der Fantasie heraus erschaffen.¹²

Einer solch direkten Verpflichtung im Widerstand zur Kolonialität muss das Populäre-Musik-Spiel nicht nachkommen. Was ich verdeutlichen möchte, ist, dass in Populärer Musik eigentlich aus der diesseitigen Welt bekannte „gleitende Signifikant[en]“¹³ in einen anderen, parallelen Kosmos abwandern und dort gleichsam Test-Diskurse anreizen können. Die direkte und nicht-isolierte Rückleitung dieser Metaphern-ähnlichen Diskurse in diesseitige, reale Lebenswelten erzeugt sehr leicht Kurzschlüsse. Die in Populärer Musik entstandenen Diskurse zeigen sich vielleicht mit bekannten Zeichen, sie sind aber in ihrer Kombination nicht unmittelbar und oft auch gar nicht lesbar. Versuchen wir eine 1:1-Entzifferung, stellen wir uns vielleicht unsinnige Fragen: Was wollen uns Haftbefehl und Rammsteinsänger Till Lindemann mit ihrer jüngsten Kollaboration sagen?¹⁴ Ist das nicht eine desaströse Inszenierung, die Riefenstahl-Rechts und Kanak-Gangster-Rap verbindet, oder ist das ironisch gemeint? Ist die schwerreiche, oftmals knapp bekleidete Beyoncé eine Feministin oder eine Terroristin?¹⁵ Und können solche Fragen auch mit ‚ja‘ oder ‚nein‘ beantwortet werden?

Die von mir betonte Verlagerung Populärer Musik in extraterrestrische Räume meint nicht, dass darin nicht wirkliche und wichtige selbstwirksame und demnach vielleicht auch dekolonialisierende Erfahrungen gemacht werden können. Populäre Musik bietet gerade Räume, „die über unser Bezugssystem der Verständlichkeit und unser modernes koloniales Empfinden des Realen hinausgehen“.¹⁶ Zu meinen Lieblingsarbeitsthemen gehört unter anderem das Plädoyer für das Eintreten in und für beispielsweise

17 Eshun, Kodwo: More brilliant than the sun. Adventures in sonic fiction, London: 1998. Siehe auch: Ismaiel-Wendt 2011 (wie Anm. 3), S. 169–181. **18** Halbers-tam, Jack: In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York 2005. **19** Zur Definition des Faschismusbegriffs siehe Diederichsen, Dierdric: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990–93, Köln 1993, S. 268: „Wer ohne primäre Not Identität verlangt, stiftet oder verehrt, ist ein Faschist.“ **20** Es sei noch einmal betont, dass ich hier gezielt und aus analysestrategischen Gründen zwischen Ariana Grande und dem musikalischen Geschehen beziehungsweise ihrer Populären Musik unterscheide, obwohl die Figur, Ariana Grande, selbstverständlich Teil der Populären Musik ist. **21** Zum hier gebrauchten Begriff des ‚Fundamentalismus‘ siehe Hall 2018 (wie Anm. 13), S. 169.

afro-futuristische Utopien¹⁷ und queere Temporalitäten.¹⁸
In diesem Beitrag möchte ich mich aber von einer ganz anderen Seite Welten-Verständnissen in Populärer Musik nähern. In vorliegendem Text geht es mir um die Kritik eines pubertären genauso wie paternalistisch-pädagogischen oder ‚faschistischen‘¹⁹ kurzschlussartigen Direktimports von Populäre-Musikwelten-Diskursen in die diesseitige Welt – die ich entlang einer persönlichen Banalisierungsepisode beispielhaft ausführen möchte.

Ist das ‚D‘ in ‚De-Kolonisieren!‘ das Gleiche wie in ‚Dangerous Woman‘ oder ‚D‘Angelo‘? Oder: Ich war nicht beim Ariana-Grande-Konzert im Mai 2017, schreibe aber trotzdem über ein paar (Un-)Zusammenhänge dort

In den allzu flachen Gleichsetzungen der Populäre-Musikwelten-Diskurse mit den realen Lebenswelten spielt das klingende Geschehen zumeist keine Rolle. Das erklärt unter anderem auch, warum Attentate bei Konzerten wie dem der Eagles of Death Metal im Bataclan in Paris am 13. November 2015 oder dem Ariana-Grande-Konzert in Manchester am 22. Mai 2017 nicht wirklich etwas mit der Musik der auftretenden Künstler_innen zu tun haben und immer fehlplatziert sind. Die meisten Menschen, die die Nachrichten über die Anschläge in Paris aufmerksam verfolgt haben, wissen wahrscheinlich nicht (mehr), dass die Eagles of Death Metal und die Vorgruppe White Miles an jenem Abend im Bataclan auftraten, wie diese Bands klingen und was sie singen (und wahrscheinlich haben sich auch die Attentäter nicht dafür interessiert). Weder diese Populäre Musik noch die sehr andere von Ariana Grande²⁰ spielt wirklich in jener realen Welt, die die Fundamentalisten²¹ angriffen, weil sie sich vielleicht gegen eine Vorherrschaft des Westens zur Wehr setzen möchten. Der letzte Halbsatz liest sich wohlgemerkt wie eine Dekolonialisierungs-idee; es ist aber keine, weil die Vorherrschaft des Westens nur durch eine andere ausgetauscht werden soll.

Oh yeah
Don't need permission
Made my decision to test my limits
'Cause it's my business

22 Ariana Grande: „Dangerous Woman“, auf: dies.: Dangerous Woman, Republic Records 2016. **23** Schulze, Christoph: Etikettenschwindel. Die Autonomen Nationalisten zwischen Pop und Antimoderne, Baden-Baden 2017, S. 262. **24** Rag’n’Bone Man: „Skin“, auf: ders.: Human, Sony Music 2017. **25** John Legend: „Darkness and Light“, auf: ders.: Darkness and Light, Columbia 2016. **26** D’Angelo: „How Does it Feel“, auf: ders.: Voodoo, Virgin 2000.

God as my witness
 Start what I finished
 Don’t need no hold up
 Taking control of this kind of moment
 I’m locked and loaded
 Completely focused my mind is open
 All that you got, skin to skin, oh my God
 Don’t ya stop, boy²²

Was für ein perfektes Beispiel für die Polysemie von Pop-Song-Lyrics sind die vorangestellten Zeilen? Die erste Strophe des Songs „Dangerous Woman“, gesungen von Ariana Grande, könnte auch der Text sein, den sich der Attentäter in Vorbereitung auf seinen Anschlag beim Ariana-Grande-Konzert selbst vorbetete: „Gott ist mein Zeuge/[...] Ich bin geladen und gesichert / [...] lass dich nicht aufhalten, Junge“.

Es gab fundamentalistisch motivierte Selbstmordattentate bei diversesten Großveranstaltungen, wie internationalen Sportwettkämpfen und Konzerten, und es gibt wohl keine thematischen Gründe für vergleichbare Anschläge auf Flughäfen oder U-Bahnstationen, sondern wahrscheinlich ging es den Angreifer_innen und Mörder_innen in solchen Fällen eher schlicht darum, große Menschenansammlungen zu treffen und damit möglichst viele einzuschüchtern. Mein Aneinanderrücken der Lyrics des Songs „Dangerous Woman“ und der Gedanken eines fundamentalistisch motivierten Attentäters wird hoffentlich von niemandem als obskure Verschwörungserzählung gelesen. Es soll verdeutlichen, was schon lange über Populäre Musik gewusst wird: Ein Song, der die (vermeintlich) sexuelle Selbstbestimmung einer Frau akzentuieren möchte, kann ohne Weiteres zum inneren Mantra desjenigen werden, der sich vor dem Hintergrund seiner religiös verbrämten Patriarchatsvorstellungen gerade über solch eine emanzipative Idee entrüstet und dann aufrüstet. Um Christoph Schulze zu zitieren, der seinerseits Diedrich Diederichsen zitiert:

Schon Diederichsen hatte dergleichen Anfang der 1990er geahnt: Die „Explicitness“, also das auf den Tabubruch Zielende im Text, [...] sei uneindeutig und könne darum „in der Wirklichkeit eine linke Demo genauso mit Energien versorgen wie ein rechtes Pogrom“.²³

Die Lyrics aus dem Song „Dangerous Woman“ könnten genauso die Lyrics aus dem Song „Skin“ von Rag’n’Bone Man (2017)²⁴ oder aus „Darkness and Light“ von John Legend (2017)²⁵ sein – der Wortschatz ist stets ein sehr ähnlicher. Legends Stück ähnelt „Dangerous Woman“ auch in der Klang- und Rhythmustextur in vielfacher, ja beinahe jeder Weise. Die Lyrics aus dem Song könnten wiederum genauso die Lyrics aus „How does it feel“ von D’Angelo (2000)²⁶ sein. Die eine oder der andere wird diese Einreihung D’Angelos unter die zuvor genannten Musiker_innen vielleicht nicht gerne lesen, weil der Sänger, Komponist und

27 D'Angelo: Voodoo, Virgin 2000. D'Angelo and The Vanguard: Black Messiah, RCA 2014. **28** D'Angelo 2000 (wie Anm. 26). **29** Del Rey, Lana: „Hope is a dangerous thing for a woman to have – but I have it“, mp3, Polydor 2019 [Hervorhebungen *J. I.-WJ.*]. Im Februar 2019 wurden sowohl von Ariana Grande Songs mit vergleichsweise langen Titeln veröffentlicht (Ariana Grande: „Break Up With Your Girlfriend, I'm Bored“, auf: dies.: Thank U, Next, Republic Records 2019). Unter anderem begründet sich auch meine Titelformulierung aus diesem Mini-Trend **30** Stern, Bradley: „„Dangerous Woman“ Wasn't Originally Intended for Ariana Grande“, in: Pop Crush, 9.2.2017, <http://popcrush.com/ariana-grande-dangerous-woman-songwriter-carry-underwood/> (12.3.2019). **31** Underwood, Carrie: „Love Wins“ (Official Music Video), auf: Youtube, 11.9.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Py8OWAMkns> (12.3.2019); dies.: „The Champion“ (Official Music Video), auf: Youtube, 2.3.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Hghn4aKNNaMM> (12.3.2019).

Multi-Instrumentalist nicht als irgendein fremdproduziertes Popsternchen gilt, sondern sich, verwiesen sei hier unter anderem auf seine Alben *Voodoo* (2000) und *Black Messiah* (2014),²⁷ stilistisch wie mit seiner Show und durch Kollaborationen in der Geschichte Schwarzer Musik als sehr bewusster Performer platziert und deutlich rassismuskritisch engagiert. Trotz einer möglicherweise anderen Lesart der Positionierung D'Angelos als der Ariana Grandes sind die nachstehenden Zeilen aus „How does it feel“ durchaus mit solchen aus Ariana Grandes „Dangerous Woman“ zu vergleichen: „Girl it's only you/Have it your way/... you can decide/[...] I wish you'd open up cause I want to take the walls down“.²⁸

Lana Del Rey: „Hope is a dangerous thing for a woman like me to have – but I have it“,²⁹ oder: Mit Kritik schwadronieren

„Dangerous Woman“ hätte theoretisch auch ein Song für Alicia Keys, Carrie Underwood oder Rihanna werden können. Das soll zumindest Ross Golan, einer der Song-Schreiber, verraten haben, der den Song auch diesen drei Sängerinnen angeboten hat.³⁰ Dass mich irritiert, dass der Song genauso von Rihanna hätte gesungen werden können wie von Carrie Underwood, der ‚weißen‘ Sängerin mit den naiven „Love Wins“-„The Champion“-*post-racial-hand-in-hand*-Fantasien, in deren Videos Muhammad Ali und Martin Luther King kurzerhand in das gleiche US-amerikanische-Wettbewerbserfolgsnarrativ wie irgendwelche ‚weißen‘ Sportler_innen integriert werden,³¹ ist wahrscheinlich exakt so ein Hinweis auf meine kurzschlussartige, zu identitäre Lesart Populärer Musik und meine flache Ordnung dieser nach ‚weiß‘ und Schwarz.

Selbstverständlich hätten alle oben genannten Sängerinnen und Sänger „Dangerous Woman“ singen können. Ja, auch die als Männer Vorgestellten hätten diesen Song ohne Weiteres erfolgreich performen können; dafür gibt es mindestens zwei Erklärungen: Die erste ist eine, die nachvollzieht, dass sich Populäre Musik in einem eigenen Diskursraum voller hochdynamischer, gleitender Signifikanten in allen möglichen und unmöglichen Kombinationen abspielt. „Dangerous Woman“ kann von Frauen wie Männern performt werden, so wie die erste Strophe eine Message von Ariana Grande genauso wie von dem Attentäter auf dem Ariana-Grande-Konzert hätte sein können, weil das Stück eine Polysemiose-Soße ist – was nicht per se abzuwerten ist,

32 P!nk: „So What“ (Official Music Video), auf: Youtube, 25.10.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=FjffZqTlW1Q> (12.3.2019). **33** Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Braudy, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism. Introductory Readings, New York 1999, S. 833–844, hier: S. 843. **34** Müller, L. J. (2018): Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung, Hamburg 2018, S. 138. Dass „Dangerous Woman“ nicht nur von mir als ein voyeuristisches Spiel wahrgenommen wird, zeigt sich unter anderem bei einem Live-Auftritt von Ariana Grande bei den Radio Disney Music Awards 2016: Grande, Ariana: „Dangerous Woman“, <https://www.youtube.com/watch?v=1iosDmTIG6o> (12.3.2019). Während des Auftritts (im Video ab 00:02:22) werden im Hintergrund Video-Projektionen gezeigt, in denen ein Auge in Nahaufnahme durch eine Kamera-blende schaut. Das Spiel besteht darin, dass nicht klar ist, ob das Auge z. B. Ariana Grande beobachtet oder ob das Auge seinerseits beobachtet wird. Es ist so geschminkt, dass es konventionell als weibliches Auge, vielleicht sogar als Grandes Auge identifiziert werden kann.

sondern gerade auch als eine Qualität Populärer Musik verstanden werden kann. Die zweite Erklärung führt fix und identitär etwas in der Welt der Populären Musik Gehörtes in die diesseitige Welt ein und zsetzt die Performer_innen mit den Ich-Erzähler_innen in Song-Lyrics gleich. Auch wenn diese Erklärung nicht unbedingt richtig oder wahr ist, kann ich sie wahrlich weiter fundieren: „Dangerous Woman“ entspringt Männerfantasien und könnte deshalb genauso von Männern performt werden. Der Song ist von Johan Carlsson, Ross Golan und Max Martin komponiert und produziert worden. Die Chart-Erfolge dieser Männer mit Songs, die sie für Justin Bieber, P!nk, Nicki Minaj, Demi Lovato, Jason Derulo, Snoop Dogg, Leila K., *NSYNC, Take That, Katy Perry, Britney Spears und viele, viele mehr geschrieben und produziert haben, sind unzählig geworden. „Dangerous Woman“ bedeutet so viel oder wenig ‚female empowerment‘ wie P!nks Song „So What“, **32** der ebenfalls in Zusammenarbeit mit Max Martin entstanden ist. Die Songs könnten als solche gehört werden, in denen Frauen sich gegenüber Männern emanzipieren. Die Videos dazu können aber genauso gut als Werbekampagne für Unterwäsche oder von Kneipen, Baumärkten und Musikalienhandlungen zur Gewinnung weiblicher Kundschaft gesehen werden, in denen binäre Kategorien und heteronormative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit nur verhärtet werden.

Nicht nur das Video, in dem Ariana Grande in körperlichen Teilstücken in Spitze-Wäscheteilchen enthüllt wird, ist eine klassische „male gaze“-Produktion, wie sie Laura Mulvey kritisiert hat: Die Frau wird als Objekt für den aktiven Blick des Mannes dargestellt. **33** Die Musik erfüllt gleichsam formelhaft ein *sonic-pleasure*-Narrativ im voyeuristischen Setting: **34** Im Intro kommt uns die Sängerin über das Mikrofon ganz nah. Sie singt leise und doch ist die Stimme so deutlich zu hören, dass eine von der Anstrengung der Stimmbänder stammende leichte Rauheit wahrnehmbar ist. Das Intro funktioniert wie in der Tradition der *torch-singer*-Inszenierungen: mit allen Anrufungen des heimlichen Einblick-Gewährens oder Angehaucht-Werdens sowie des klisierten Widerspruchs zwischen Verruchtheit und mädchenhaft-christlicher Unschuld. Der zuletzt beschriebene Eindruck stellt sich bei mir nicht nur wegen der „Oh my God“-Anrufungen ein, sondern auch wegen der tragenden Gospel-Organ-Akkorde. Ariana Grandes Stimme wird im Intro auditiv nach und nach im Sinne

35 Zum Voyeurismus, bezugnehmend auf Mulvey, Müller 2018 (wie Anm. 34), S. 80. **36** Griffith, Jaclyn: From Dreamers to Dangerous Women: A Shift from Abstinence and Hypersexuality to Sexuality with Shame in Pop Music Listened to by Tween Girls in 2006 and 2016, 2017 (= Honors College Theses, Bd. 153), S. 39f, http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/153 (5.6.2019). **37** Vgl. z. B. Gibson, Caitlin: „Ariana Grande announces ‚One Love Manchester‘ benefit with Katy Perry, Justin Bieber and more“, in: Washington Post, 30.5.2017, https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/05/30/ariana-grande-announces-one-love-manchester-benefit-with-katy-perry-justin-bieber-and-more/?hpid=hp_hp-top-table-main-grande%3Ahomepage%2Fstory&hpid=hp_hp-top-table-main-grande%3Ahomepage%2Fstory&hpid=hp_hp-top-table-main-grande%3Ahomepage%2Fstory. Der Artikel bzw. die Ankündigung von One Love Manchester wird in diesem Artikel beispielweise wie folgt kommentiert: „But she shows true human qualities. A true American spirit that soars with free mind and human compassion.“

des Wortes ‚enthüllt‘.³⁵ Nach circa 33 Sekunden öffnen sich die Filter für ein breiteres Frequenzspektrum, passend zur Liedzeile „My mind is open!“.

Später im Song kommt eine religiös-moralische Verunsicherung mit der eigenen sexuellen Handlungsfähigkeit und Selbstbestimmung in den Lyrics zum Ausdruck. Jaclyn Griffith schreibt in ihrer einen sehr interessanten Überblick gewährenden BA-Thesis *From Dreamers to Dangerous Women: A Shift from Abstinence and Hypersexuality to Sexuality with Shame in Pop Music Listened to by Tween Girls in 2006 and 2016* über „Dangerous Woman“ von Ariana Grande:

She warns that „somethin’ ’bout“ this „boy“ makes her „feel like a dangerous woman“ and „want to do things that [she] shouldn’t.“ Grande is condemning her own sexuality by referring to her desire as something she „shouldn’t“ feel because it makes her „dangerous.“ The guilt surrounding Grande’s sexuality is also evident in the lyrics of her song „Side To Side.“ She says, „Tonight I’m making deals with the devil and I know it’s gonna get me in trouble,“ demonizing the sexual choices that seem pleasurable and positive in the song’s music video, and worrying that her sexual desires will lead to punishment.³⁶

Wenn Ariana Grande „Somethin’ ’bout you makes me wanna do things that I shouldn’t“ singt, klingen zwar übertretene, eigentlich aber akzeptierte moralische Vorstellungen an. Von dieser Kritik an der scheinbaren sexuellen Selbstbestimmtheit der Frau und ‚female empowerment‘ im Song ausgehend möchte ich noch in eine andere Richtung schwadronieren – gleichsam von einer feministischen Kritik zu Postkolonialer Kritik übergehen. In der nachstehenden kurzen Passage soll plakativ ein typischer kolonialismuskritischer Vorwurf gewagt sein, um später zu zeigen, dass ich damit bestimmt einen wichtigen Punkt treffe, dieser Punkt aber einer sein kann, an dem ich vielleicht auch gerne hätte stehen wollen, weil er eine – für mich sinnvolle – Solidarisierung ermöglicht hätte. Nur knapp zwei Wochen nach dem Anschlag beim Ariana-Grande-Konzert fand das Benefiz-Konzert *One Love Manchester* statt. Dies ist das zweite Konzert, bei dem ich nicht gewesen bin und über das noch ein paar Zeilen geschrieben werden sollen: Am 4. Juni 2017 standen unter anderem Justin Bieber, Miley Cyrus, Katy Perry, Pharrell Williams und Robbie Williams mit Ariana Grande auf der Bühne. Lese ich diese Veranstaltung nur auf einer diskursiven Ebene, dahingehend, wie Motivationen verbalisiert wurden und wie vor Ort und anschließend über *One Love*

38 Dearden, Lizzie: „Manchester Arena bomber Salman Abedi was rescued by Royal Navy before he carried out attack“, in: The Independent, 31.7.2018, <https://www.independent.co.uk/news/uk/crime/ariana-grande-manchester-arena-terror-attack-salman-abedi-royal-navy-hashem-abedi-a8470636.html> (12.3.2019). **39** Young 2012 (wie Anm. 2), S. 29. **40** Ebd., S. 35. **41** Stevens, Sufjan: „The Black Hawk War, or, How to Demolish an Entire Civilization and Still Feel Good About Yourself in the Morning, or, We Apologize for the Inconvenience but You’re Going to Have to Leave Now, or, I Have Fought the Big Knives and Will Continue to Fight Them Until They Are Off Our Lands!“ auf: ders.: Sufjan Stevens invites you to: Come on feel the Illinoise, Asthmatic Kitty Records 2015.

Manchester gesprochen wurde und wird, fällt mir ein übliches kolonialistisches Muster auf: In zahlreichen veröffentlichten Reaktionen von Ariana Grande, beteiligten Musiker_innen und Fans oder auch in Kommentaren auf diversen Seiten im Internet³⁷ wird in berechtigter Ablehnung des Attentats ein buntes, grenzüberschreitendes „Wir“, eine sich liebende Einheit konstruiert und gefeiert. Die „Freiheit“, „Toleranz“, „Selbstbestimmtheit in der sexuellen Orientierung“ und „Individualität“ dieser „one love“ erscheinen vielleicht auf den ersten Blick jenseits eines rassifizierten oder ethnisierten Differenzsystems zu liegen, diese *oneness* kommt aber nicht ohne die Re-Inszenierung und Konstruktion eines Außen, einer *otherness* aus. Dieses anders gedachte Außen wird, auch wenn es in dem Attentäter (der tot ist), seinem Netzwerk und Gleichgesinnten gesehen wird, schlussendlich genauso vage bleiben wie diejenigen, die zur *oneness* dazugezählt werden. Brüder und sogenannte Hintermänner des Attentäters wurden verhaftet. Sie tragen ähnliche Namen wie meine Brüder und ich, die häufig nur als arabische gelesen werden.³⁸ Die inszenierte *oneness* ergibt sich aus einer Sequenzialität, die wegen eines nachgereichten Bekenntnisses auf „irgendwas mit Islam“ verweist, über das Robert J. C. Young geschrieben hat: „Westerners tend to read all forms of radical Islam as the same, that is, as fundamentalism, itself ironically a Western concept.“³⁹ Am anderen Ende der Sequenzkette steht *One Love Manchester*, und Young wird bestätigt finden: „Tolerance is typically considered to be both a Western virtue and a Western invention.“⁴⁰

Diese kritischen Gedankengänge zu und Umkreisungen von Zusammenhängen um „Dangerous Woman“ brauche ich nicht für eine direkte Argumentation, sondern nur zur Veranschaulichung von zumindest für mich widersprüchlichen oder unlesbaren Situationen. Vor dem Hintergrund der beschriebenen Szenarios soll deutlich geworden sein, wie schwer oder unmöglich es sein kann, überhaupt einen Einsatzpunkt zu lokalisieren, von dem aus Populäre Musik zu dekolonialisieren wäre.

„The Black Hawk War, or, How to Demolish an Entire Civilization and Still Feel Good About Yourself in the Morning, or, We Apologize for the Inconvenience but You’re Going to Have to Leave Now, or, I Have Fought the Big Knives and Will Continue to Fight Them Until They Are Off Our Lands!“ ist ein Stück ohne gesungene Lyrics von Sufjan Stevens, das aber durch den Titel schon sehr dekolonial anmutet.⁴¹

Das bisherige kritische Fauchen und Fechten aus verschiedenen Richtungen ist für mich nur bedingt befriedigend. Meine Kritikformen sind denen ähnlich, die in vielen eben westlichen Feuilletons wiederzufinden wären und niemanden mit einem erweiterten Wissen

überraschen dürften. Eine Einführung in Theorien der Postmoderne, die in Europa geprägt wurden, oder ordinäre Lesarten von dem Kulturindustrie-Kapitel in Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* würden zur Argumentation schon ausreichen. Meine in die eine Richtung gehenden Erklärungen sind entweder fatalistisch, beliebig und begreifen nicht, dass die Welten der Populären Musik zwar eigenständige sind, aber trotzdem nur durch die realen Welten existieren. Die in die anderen Richtungen gehenden Erklärungen müssen kurzerhand beispielsweise diverse sexuelle Orientierungsmöglichkeiten oder die Gender-Konstruktionsmöglichkeiten der drei Songschreiber-Produzenten Carlsson, Golan und Martin ignorieren. Zudem habe ich nicht erklärt, warum tausende Mädchen mit Ariana Grande „Dangerous Woman“ als ermächtigend bejubeln, wenn das dazugehörige Video doch eine Inszenierung ist, die Frauen nur zu Lustobjekten für Männer macht. Ohne das zu reflektieren, habe ich als scheinbar den Kapitalismus durchschauender Mann die weiblichen Fans aus einer vermeintlich feministischen, links-apodiktischen Perspektive zu manipulierten Systemdienerinnen und quasi zu lebendigen Alexa-Amazonen gemacht. Eigentlich habe ich mit vielen der bisher vorgetragenen Erklärungsansätze nur enttarnt, dass ich in meinem scheinbar kritischen Denken auch recht schnell mit den üblichen fixen Kategorien aufwarte.

Ist das nun der Moment, in dem das *brave new word* „dekolonialisieren“ dienen könnte? Vielleicht, aber ich weiß nicht, ob das Konzept wirklich weiterhilft. In Stuart Halls unter dem Titel *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation* posthum veröffentlichten Vorträgen wird noch einmal klar, dass die Diskussion zur Frage nach dem unschuldigen Bezug zu etwas gleichsam Vor-Kategorialen eine alte ist und die Frage selbst eigentlich z. B. schon von ihm in Bezug auf „Rasse“ und von Judith Butler in Bezug auf „biologisches Geschlecht“ negativ beantwortet worden ist.⁴² Judith Butler erklärt, dass auch das angenommene „Nicht-Konstruierte“ durch eine signifizierende Praxis eingegrenzt werde.⁴³ Andernfalls könnten wir es gar nicht als Nicht-Konstruiertes ausmachen. Sie schreibt weiter (und Hall zitiert):

Auf ein solches außer-diskursives Objekt naiv oder direkt „zu referieren“, wird sogar immer die vorausgegangene Abgrenzung des Außer-Diskursiven erfordern. Und insoweit das Außer-Diskursive abgegrenzt wird, wird es von dem gleichen Diskurs gebildet, von dem es sich frei zu machen sucht.⁴⁴

Wenn diese Perspektiven unter anderem die koloniale Verfasstheit von allem betonen und das Konzept ‚dekolonialisieren‘ eigentlich das Gleiche tut, kann ich den Vorteil des einen gegenüber dem anderen noch nicht erkennen. Vielmehr halte ich es in Bezug auf Populäre Musik für irreführend, wenn das Konzept ‚dekolonialisieren‘ in seiner sprachlichen Form als Verb suggeriert, es gäbe ein Jenseits der kolonialen Verfasstheit oder ein Entkommen vor derselben – oder als sei sogar ein diese vernichtender Kampf möglich.

Der zentrale Punkt, auf den ich in Bezug auf einen Song wie „Dangerous Woman“ abschließend bevorzugt aufmerksam

machen möchte, zielt noch in eine andere Richtung: Mit meinem feuilletonistisch-mäandernden Essay, durch das Hin-und-her-Reichen eines Songs zwischen diskursiven Konzepten und trotz vermeintlich klarer Kritik kann ich nur sehr bedingt und nicht einmal mittelpfächtig vermitteln, welche Erfahrung ich in der Populären Musik oder bei den Konzerten hätte machen können. Von einer wahrscheinlich immer allzu undifferenziert bleibenden Aufforderung „dekolonisieren!“ möchte ich z. B. die Formen der Dekolonialisierung, die Populärer Musik immer schon inhärent waren, nicht missachtet wissen.

Jetzt könnte mir entgegengehalten werden: Was gibt es überhaupt an der musikalischen Praxis einer Ariana Grande in Hinsicht auf die Frage der Dekolonialisierung zu ver-/lernen? Selbstverständlich habe ich mich sehr bewusst dafür entschieden, entlang von Ariana Grandes Musik, Videos und Konzerten zu schreiben. Ich möchte schließlich antworten, dass die zu diskutierenden Fragen entlang der Figur und Musik von Ariana Grande genauso gut bearbeitet werden können wie entlang jeder anderen Populären Musik auch, denn Populäre Musik ist immer Postkoloniale Musik. Und ich möchte zurückfragen: Wie kommerzorientiert, angezogen, produziert und künstlich darf eine Sängerin sein, wie viel Körpergewicht, Color, Cockney oder welche sexuelle Orientierung sollte eine Musikerin haben, um als sich so ‚ehrlich‘ an der kolonial verstrickten Welt abarbeitend wahrgenommen zu werden, wie es M.I.A. vielleicht noch bis 2007 wurde und Kate Tempest heute wird?

Ich möchte nicht so tun, als generierten sich Dekolonialisierungsstrategien und dekoloniales Wissen nur außerhalb von Populärer Musik, z. B. wieder vor allem in diskursiver (im Sinne von versprachlichter) und theoretischer oder gar vornehmlich institutionalisierter wissenschaftlicher Kritik. Im Verlauf dieses Essays habe ich demnach nicht nur die Un-/Möglichkeit dessen problematisiert, koloniale Verfasstheiten aufzuheben, sondern parallel spielt noch ein anderer Track: Ich problematisiere die Frage, wer überhaupt eine Übersetzung ästhetischer Praktiken, der Künste oder präziser: Populärer Musiken, die immer zumindest auch schon Dekolonialisierungsstrategien kannten, in (wissenschaftlichen) Fließtext braucht.

Wenn es denn möglich wäre, Populäre Musik zu dekolonisieren, dann ist die Akademie mit Sicherheit kein guter Ausgangspunkt. Zum einen hätten insbesondere die Musikwissenschaften und Popular Music Studies mit sich selbst zuerst und zu viel zu tun. Zum anderen bliebe die Frage bestehen, auf Grundlage welchen Wissenssystems das geschehen sollte. Walter Mignolo und Catherine E. Walsh formulieren aufgeräumt:

For example, if you apply to get grants or fellowships to engage in decolonial praxis, be sure that you will not get them. And to disguise it with the name of decolonial studies will be to keep decoloniality hostage of modern epistemology.⁴⁵

Ich kann die aktivierende Dimension des Konzepts „Dekolonisieren!“ sehr gut nachvollziehen – und das tue ich auch solidarisch mit den Leuten, mit deren Denkansätzen ich mich schon oft und gerne verbunden habe. Populäre Musik kann jedoch auch in ihrem eigenen Geschehen immer schon als ein aktivistisches „politisches Theorieprojekt“⁴⁶ oder „situiertes Wissen“⁴⁷ verstanden werden, das auf eine eigene Art und in eigenen Räumen zumindest *auch* so etwas wie feministische Kritik, Postkoloniale Analyse und Dekolonialisierungsbewegungen vollführt. Um das so denken zu können, waren für mich unter anderem Queer und Postcolonial Studies sehr hilfreich – selbst in ihrer zum Teil eurozentrisch beschränkten Radikalität.

Bislang kann ich noch keine deutlichen Unterschiede erkennen zwischen Postcolonial Studies und den sehr akademisch geprägten Ausrufen: „Dekolonisieren!“ Statt Populäre Musik in die Geiselhaft eines nächsten Konzepts zu geben, denke ich: Warum nicht erst einmal wieder intensiver reinhören und eintreten in diese Räume Populärer Musik? Vielleicht ist dieses Zuhören und Zutrauen nicht immer eines, das gegenüber Marginalisierten geschieht, denen Lebens- und Handlungsräume brutal genommen wurden, aber auch der stark kolonial kontaminierten Populären Musik zuzuhören und etwas zuzutrauen, kann die Pluralisierung von Epistemologien und damit das Einlassen eines Feindes ins eigene Haus der Kolonialität bedeuten. Wer will, findet solche „Pluriversen“⁴⁸ vielleicht sogar in den heutzutage von kritischen sogenannten Studies schon viel zu oft gefeierten Cyborg-artigen Stimmen im letzten Chorus von „Dangerous Woman“.

