

I. Theorien zur politisch engagierten Avantgardemusik um 1970

Die ausgehenden 1960er Jahre sind nicht nur auf dem Feld der bundesrepublikanischen Politik, sondern auch auf dem der Avantgardemusik durch eine auffallende Unruhe und Aufregung gekennzeichnet. Die generelle Politisierung der Ereignisse um ›1968‹ stimulierte viele Avantgardekomponisten, mit ihren eigenen musikalischen Mitteln zu der durch die Studenten- und Protestbewegung evozierten politischen Revolte beizutragen. Paradigmatisch ist hierfür unter anderem Hans Werner Henze, der ab Mitte der 1960er Jahre eine dezidiert linkspolitische Haltung artikulierte, nachdem er in den 1950er Jahren zunächst einen konsolidierten Status im so genannten bürgerlichen, als konservativ verschrienen Musikbetrieb erlangt hatte. Er schrieb nicht nur Werke wie *Das Floß der Medusa* (1968), *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1970/71) und *We come to the river* (1974/76), deren antibürgerliche, revolutionäre Ideologie für Zuhörer und Kritiker deutlich sichtbar war. Vielmehr beteiligte er sich auch direkt an der Studentenbewegung, indem er unter anderem die Vorbereitung des Vietnamkongresses in Berlin 1968 aktiv unterstützte.¹ Im gleichen Jahr beherbergte er den rekonvaleszenten Rudi Dutschke in seiner Villa in Marino in Italien, nachdem dieser im April desselben Jahres von einem jungen fanatischen anti-kommunistischen Arbeiter lebensgefährlich angeschossen worden war.

Die Kritik an den vorherrschenden soziopolitischen Verhältnissen in der damaligen Bundesrepublik, wie sie in den Werken von Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, Nikolaus A. Huber und Gerhard Stäbler zum Ausdruck gebracht wird, ergänzte eine Kritik am klassischen Konzertbetrieb, die unter anderem in Werken von Mauricio Kagel deutlich zum Ausdruck kam. Seine Ablehnung der elitären und exklusiven bürgerlichen Musik artikulierte er, indem er Ikonen und Institutionen des bürgerlichen Musikbetriebes wie Ludwig van Beethoven oder die romantische Oper persiflierte.² In zahlreichen – meist neu gegründeten – Ensembles für freie Improvisation wie der »Free Music Group« in Frankfurt antizipierten und performierten deren Mitglieder, Studierende und Professionelle, musizierend anti-hierarchische und anti-autoritäre Gesellschaftsstrukturen, wie sie linksintellektuelle Musiker auch für den außermusikalischen Alltag anstrebten. Das Ensemble »Hinz & Kunst« zum Beispiel

1 Vgl. dazu Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, Frankfurt am Main 1996, S. 291.

2 Vgl. dazu Kagels Film *Ludwig van* (1970) und sein Musiktheaterstück *Staatstheater* (1967/71).

widmete sich der Kollektivkomposition und übte darin basis-demokratische Modi der Produktion und Kooperation ein.³

Das kompositorische Programm der linkspolitischen Avantgardekomponisten der 1960er und 70er Jahre, ihre Zielsetzung, politisch links orientierte Ideen und Ideologien in ihren Werken deutlich zu artikulieren, stand dabei in scharfem Kontrast zum avantgardemusikalischen Klima der Dekade zuvor. In den 1950er Jahren hatten die zeitgenössischen Komponisten in der Bundesrepublik jegliche außermusikalische, insbesondere politische Assoziationen mit Musik vermieden. Parametrische Prädetermination, numerische Kodifizierung und Permutation – serielle Techniken also, in denen sich eine mathematische, abstrakt-logisch orientierte Kompositionshaltung manifestierte – eigneten sich hierfür in besonderem Maße. Dem gegenüber galt den linkspolitischen Intellektuellen und Künstlern der 1960er und 70er Jahre eine apolitische Haltung als Mangel an Verantwortungsbewusstsein. Das Ziel der gesellschaftlichen Umgestaltung, die, wie man damals dachte, bereits auf dem Weg sei, forderte die Unterstützung aller, inklusive der Musiker. Der Meinung der politisierten Musiker, Komponisten und Musikschriftsteller nach sollte jeder einzelne zum erhofften soziopolitischen Wandel beitragen.

In diesem Klima entfaltete sich nun in den ausgehenden 1960er Jahren in der deutschsprachigen Musikwissenschaft eine Debatte über politische, das heißt politisch engagierte und politisch wirksame Musik. Im Rahmen dieses die Praxis der engagierten Komponisten begleitenden theoretischen Diskurses untersuchten führende Musikwissenschaftler wie Carl Dahlhaus, Reinhold Brinkmann und Vladimir Karbusicky sowie zeitgenössische Komponisten wie György Ligeti und Helmut Lachenmann die immanente Logik der Idee der ›politischen Musik‹. Die Musik, anhand der die Funktionsweise der politischen Musik untersucht wurde, war dabei vor allem die zeitgenössische, meist avantgardistische Musik. Auf Konferenzen wie »Über Musik und Politik« in Darmstadt 1969, »Musik zwischen Engagement und Kunst« in Graz 1971 und im selben Jahr dem »Ersten Internationalen Kongress für Musiktheorie« in Stuttgart sowie in dem vom Musikschriftsteller Hansjörg Pauli herausgegebenen Sammelband mit Interviews mit zeitgenössischen Komponisten suchten Musikwissenschaftler und Musiker eine Reihe brennender Fragen zu beantworten:⁴ Wie funktioniert politisch engagierte Musik? Welche Art von Wirkungen zeigt sie? Bis zu welchem Grade artikuliert Musik politische Intentionen und trägt zu politischen Veränderungen bei? Was sind

3 Die bekannteste Kollektivkomposition der Gruppe ist neben der Titelmusik für die Kindersendung *Rappelkiste* die *Mannesmann-Kantate*, die unter der künstlerischen Leitung von Henze entstand.

4 *Über Musik und Politik*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1971; *Musik zwischen Engagement und Kunst*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1972; *Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie 1971*, hg. von Peter Rummenhölter, Friedrich Christoph Reininghaus und Jürgen Habakuk Traber, Stuttgart 1972; Hansjörg Pauli: *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971.

die charakteristischen Kriterien einer Musik, die als politisch kategorisiert werden kann?

Auffallendes Merkmal dieser Debatte um politisch engagierte Musik ist, dass sie einerseits mit zweifellos großem Engagement ausgetragen wurde, sie sich andererseits jedoch nicht weiterentwickelte. Kurz gesagt: Es gelang nicht, eine Klärung des Phänomens der politisch engagierten Musik herbeizuführen. Als erstes Beispiel sei auf den Vortrag von Reinhold Brinkmann auf der oben erwähnten Konferenz »Musik und Politik« im Frühjahr 1969 verwiesen. Er beginnt seinen Vortrag mit der Ankündigung, Praxis und Theorie des kompositorischen Konzeptes von Hanns Eisler zu untersuchen. Seiner Auseinandersetzung mit Hanns Eisler verleiht er dabei bereits zu Beginn des Vortrages besonderes Gewicht, indem er darauf hinweist, dass – wie Brinkmann in einem Nebensatz erklärt – Eislers Theorie und Praxis seiner Auffassung nach die einzigen seriösen und relevanten Formen von zeitgenössischer politischer Musik darstellten. Brinkmann kündigt an, dass er im Verlauf seines Vortrags, »das für die politische Wirkung von Musik zentrale Problem der Popularisierung ästhetischer Gebilde« aufgreifen wolle, weil »Praxis und Theorie Eislers als der einzige relevante Ansatz in der Geschichte der neuen Musik [kursiv B. K.]« zu betrachten seien, »Avantgarde und Volkstümlichkeit aufgrund dezidiert politischer Maximen zu vereinen.«⁵

Trotz dieses Programms, das Brinkmann zu Beginn seines Vortrages umreißt, zielen seine Ausführungen letztlich nicht darauf ab, die Bedeutung und Potentiale von Eislers musikalischer Praxis und Theorie aufzuzeigen, sondern sie enden letztlich mit dem Ergebnis, dass dessen Musik hinsichtlich ihres politischen Impetus sowohl in der Praxis als auch in der Theorie gescheitert sei.⁶ Die Schlussfolgerung lässt erstaunen, da Brinkmann zu Beginn seines Vortrages ja Eisler als *Einzigen* eine seriöse und relevante Form politischer Musik zugebilligt hatte. Wenn nun aber die einzigen seriösen und relevanten Realisierungen zeitgenössischer politischer Musik, nämlich nach Brinkmann diejenigen Eislers, in Theorie und Praxis nicht funktionieren, dann müsste konsequenzlogisch eigentlich daraus geschlossen werden, dass überhaupt keine funktionierende Theorie und Praxis einer politischen Musik existiert.

- 5 Die Feststellung Brinkmanns lautet im Original: »In einem zweiten Abschnitt (B) wird das für die politische Wirkung von Musik zentrale Problem der Popularisierung ästhetischer Gebilde noch einmal aufgegriffen, Praxis und Theorie Eislers als der einzige relevante Ansatz in der Geschichte der neuen Musik, Avantgarde und Volkstümlichkeit aufgrund dezidiert politischer Maximen zu vereinen«. Reinhold Brinkmann: *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik – Korreferat*, in: *Ferienkurse '72*, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1973 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik), S. 28–41, hier S. 28.
- 6 »Hanns Eislers auf politisch-sozialen Maximen basierender Versuch, eine volkstümliche Musik zu verwirklichen, die zugleich kompositorisch »auf der Höhe der Zeit« sein sollte, ist gescheitert, – kompositorisch-praktisch wie theoretisch.« Brinkmann: *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik*, S. 34.

In derselben Vortragsreihe »Musik und Politik«, in der Brinkmann zu Eisler vortrug, hielt der Musiksoziologe Tibor Kneif einen Vortrag mit dem Ziel, den politisch-ideologischen Charakter von Musik zu spezifizieren. Als ersten Schritt im Rahmen dieses Vorhabens weist Kneif die vor allem im Kontext sozialistisch-marxistischer Musikästhetik vertretene These zurück, dass Musik soziale und politische Konstellationen abbilde.⁷ Musik gäbe, so Kneif, »kein zwingendes Korrelat einer gesellschaftlichen und politischen Konstellation ab«.⁸ Argumente und Beispiele im eigentlichen Sinn, die die These belegen könnten, bleibt er jedoch schuldig. Er charakterisiert vielmehr die gesamte Korrelationstheorie als ideologische Position und wertet sie – aufgrund der pejorativen Konnotationen des Ideologiebegriffs⁹ – damit implizit ab: »Dass ihr [der Musik] ein Wirklichkeitsbild zugrunde liegt, ist eine soziologische These, welche dazu, um die Ideologiehafteigkeit der Musik evident zu machen, allzu komplizierter Beweise und noch mehr Mutmaßungen bedarf.«¹⁰ Ein stimmiger Nachweis der Korrelationstheorie wäre analytisch also nicht etwa nur äußerst komplex, sondern scheiterte, nach Kneif, weil sie Spekulationen ohne heuristischen Wert mit einschlösse. Ohne konkrete Argumente vorzutragen, suggeriert er, dass die Richtigkeit (oder auch Widersinnigkeit) der Korrelationstheorie prinzipiell nicht belegbar sei.

Genauer besehen eignet sich die Behauptung Kneifs jedoch nicht dazu, die von ihm später gezogene Schlussfolgerung, Musik gäbe kein zwingendes Korrelat einer gesellschaftlichen und politischen Konstellation ab, zu untermauern. Kneif streitet mit seinem Hinweis auf die prinzipielle Unbeweisbarkeit keineswegs kategorisch ab, dass isomorphe Beziehungen zwischen Musik auf der einen und sozialen und/oder politischen Konstellationen auf der anderen Seite existieren. Denn er berührt die Frage, ob solche isomorphen Beziehungen, also Korrelationen bestehen, überhaupt nicht. Er behauptet lediglich, dass unabhängig von der Tatsache, ob solche mimetischen Beziehungen existieren oder nicht, diese nicht bewiesen werden können.

Seine Zweifel an einem korrelativen Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft sucht Kneif anhand der Praxis der musikalischen Zensur in nicht-demokratischen Gesellschaften zu belegen. Der Zensor, der darüber entscheidet, welches Musikstück verboten werden soll oder nicht, wisse nicht »von vorneherein [...], welche politische Deutung der Hörer der Musik unterlegt.«¹¹ Dieselbe Komposition kann also, so legt Kneif nahe, prinzipiell sowohl einer linken als auch einer rechten politischen Orientierung

7 Kneif spielte hier offensichtlich auf Lukacs' Widerspiegelungstheorie an.

8 Tibor Kneif: Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt im Musikalischen Kunstwerk, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 1972, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1973, S. 67–85, hier S. 89.

9 Der Ideologiebegriff wird in der Regel als Synonym für eine Weltanschauung oder ein fixiertes Weltbild verwendet.

10 Kneif: Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt im Musikalischen Kunstwerk, S. 88.

11 Ebd., S. 94.

zugeschrieben werden. Wenn dies aber so sei, wenn die politische Botschaft von Musik noch nicht einmal hinsichtlich ihrer ungefähren politischen Ausrichtung bestimmt werden könne, wie Kneif anhand des fiktiven Beispiels demonstriert, dann müsse der Musik eine politische Bedeutung (im Sinne der Artikulation einer spezifischen politischen Haltung) abgesprochen werden. Musik sei demnach politisch so sehr determiniert oder indeterminiert wie jedes andere kulturelle Produkt – wie zum Beispiel eine Tasse, die ebenfalls keinen expliziten politischen Sinn besitzt. Die politische Bedeutung von Musik – so legt Kneif implizit nahe – ist nichts anderes als das Resultat vorübergehender subjektiver Zuschreibungen, sei es des Zensors oder des Hörers.

Diese Schlussfolgerung, die sich aus dem angeführten Zensor-Beispiel ableiten ließe und die sich heute im historiographischen Rückblick aufdrängt, zieht Kneif freilich nicht: Er insistiert hingegen darauf, dass Musik – obwohl sie offenbar genauso wenig eine politische Bedeutung ›in sich trägt‹ wie eine Tasse – keineswegs politisch harmlos sei:¹² »Gerade deshalb, weil sie sich ideologisch unverfänglich gibt, zeigt sich die Musik für Manipulation und Missbrauch besonders anfällig. Ihre gleichsam interpretationsbedürftige Mitteilung [fordert] Deutungen heraus [...], die ihrerseits politische Ideologie enthalten können.«¹³ Musik sei also, so Kneif gerade deshalb für politische Zwecke missbrauchbar, weil sich in sie Ideologien unbegrenzt hineinprojizieren ließen. Weiter noch: Musik sei für Manipulation und Missbrauch besonders anfällig, das heißt anfälliger als andere Kulturgüter wie Gemälde, Theaterstücke, Kleidungsstile – oder auch Tassen. Musik ist also genauso Objekt potenzieller politischer Projizierbarkeit, wie dies eben auch eine Tasse sein könnte. Sie verfügt darüber hinaus aber offensichtlich über spezifische Eigenschaften, die für die Funktion politischer Aufladung besonders günstig sind.

Nicht nur Reinhold Brinkmann und Tibor Kneif arbeiteten sich in einer Weise am Begriff der ›politischen Musik‹ ab, die von argumentativen Widersprüchen geprägt ist. Auch Carl Dahlhaus, einer der klarsten und konsistentesten Denker der deutschen Musikwissenschaft, verwickelte sich bei diesem Thema in logische Fallstricke. Seinen Vortrag *Thesen über engagierte Musik*, den er auf der oben erwähnten Konferenz zu »Musik zwischen Engagement und Kunst« im Oktober 1971 hielt, beginnt er mit der Definition des Begriffs ›engagierte Musik‹. Um die Extension des Begriffs zu entfalten, bildet er zunächst zwei Oppositionspaare.

Innerhalb des ersten Paares stellt er »Musik, die sich zum Mittel eines politischen, sozialen oder moralischen Zwecks macht«, das heißt Musik, die eine spezifische politische Wirkung erzielen soll, dem »subjektiven Moment des politischen oder sozialen

12 Musik ist »nicht politisch so harmlos, wie sie nach alldem den Anschein erweckt«. Kneif: *Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt im Musikalischen Kunstwerk*, S. 89.

13 Ebd., S. 89.

Engagements« gegenüber, »zu dessen musikalischem Ausdruck sich ein Komponist gedrungen fühlt«. Das zweite Paar vergleicht Musik, die eine spezifische politische Qualität hat – »Zeichen und Spuren eines bestimmten Engagements [, die im musikalischen Werk] ablesbar [sind]«¹⁴ – mit einer Musik, die »sich einem Zweck unterstellt«, die also – wie im ersten Paar bereits – einem politischen Ziel untersteht.¹⁵ Die beiden Gegensatzpaare enthüllen sich als eine Relation aus drei Komponenten, von denen eine der Komponenten beim Komponisten (a) und die übrigen beiden beim Kunstwerk verortet sind (b und c):

- a) die Intention des Komponisten, engagierte Musik zu schreiben (das »subjektive Moment des Engagements«),
- b) Engagement als Funktion, Zweck oder Ziel der Musik und
- c) Engagement als sich in der Gestalt des musikalischen Kunstwerks manifestierende Qualität des Werkes.

Die Komponenten sind somit alle um die Idee des Engagements gelagert.

Paar 1	a: die Intention des Komponisten ein »subjektives Moment« von politischem Engagement, zu dem sich der Komponist getrieben fühlt	b: die Funktion der Musik »Musik hat ein politisches Ziel«
Paar 2	b: die Funktion der Musik »Musik hat ein spezifisches politisches Ziel«	c: die Eigenschaft der Musik »Musik besitzt eine spezifische politische Qualität«

Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes bezieht sich Dahlhaus weniger auf diese Doppelpaarigkeit, sondern konzentriert sich auf die ihnen zugrunde liegenden drei Komponenten des Begriffs »engagierte Musik«: »Die Intention, die ein Komponist zu verwirklichen sucht [a], der ästhetische Charakter, der dem musikalischen Gebilde anhaftet [c] und die soziale Funktion [b], die es erfüllt, müssen [...] voneinander geschieden werden.«¹⁶

Diese terminologische Unterscheidung in Bezug auf das Verhältnis von Musik und Engagement führt jedoch nicht zu argumentativer Schärfe. In den anschließenden Erörterungen, die jeweils engagierte, politisch funktionale oder politische Musik in den Blick nehmen, wird der Bezug zu den einzelnen drei Aspekten »engagierter Musik« nicht deutlich, da Dahlhaus nicht explizit herausstellt, welches Kriterium jeweils

14 Carl Dahlhaus: Thesen über engagierte Musik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 3–8, hier S. 3.

15 »Das Engagement [besteht darin], dass sich ein Stück Musik einem Zweck unterwirft«; ebd.

16 Ebd. Buchstabenzuordnung in eckigen Klammern von B. K.

Anwendung findet. Damit läuft die zu Beginn geleistete Ausdifferenzierung des Begriffs der engagierten Musik ins Leere. Seine Analyse des Begriffs der engagierten Musik belastet Dahlhaus zusätzlich durch die Einführung weiterer Dimensionen, die ebenfalls in Bezug zum ›Engagement‹ gesetzt werden können. Dies sei hier insbesondere an der Kategorie ›Sinn des musikalischen Kunstwerks‹ verdeutlicht.

Der »Sinn« von Musik kann auf verschiedene Weise mit der Kategorie des ›Engagements‹ verbunden sein. Versteht man ihn in der Tradition Baumgartens, Schillers, Hölderlins und anderer im Sinn von ›Funktion‹ und ›Zweck‹, so kann der Sinn eines engagierten Kunstwerks eben in seinem Engagement bestehen (siehe b). Begreift man den ›Sinn des Kunstwerks‹ im Sinn eines spezifisch ›ästhetischen Sinns‹ (in der Tradition Kants und Hegels), so besteht der Sinn eines Kunstwerks in spezifischen Eigenschaften, die das Kunstwerk besitzt. Bei einem engagierten Kunstwerk wären dies die Eigenschaften, in denen sich das Engagement manifestiert (siehe c). In seinem Vortrag setzte Dahlhaus den neu eingeführten Aspekt des Sinns in Bezug zu allen drei von ihm definierten Komponenten: »Die Entdeckung, dass [...] die politische oder unpolitische Wirkung eines Werkes der Absicht des Komponisten zuwiderläuft oder dass einem Stück Musik eine soziale Funktion entgegen seinem ästhetischen Charakter aufgezwungen werden kann [...], sollte nicht zu der Übertreibung verleiten, Intention, Charakter und Funktion seien unabhängig voneinander. Der Sinn von Musik [als Produkt aus Intention, Funktion und Charakter] ist zwar variabel, aber nicht willkürlich verzerrbar«. ¹⁷ Indem der Sinn des Kunstwerks dem Verständnis Dahlhaus' nach ein Produkt aus Intention (a), ›Charakter‹ (c) und Funktion (b) ist, wird die Differenzierung zwischen den verschiedenen Komponenten (a bis c), die die Bezeichnung ›engagierte Musik‹ motivieren, fragwürdig, wenn nicht sogar hinfällig.

II. Das Aus für die Idee der politisch engagierten Musik

Was angesichts der Konfusionen und Unschärfe der vorgebrachten Argumente am meisten überrascht, ist, dass die Debatte bis in die Mitte der 1970er Jahre fortgeführt wurde. Freilich ließ sich das Thema schlecht als erledigt betrachten, solange die oben umrissenen Unklarheiten bestanden. Umso undurchschaubarer die im Rahmen des Diskurses über die politisch engagierte Musik vorgestellten Argumentationsgänge waren, um so mehr forderten sie dazu auf, sich an den vorliegenden Interpretationsangeboten zur Idee der politischen Musik abzuarbeiten. Die Konfusion des Diskurses war somit zugleich ihr produktiver Motor.

In Anbetracht der Fruchtlosigkeit der Auseinandersetzung, die sich in den oben skizzierten Vorträgen nur zu deutlich abzeichnet, ist es jedoch umso verwunderlicher,

17 Dahlhaus: Thesen über engagierte Musik, S. 3.

dass ein Lösungsangebot, das Dahlhaus bereits 1972 machte, keine Beachtung fand – obwohl es dazu geeignet gewesen wäre, die Diskussion mit einem Mal abzuschließen. In seinem Vortrag *Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*, den er 1972 in einer Vorlesungsreihe im Rahmen der »Internationalen Ferienkurse für Neue Musik« in Darmstadt vor jungen, in der Mehrheit hoch-politisierten, linksintellektuellen Avantgarde-Komponisten hielt, erklärte Dahlhaus: »Der Griff der Politik zur Musik, wie ihn die Neue Linke proklamiert, setzt sich [...] nicht nur dem Vorwurf aus, dass er die Musik ihrem ästhetischen, jenseitigen Wesen entfremde, sondern auch dem Argwohn, dass die Politik, die ein ernstes Geschäft sei, unsolide in der Kunst statt solide in der Alltagsrealität betrieben werde.«¹⁸

Mit dieser diplomatischen Formulierung deutet Dahlhaus an, dass Musik prinzipiell kein geeignetes Medium für politische Zielsetzungen sei – und zwar aus zwei Gründen. Erstens könne Politik, deren Gegenstand die Organisation von Staat und Gemeinwesen sowie die Regelung von Machtverhältnissen sei, im Kontext von Musik nicht sinnvoll betrieben werden. Zweitens verfehle angewandte Musik im politischen Bereich darüber hinaus ihr »Thema«, nämlich die Gestaltung ästhetischer Welten.

Rhetorisch bringt Dahlhaus diese Auffassung interessanterweise so zum Ausdruck, dass der Hörer schließen muss, es handle sich bei dieser Position gar nicht um die Auffassung des Vortragenden. Dieser, so könnte man meinen, umreißt mit seinem Statement lediglich eine Idee, die im »bürgerlichen Bewusstsein« – so seine Formulierung – vorherrsche.¹⁹ Vor dem Hintergrund des linksintellektuellen Klimas, das 1972 auch die Darmstädter Ferienkurse beherrschte, distanziert sich Dahlhaus also einerseits von der »bürgerlichen« Auffassung, indem er den Terminus »bürgerlich« abgrenzend und nicht identifizierend verwendet. Trotz dieser durch den Terminus »bürgerlich« erwirkten Distanzierung und tendenziellen Abwertung schließt sich Dahlhaus andererseits im weiteren Verlauf seines Vortrages dem als bourgeois etikettierten Lager an: »So borniert die starre Grenzziehung [zwischen Musik und Politik] sein mag, durch die [dem Wunsch der Bourgeoisie nach] von der Musik die Politik und umgekehrt von der Politik die Musik ferngehalten werden soll: das Misstrauen gegen eine Politik, die der Musik bedarf, um ihre Blößen zu bedecken, ist durchaus begründet.«²⁰

Diese Überlegungen zur Antinomie von Politik und Musik führt Dahlhaus anhand der Avantgardemusik weiter aus: Musik, die politisch wirksam sein will, muss, so Dahlhaus, die Bevölkerungsmehrheit, das heißt die so genannten Massen erreichen. Das bedeutet aber für die Musik, dass sie einen populären Stil pflegen muss, der von

18 Carl Dahlhaus: *Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik*, in: Thomas (Hg.): *Ferienkurse '72*, S. 14–27, hier S. 15.

19 Ebd., S. 14.

20 Ebd., S. 15, kursive Hervorhebung B. K.

der Mehrheit der Bevölkerung goutiert wird und der der Musik und der mit der Musik transportierten politischen Botschaft ihre Zuhörerschaft sichert. Weil die Rezeptionsweise von Musik bei den meisten Menschen aber in der Regel eine rein emotive und somit non-rationale ist, kann einer Musik, die bei den Massen erfolgreich ist, zugleich der Vorwurf gemacht werden, dass sie »demagogisch« sei, das heißt dass sie nicht mit rationalen Argumenten für sich und ihre politische Botschaft werbe, sondern dass sie lediglich mit Gefühlsduselei verführe. Eine kritische Musik dagegen, wie sie den links-politischen Avantgardekomponisten um 1970 vorschwebte, muss erfolglos bleiben. Sie verzichtet zwar auf einen populären und, damit einhergehend, emotiven, non-rationalen und somit als demagogisch zu bewertenden Gestus; sie muss dafür aber in Kauf nehmen, dass sie keine weiten Hörerkreise erreicht, ja, dass sie von diesen sogar abgelehnt wird. Die politische Botschaft, so sie denn in der Musik enthalten ist, bleibt damit ungehört und wirkungslos.

Dieses Dilemma stellte Dahlhaus in seinem Vortrag *Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik* deutlich heraus. Die Idee der kritischen Musik sei, so Dahlhaus, »ohnmächtig gegenüber der Tatsache, dass unter den gegenwärtigen Bedingungen von einer Musik, die mit populären Mitteln Politik zu machen versucht – und mit unpopulären kann sie es nicht –, nicht ein bewusstseinserhellender, sondern ein durch und durch irrationaler Effekt ausgeht.«²¹ Das politisch-engagierte Programm der Avantgardemusik-Komponisten, also derjenigen, die Dahlhaus mit seinem Vortrag im Rahmen der Darmstädter Ferienkursen direkt ansprach, bewertete er damit implizit als ein ästhetisches Unternehmen, das der Quadratur des Kreises gleichkäme. Für ihr Ziel, politische und das hieß zwangsläufig populäre Musik zu schreiben, bedienten sich die Komponisten kompositorischer Techniken, deren Resultat, ein avantgardemusikalisches Idiom, dem populären Geschmack zweifellos entgegenstehe. Dahlhaus erklärte dementsprechend: »Politische Musik, die es verschmäht, der Versuchung zu musikalischer Demagogie, zur Spekulation mit dem Irrationalen nachzugeben, gerät also in den Zwiespalt, dass sie als Massenkunst gemeint ist, aber in Esoterik eingesperrt bleibt. Sie führt die paradoxe Existenz oder Pseudo-Existenz einer Volkskunst für Eingeweihte.«²²

Die Argumente, die Dahlhaus 1972 vorbrachte, besitzen zweifellos ein hohes Maß an Plausibilität: Die Unmöglichkeit einer politisch wirksamen Avantgardemusik ist offensichtlich. Gerade vor diesem Hintergrund ist es jedoch umso überraschender, dass, wie dargelegt, die Erörterung des Konzeptes der politisch engagierten Musik in den folgenden Jahren nicht abbricht. Man mag zwar davon ausgehen, dass Dahlhaus' Verabschiedung der Idee der politisch engagierten Musik und insbesondere der politisch engagierten Avantgardemusik in der musikwissenschaftlichen Gemeinde von zu

21 Ebd., S. 15.

22 Ebd., S. 20.

wenigen Zuhörern – denjenigen in Darmstadt – vernommen wurde, als dass sein Verdikt einen spürbaren Einfluss auf den Verlauf der Debatte hätte ausüben können. Die Persistenz und die erstaunliche Kontinuität der Diskussion über die politisch engagierte Musik bleibt jedoch insofern unerklärlich, als dass Dahlhaus' Einsicht keineswegs so hellichtig war, als dass sie nicht auch von anderen hätte ersonnen werden können: Sie lag gewissermaßen auf der Hand.²³

Angesichts dieser offensichtlich überzeugenden Argumentation gegen das Konzept der politischen Musik, drängt sich die Frage auf, welche Gründe – entgegen aller Logik – für die Persistenz der Idee der politisch engagierten Musik sorgten. Worin bestand das Faszinosum der Idee der politisch engagierten Musik, speziell in Bezug auf die Avantgardemusik? Zur Beantwortung dieser Frage lassen sich Pierre Bourdieus soziologisch orientierte Diskurstheorien heranziehen. In seinem 1982 publizierten Buch *Ce que parler veut dire* analysiert der Soziologe die Funktionsweise von Diskursen. Er weist dabei unter anderem auf zwei, am Erfolg und der Persistenz von Diskursen maßgeblich beteiligte Faktoren hin: mythische Kohärenz (1.) und Diskurspartizipation (2.).

1. Mythische Kohärenz Das Konzept der mythischen Kohärenz entwickelte Bourdieu als Gegenkonzept zur logischen Kohärenz. Erstere ist ähnlich wie letztere in einem gesetzes- oder regelhaften Fundament verankert. Im Unterschied zur logischen Kohärenz gründet die Qualität des Gesetzeshaften bei der mythischen Kohärenz jedoch nicht auf Denkgesetzen der Logik, sondern auf Mythen, das heißt einem »réseau d'oppositions et d'équivalences mythiques, véritable structure fantasmatique qui soutient toute la ›théorie‹«. ²⁴ Ein Mythos besitzt insofern eine gesetzeshafte Qualität, als dass er den Anspruch auf Wahrheit und universelle Validität erhebt. Zugleich entzieht er sich aber der Verifizierbarkeit. Die Genesis-Narration der Bibel besitzt zum Beispiel deshalb ein großes Maß an mythischer Kohärenz, weil sie erstens religiösen (und damit nicht-falsifizierbaren) Ursprungs ist und zweitens – als Ursprungsmythos – an der Schwelle zwischen Zeitlosigkeit und Geschichtlichkeit, das heißt an einem zeitlich labilen Punkt verortet ist. Kohärenz – sei es logische oder mythische – kommt dabei, so lässt sich aus Bourdieus Ausführungen schlussfolgern, einer autoritativen Qualität gleich, die dem Diskurs seine Dauerhaftigkeit sichert.

2. Diskurspartizipation Der zweite Faktor für den Erfolg und die Persistenz von Diskursen, den Bourdieu benennt, ist der Zugang zum Diskurs, das heißt die Gelegenheit, an

23 Dahlhaus' Vortrag von 1972 gilt in diesem Zusammenhang also als ein Indiz dafür, dass bereits 1972 die Einsicht möglich war, dass das Konzept der politisch engagierten Musik nicht funktioniert.

24 Pierre Bourdieu: *Ce que parler veut dire*, Paris 1982, S. 231; in der deutschen Übersetzung von Hella Beister: ein »Netz der mythischen Gegensätze und Entsprechungen, die wahrhaft phantasmatische Struktur, die der ganzen ›Theorie‹ zugrunde liegt«. Pierre Bourdieu *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*, hg. von Georg Kremnitz, Wien 1990, S. 172.

einem bestimmten Diskurs zu partizipieren. Dafür bedarf es neben zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten einer Diskursgemeinschaft. Sie, die Gruppe der bereits am Diskurs Teilnehmenden, entscheidet, wer am Diskurs teilnehmen darf: »Parmi les censures plus efficaces et les mieux cachées, il y a toutes celles qui consistent à exclure certains agents de la communication en les excluant des groupes qui parlent ou des places d'où l'on parle avec autorité.«²⁵

Der Begriff ›Zensur‹ dient hier als Metapher für alle möglichen repressiven Faktoren der Diskurskonfiguration. Mit dem Faktor ›Diskurspartizipation‹ verlagert Bourdieu die Perspektive auf die Funktionsweise von Diskursen. Entscheidend für die Formation und Kontinuität eines Diskurses ist nicht mehr nur, welche Ideen und Denkgestalten die jeweiligen Diskursteilnehmer zum Diskurs beitragen, sondern wer überhaupt als Voraussetzung zur inhaltlichen Mitgestaltung am Diskurs teilzunehmen vermag. Die Konfiguration eines Diskurses entscheidet sich also bereits auf der sozialen Ebene. Die inhaltliche, das heißt semantische Ebene, ist nachgeordnet:²⁶ »Cette censure [...] s'exerce par l'intermédiaire des sanctions du champ fonctionnant comme un marché où se forment les prix de différentes sortes d'expression; elle s'impose à tout producteur de biens symboliques, sans excepter le porte-parole autorisé dont la parole d'autorité est plus que toute autre soumise aux normes de la bienséance officielle [...] Pour rendre raison de ce qui peut et ne peut pas se dire dans un groupe, il faut prendre en compte non seulement les rapports de force symboliques qui s'y établissent et qui mettent certains individus hors d'état de parler (par exemple les femmes) ou les obligent à conquérir de vive force leur droit à la parole, mais aussi les lois mêmes de formation du groupe (par exemple la logique de l'exclusion consciente ou inconsciente) qui fonctionnent comme une censure préalable [kursiv B. K.].«²⁷

- 25 Ebd., S. 169; in der deutschen Übersetzung: »Am wirkungsvollsten und am besten kaschiert sind diejenigen Zensurmethode, bei denen bestimmte Akteure von sozialen Gruppen oder Orten, wo mit Autorität gesprochen wird, ferngehalten und damit von der Kommunikation überhaupt ausgeschlossen werden« (S. 118).
- 26 Eine Ausnahme von Bourdieus Regel läge vor, wenn ein potentieller Diskursteilnehmer aufgrund der von ihm zu erwartenden Diskursbeiträge von vorne herein von der Diskurspartizipation ausgeschlossen würde.
- 27 Bourdieu: *Ce que parler veut dire*, S. 168 f.; in der deutschen Übersetzung: »Diese [...] Zensur wird mit Hilfe der Sanktionen des Feldes vollzogen, das wie ein Markt funktioniert, auf dem die Preise der verschiedenen Ausdrucksarten ermittelt werden; sie gilt für ausnahmslos alle, auch für den autorisierten Sprecher, dessen Machtwort sich sogar mehr als alle anderen den offiziellen Anstandsnormen beugen muß [...] Will man eine Erklärung dafür haben, was in jener sozialen Gruppe gesagt werden kann und was nicht, muß man nicht nur die symbolischen Machtverhältnisse berücksichtigen, die in ihnen entstehen und die bestimmte Individuen (z. B. die Frauen) sprachlos machen oder sie zwingen, sich ihr Recht auf das Wort gewaltsam zu verschaffen, sondern auch die Gesetze der Gruppenbildung selber (z. B. die Logik der bewußten oder unbewußten Ausgrenzung), die als eine Art Vorzensur wirken« (S. 118 f.).

Beide Faktoren (mythische Kohärenz und Diskurspartizipation) konstituieren – mit einem Begriff, den Bourdieu 1991 in *Language and Symbolic Power* prägte – eine Art von ›sozialer Magie‹,²⁸ das heißt eine Macht, die ohne physikalisch-kausalllogische Basis im sozialen Feld wirkt und die durch ritualistische Performanz und Einverständnis (eine Form von Glauben an die Macht der betreffenden Person) aller Mitglieder innerhalb des Feldes aufrechterhalten wird. Es sind diese beiden Faktoren, die den Verlauf der Debatte über politisch engagierte Musik um 1970 maßgeblich bestimmten. Dies wird auf der Folie eines geschichtlichen Überblicks über die Idee der politisch engagierten Musik zu zeigen sein.

III. Die Idee der politischen Musik in historischer Perspektive

Die Idee, dass Musik ein soziopolitisch wirksames Potential besäße, ist eine musiktheoretische Episteme, die bereits in Platos Schriften, insbesondere *Politeia*, *Nomoi* und *Timaios*, niedergelegt ist. Plato definierte im 4. Jahrhundert v. Chr., dass spezifische Typen von Musik – eine nüchterne und geordnete versus eine vulgäre und kitschig-süße Musik zum Beispiel – das Ethos der Menschen sowie die davon motivierten Verhaltensweisen positiv oder negativ beeinflussen und insofern auch eine Unterstützung oder Bedrohung der Stabilität des Staates darstellen würden. Die Denkfigur Platos, die über die vergangenen 2350 Jahre tradiert wurde, das heißt die Verschränkung von Ethik und Ästhetik, ist bis heute subliminal im Diskurs über Musik (und Kunst im allgemeinen) präsent. Die Mimesistheorien Lukacs' und Adornos sind hierfür paradigmatisch. Dafür, dass sich die Idee der politischen Wirksamkeit in besonders prägnanter Weise gerade in Bezug auf die Avantgardemusik im Kontext von ›1968‹ (als Chiffre) artikulierte, müssen freilich weitere Faktoren zugerechnet werden.

Nur wenige Jahre nachdem in Arnold Schönbergs II. Streichquartett (1908) die Krise der Tonalität paradigmatisch manifest wurde, entwickelte sich in Deutschland ein Diskurs, der zwischen bestimmten Charakteristika der Avantgardemusik und destruktiv konnotierten politischen Formationen einen Zusammenhang herstellte. Atonalität und Dissonanzenreichtum, tendenziell geräuschhafte Klanglichkeit, fragmenthaft-dissoziative Struktur wurden, wie Eckhard John im Detail herausgearbeitet hat,²⁹ bereits ab 1918 durch rechtsorientierte Musikkritiker und -wissenschaftler politisch – und zwar linkspolitisch – interpretiert. Sie bündelten diese Merkmale unter dem Terminus ›Bolschewismus‹, der seit den 1910er Jahren im deutschsprachigen Raum als ein pejoratives Synonym für alle möglichen Formen von Kommunismus gebraucht wurde. Der Musikschriftsteller und Komponist Adolf Diesterweg bezeichnete zum

28 Vgl. Pierre Bourdieu: *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991, S. 111.

29 Eckhard John: *Musikbolschewismus*, Stuttgart 1994.

Beispiel »die futuristische Richtung als musikalischen Bolschewismus«. Diesterweg fährt fort: »Ich empfinde es nun einmal so, dass der Geist der Zersetzung, wie ihn die Futuristen predigen, unserem innersten Wesen fremd ist. Ich nenne diesen Geist bolschewistisch, weil die fremdländische Irrlehre des Bolschewismus auch in deutschen Landen eine Orgie der Kulturzerstörung zu feiern droht.«³⁰

Nicht nur Diesterweg, auch andere Musikschriftsteller wie Walther Krug, Adolf Weißmann, Ludwig Riemann, Max Chop und Willibald Nagel profilierten einen Diskurs, der atonale Musik als radikale und negative, geltende Regeln und Gesetze ignorierende Kunstform beschreibt.³¹ Der Meinung der Autoren gemäß ist atonale Musik nicht nur prinzipiell politisch links orientiert, sondern besitzt damit einhergehend auch einen revolutionären und die Stabilität des Staates bedrohenden Impetus: atonale Musik stünde politischen Systemen und Ordnungsmodellen wie Sozialismus, Chaos und Anarchismus nahe.³² Walter Niemann, Musikschriftsteller, Pianist und Komponist, spezifizierte expressionistische Musik dementsprechend als »extrem-radikalen Expressionismus des Schönberg-Kreises der Linken [kursiv B. K.]«.³³

Um sich gegen die unvoreilhaften Attribute von rechtskonservativer Seite zur Wehr zu setzen, erklärten die Protagonisten der Neuen Musik – insbesondere Arnold Schönberg –, dass Musik prinzipiell apolitisch sei.³⁴ An die Phase dieser eher passiven Form von Verteidigung gegen die Angriffe vom rechten politischen Flügel schloss sich eine Phase des aktiven Gegenangriffs an. Statt auf die apolitische Natur von Musik zu insistieren, machten sich viele zeitgenössische, atonale Musik schreibende Komponisten in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre die Argumente ihrer Gegner zu eigen. Sie wiesen die von den rechtskonservativen Musikschriftstellern der Neuen Musik zugeschriebenen politischen Konnotationen nicht etwa zurück, sondern übernahmen sie – und werteten sie zugleich vom Negativen ins Positive um. Hanns Eisler (und in einem eher ethischen Sinne auch Kurt Weill) bekannte sich dazu, dass er in der Tat »politische Musik« schreibe: Seine politische Musik artikuliere auf ästhetisch und ethisch hohem Niveau eine sozialkritische, politisch-revolutionäre Haltung, die mit dem Kampf der

30 Adolf Diesterweg: Aufbau oder Zerstörung, in: *Allgemeine Musikzeitung* 17/16 (April 1920), S. 235–236, hier S. 236.

31 Der Diskurs über Musikbolschewismus war dabei keineswegs von vorneherein ein antisemitischer. Adolf Weißmann (1873–1929), Musikkritiker und -schriftsteller, gehörte selber der jüdischen Kultur an. Er starb 1929 in Haifa. Der Musikpädagoge und -forscher Ludwig Riemann (1863–1927) war zuletzt Musiklehrer in Berlin. Max Chop (1862–1929) war Musikschriftsteller und Komponist. Willibald Nagel (1863–1929) war 1917 bis 1921 Redakteur der *Neuen Musikzeitung* und anschließend Lehrer für Klavier, Theorie und Musikgeschichte an der Hochschule für Musik in Stuttgart.

32 Vgl. John: *Musikbolschewismus*, unter anderem S. 47, 51 und 60 ff.

33 Walter Niemann: Vom wahren und vom falschen Fortschritt, in: *Zeitschrift für Musik* 88/7 (April 1921), S. 181–182, hier S. 182.

34 Vgl. John: *Musikbolschewismus*, S. 107.

sozialistisch-kommunistischen Bewegung für gerechtere soziale Bedingungen in Deutschland, insbesondere für die Arbeiterklasse, korrespondiere.³⁵

Es überrascht nicht, dass die nationalsozialistische Kulturpolitik nach der Machtergreifung 1933 bezüglich der Neuen Musik an die in der Weimarer Republik geäußerten rechtskonservativen Argumente, insbesondere an die Attributierung der Neuen Musik als bolschewistisch, anknüpfte. Dadurch erfuhr die Diskriminierung und das Verbot der Neuen Musik sowie die staatliche Verfolgung ihrer Komponisten eine Rechtfertigung. Neue Musik galt dem NS-Regime als eine destruktive, den (nationalsozialistischen) Staat und seine ›Kultur‹ bedrohende Kunstform. Hans Severus Ziegler, der Organisator der Ausstellung *Entartete Musik*, erklärte dementsprechend: »Was in der Ausstellung *Entartete Musik* zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes vom Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und vollständiger geistiger Vertrottung.«³⁶

Die politischen Attribute, die der atonalen Musik in der Weimarer Republik kurz nach ihrer Entstehung zugeschrieben und im Dritten Reich weiter konsolidiert worden waren, wurden auch von den herrschenden Instanzen nach der Kapitulation 1945 nicht aufgegeben. Weil das linkspolitische Image mit der kapitalistischen Ideologie der westlichen Siegermächte kollidierte, mussten die Attribute der Neuen Musik freilich verschoben werden. Darüber hinaus generierte der veränderte politische Kontext, die neue politische Situation nach der Kapitulation – die Entnazifizierung und der Wiederaufbau Deutschlands sowie die Konstituierung eines stabilen demokratischen Systems – ein anderes Beziehungsgefüge zwischen den etablierten politischen Konnotationen der Neuen Musik auf der einen und dem soziokulturellen Status, der ihr vonseiten der Besatzungsmächte zugemessen wurde, auf der anderen Seite.

Die Alliierten, insbesondere die westlichen Alliierten, wiesen der Neuen Musik (wie auch der Avantgardekunst im visuellen Bereich) eine wichtige Rolle innerhalb des Reeducation-Programms zu, indem sie an das während der vergangenen 25 Jahre konsolidierte politische Image der Neuen Musik weitgehend anknüpften.³⁷ Der US-amerikanische Programmleiter, das heißt Kontrolloffizier, von Radio Stuttgart, Stuart

35 Ebd., S. 318f.

36 Zit. nach: *Entartete Musik*, hg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, Kassel 1990, S. 135.

37 Laut Gabriele Clemens wurde den Inhabern von Lizenzen im Konzert und Unterhaltungsbereich, die die britische Militärregierung ab Herbst 1945 an Deutsche vergab, »zur Auflage gemacht, ein ausgewogenes musikalisches Programm darzubieten, in dem klassische und moderne Werke aller Nationen neben den Werken zeitgenössischer deutscher Komponisten, vor allem der im Dritten Reich verbotenen Komponisten, gespielt werden sollten« (Gabriele Clemens: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949*, Stuttgart 1997, S. 249). Ähnlich dürften die Besatzungsmächte auch in den US-amerikanischen Zonen verfahren sein; vgl. Everett Helm: *Music in Occupied Germany*, in: *Musical America* (1950), S. 115, 250 und 256, hier S. 115.

L. Hannon, zum Beispiel erklärte im Sommer 1946 in einem Interview: »Wir sind bemüht, am geistigen und materiellen Aufbau mitzuarbeiten, wir wollen den Zynismus ausmerzen, der sich in die Seelen der Jugend wie eine Säure eingefressen hat.« Nach diesen einleitenden Worten ging er zur Darstellung der Programmkonzeption, das heißt der einzelnen Ressorts, über und erwähnte hier als zum Spektrum der zentralen Themenbereiche zugehörig unter anderem »Moderne Musik der ganzen Welt«, die in der Sendung »Neue Wege in der Tonkunst zu hören sei«.³⁸ Mit dieser Darstellung definierte Hannon die Funktion der Neuen Musik im Radio implizit als Instrument zur »Ausmerzung des nationalsozialistischen, menschenverachtenden Zynismus«. Ähnlich beschrieb Everett Helm (officer of the Theater and Music Branch von OMGUS) die Zielsetzungen des Theater and Music Branch: »A second function [neben Kontrolle] was democratic education – not education in the formal sense, but rather democratization through channels provided by the theatre and music channels«. Eine der Sparten, die in diesem Rahmen mit Nachdruck gefördert wurden, war Neue Musik: »New music was propagated by inducing conductors to include new works in their programs, by founding organizations for the furtherance of new music and by the encouragement of festivals for contemporary music. [...] Foreign musicians were brought in, and unfamiliar music, especially contemporary music, was sponsored«.³⁹

Aus Deklarationen zur Konzeption des Reeducation-Programms lässt sich folgende, die Gestalt des Programms maßgeblich beeinflussende Logik ablesen: Es waren offenbar – so ließ sich die jüngste Geschichte vor 1945 retrospektiv deuten – diese der Neuen Musik inhärenten Eigenschaften (konsequent modern, revolutionär anti-faschistisch) gewesen, die die nationalsozialistischen Machthaber als Bedrohung ihrer Macht erkannt und sie motiviert hatten, Neue Musik zu bekämpfen. Die Verfolgung und Unterdrückung der modernen Musik durch die Nationalsozialisten war also ein Symptom für die ihr inhärenten Züge. Doch wenn die Neue Musik ein politisch-aufklärerisches, antifaschistisches Potential besaß, dann konnte sie zu den Zielsetzungen des Reeducation-Programms einen wichtigen Beitrag leisten. Neue Musik diene – das hatte Adorno bereits in der *Philosophie der neuen Musik* (freilich äußerst subtil) formuliert⁴⁰ – als Statthalter für mehr Humanität, das heißt für eine humanere Gesellschaft.

38 *Radiospiegel* (1946), H. 9, S. 5, zit. nach: *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*, hg. von Konrad Dussel und Edgar Lersch, Göttingen 1999, S. 244.

39 Helm: *Music in Occupied Germany*, S. 115 und 250.

40 »Die Wut [der Avantgarde-Feinde] über die Avantgarde ist so unmäßig, geht so weit über deren Rolle unter der späten Industriegesellschaft, gewiß über ihren Anteil an deren kulturellen Ostentationen hinaus, weil das verängstigte Bewußtsein in der neuen Kunst die Pforte verriegelt findet, durch welche es der totalen Aufklärung [im pejorativen Sinn] zu entfliehen hoffte; weil Kunst heute, wofern ihr überhaupt Substantialität zukommt, ohne Konzession all das reflektiert und zum Bewußtsein bringt, was man vergessen möchte«. Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 20.

Die von rechtskonservativer Seite der Neuen Musik zugeschriebenen linkspolitischen, revolutionären Züge ließen sich vor dem Hintergrund der geschehenen Verfolgung im Dritten Reich als edukative, Demokratie sichernde Eigenschaften umdeuten, die denjenigen, die bereits vor allem von Eisler für seine Musik reklamiert worden waren, nahe standen.

Es dürfte die oben skizzierte Logik gewesen sein, die die westlichen Alliierten motivierte, ausgerechnet eine Kunstform zu fördern, die in der Vergangenheit ein ausdrücklich linkspolitisches, sozialistisch-kommunistisches, also dem kapitalistischen System der westlichen Alliierten entgegenstehendes Image besessen hatte. Selbstverständlich haben sicherlich auch andere rein musikhistorisch-musikpolitische, in gewissem Sinne kontingente Faktoren eine Rolle gespielt, wie zum Beispiel der Umstand, dass ausgerechnet der US-amerikanische Komponist Everett Helm, der in den 1930er Jahren Musik und insbesondere Komposition in den USA und Europa studiert hatte, nach dem zweiten Weltkrieg die Position eines officer of the Theater and Music Branch von OMGUS in Deutschland übernahm und sich in diesem Rahmen für die Neue Musik gezielt einsetzte.⁴¹

Inwiefern war das Image der Neuen Musik, wie es hier von ihrer Entstehung bis zu ihrer Funktion im Reeducation-Programm umrissen wurde, für die Debatte um die politisch engagierte (Avantgarde-)Musik um 1970 von Bedeutung? Das politische Image der Neuen Musik – Neue Musik hat einen auf Humanisierung, Demokratisierung und Liberalisierung ausgerichteten Impetus – war insofern entscheidend, als es mit den Zielsetzungen der Neuen Linken korrespondierte. Die Studenten- und Protestbewegungen der 1960er Jahre hatten die soziopolitische Kultur der damaligen Bundesrepublik bekanntlich als vordemokratisch und latent spätfaschistisch kritisiert. Die einstmals linkspolitische Orientierung, wie sie der Neuen Musik bis 1945 zugeschrieben worden war, ließ sich in diesem Kontext problemlos revitalisieren.

IV. Mythische Kohärenz und Diskurspartizipation

als Determinanten der Debatte über politische Musik um 1970

Der kursorische Überblick über die Geschichte des politischen Images der Neuen Musik, die ich hier im Rekurs auf die Forschungen von Albrecht Dümmling, Peter Girth, Michael Meyer, Eckhard John, Erik Levi und Friedrich Geiger sowie meine eigenen Arbeiten skizziert habe,⁴² macht sichtbar, dass der politische, in erster Linie revolutionäre,

41 Vgl. Amy C. Beal: *Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956*, in: *Journal of the Musicological Society* (2000), H. 536, S. 105–139, hier S. 111. OMGUS ist die Abkürzung für Office of Military Government of the United States.

42 Dümmling/Girth (Hg.): *Entartete Musik*; Michael Meyer: *The Politics of Music in the Third Reich*, New York u. a. 1991; John: *Musikbolschewismus*; Erik Levi: *Music in the Third Reich*, Basingstone u. a. 2004; Friedrich

links und/oder generell weltverbessernde, demokratisierende Charakter, der der Neuen Musik kontinuierlich zugeschrieben worden war, zu einer – nahezu – integralen Qualität der Avantgardemusik wurde. Die leidenschaftliche Debatte um die politisch engagierte Musik um 1970 hatte dieser Qualität, das heißt dem Image der Neuen Musik, Rechnung zu tragen. Das alternative, zweifellos plausible Konzept – die Idee, dass Neue Musik per se unpolitisch sei – war demgegenüber undenkbar geworden.

Kehren wir zu Bourdieu und seinen Kriterien für die Funktionsweise von Diskursen zurück: Mythische Kohärenz und Diskurspartizipation sind die beiden Kriterien, die die konfuse Debatte über die politisch engagierte Musik in den frühen 1970er Jahren leiteten.

Das politische Image der Neuen Musik konstituierte eine Form von mythischer Kohärenz. Der bis zu den Ursprüngen der Neuen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückreichende Mythos, dass Neue Musik einen (links)politischen und/oder demokratisierenden Impetus besäße, gründete dabei auf magischen Modi der Kognition, nämlich auf dem analogischen Denken, das seit Plato in Bezug auf ästhetische Gegenstände unter dem Begriff ›Mimesis‹ praktiziert worden war. Analogisches Denken macht sich von Kausal- und Konsequenzlogik unabhängig und nimmt Ähnlichkeiten, insbesondere strukturelle Ähnlichkeiten – Isomorphien, Ana- und Homologien – als Basis für Zusammenhangsbildungen.⁴³ Im analogischen Denksystem erscheint es plausibel, dass moderne Musik die Harmonie und Stabilität eines Staates bedrohe, und zwar deshalb, weil sie hinsichtlich ihrer eigenen Konstitution als disharmonisch, fragmentiert, instabil und dissoziiert erscheint. Solche auf Isomorphie gründenden Denkfiguren sind auch heute noch – allen Ansprüchen auf Rationalität und Vernunft entgegen – im westlich-abendländischen Kulturraum weit verbreitet. Die mythische Kohärenz, die der Neuen Musik aufgrund der kontinuierlichen Praxis linkspolitischer Zuschreibungen sowie des in der Ästhetik beliebten Mimesisgedankens in hohem Maße zu eigen ist, dürfte dabei um 1970 einen so großen Einfluss auf die musikwissenschaftlichen Exegeten der Idee der politisch engagierten Musik ausgeübt haben, dass sie alternative Interpretationsmodelle zumindest teilweise paralyisierte.

Bourdies zweites Kriterium, der Zugang zur Diskursteilnahme, erklärt darüber hinaus, warum etablierte Musikologen das Konzept der politisch-engagierten Musik offiziell verteidigten, selbst wenn sie wie Brinkmann, Dahlhaus und Kneif deren mangelnde Kohärenz erkannt hatten: Der Diskurs, der Neuer Musik einen politischen

Geiger: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004; Beate Kutschke: Die Huber-Gottwald-Kontroverse. Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation, in: *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hg. von Tillmann Bendikowski u. a., Münster 2003, S. 147–169.

43 Vgl. zum analogischen Denken unter anderem Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1989, S. 11 und 58, und Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968.

Impetus zumaß, war aufgrund der mythischen Kohärenz dieser Denkfigur so machtvoll, dass es selbst die Autoritäten der musikwissenschaftlichen Disziplin nicht wagen konnten, den Sinn dieses Diskurses offen in Frage zu stellen – wenn sie nicht riskieren wollten, den von Bourdieu skizzierten Gesetzen gemäß von der Diskursgemeinschaft ›Neue Musik‹ ausgeschlossen zu werden. Das politische Image der Neuen Musik konnte folglich nicht einfach ignoriert oder mittels besserer, rationalerer Argumente zurückgewiesen werden. Hätte Dahlhaus die Idee der politisch-engagierten Avantgardemusik direkt für haltlos erklärt, ohne die mythische Kraft der Idee und ihrer Verfechter zu berücksichtigen, hätte er sich in einer im gewissen Sinne vergleichbaren Position wie Galileo befunden, der bekanntlich wider das Verdikt der Kirche die von Kopernikus entwickelte Lehrmeinung vertreten hatte, dass sich die Erde, wie die anderen Planeten auch um die Sonne drehe. Die Beweise, die Galileo für seine Auffassung anbot, wurden von der Kirche nicht zur Kenntnis genommen; die mythische Kohärenz der Bibel war mächtiger als die logische Kohärenz der Naturwissenschaft des 16. Jahrhunderts. Machtpolitisch weiser als Galileo passte sich Dahlhaus an den herrschenden Diskurs über die politische Musik an – um ihn quasi von innen heraus zu subvertieren. Er argumentierte vorsichtig und nahm selbst unscharfe oder logisch anzweifelbare Argumentationsschritte vor. So schützte er vor, sich dem Mythos der Idee der politischen Musik zu beugen, um auf diese Weise seine eigentliche These, die die Unmöglichkeit der Denkfigur von der politischen Musik zum Gegenstand hat, quasi beiläufig zu präsentieren. Dahlhaus zahlte der mythischen Kohärenz der Idee der politisch engagierten Musik also seinen Tribut. Dies dürfte der Grund für die ungewöhnlichen Widersprüche in seiner Argumentation und für seine diffuse Rhetorik sein.

In der Debatte um die politisch engagierte (Avantgarde-)Musik um 1970 kulminiert ein Entwicklungsprozess, der die soziopolitische und institutionelle Geschichte der Neuen Musik in den vorangegangenen 60 Jahren geprägt hatte: die Konstruktion eines äußerst prägnanten und – dabei zugleich – flexiblen politischen Images der Neuen Musik. Dieses Image änderte in Rückkopplung mit dem jeweils vorherrschenden politischen System immer wieder seine Vorzeichen, ohne seinem politischen Nimbus als solchem untreu zu werden. Die politische Subversivität der Neuen Musik galt den rechtskonservativen und nationalsozialistischen Kritikern als linkspolitisch und staatsfeindlich, den Alliierten als antifaschistisch und insofern Demokratie fördernd. Es ist diese Flexibilität des Images der Neuen Musik, diese scheinbare Identität in der chamäleonartigen Wandlung – die Kontinuität in der Diskontinuität, um es dialektisch zu formulieren –, die die mächtige mythische Kohärenz des Images begründet. Die spezifische Faktur der Debatte – ihre Endlosigkeit und Unlösbarkeit, ihre außerordentliche Differenziertheit und Komplexität, ihre innere Verschlungen- und Verdrehtheit – war der Effekt aus dem konsolidierten und zugleich opaken Image der Neuen Musik. Während das Image dabei vor allem unterschwellig, das heißt als selbstverständlich

vorausgesetztes, niemals in Gänze ausformuliertes präsent war, machte die Debatte um die politisch engagierte (Avantgarde-)Musik ihrer Natur gemäß konzeptionelle Probleme explizit. Sie brachte ›auf den Tisch‹, was bisher unausgesprochen als selbstverständlich vorausgesetzt worden war, nämlich jene subversive, genauer politisch subversive Wirkung.

Dabei darf man sich nicht der Täuschung hingeben, die Debatte um die politisch engagierte (Avantgarde-)Musik, die am Scheitelpunkt zur Postmoderne in der Avantgardemusik geführt wurde, hätte radikale Veränderungen hinsichtlich des Images der Neuen Musik eingeleitet. Das Explizitmachen führte keineswegs zu einem Um- und Zusammenbruch des Images der Neuen Musik, der sich unter anderem auch in der soziokulturellen Situation der Neuen Musik niedergeschlagen hätte. Die Neue Musik blieb in der Bundesrepublik institutionell weiterhin gut verankert. Eine politisch subversive Haltung, deren Wirksamkeit im Medium der Avantgardemusik von Dahlhaus als Illusion entlarvt worden war, war weiterhin als kompositorische Haltung maßgeblich. Das manifestiert sich nicht zuletzt in Werken der so genannten postmodernen Musik ab Mitte der 1970er Jahre. Wolfgang Rihms *Dies* und *Andere Schatten* zum Beispiel, die beide Mitte der 1980er Jahre entstanden, haben einen unverkennbaren kritischen Impetus, obwohl der postmodernen Musik herkömmlich die Verabschiedung der Moderne und, damit einhergehend, eine dezidiert unpolitische Haltung nachgesagt wird.⁴⁴

44 Beate Kutschke: *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg 2002.

Literaturverzeichnis

- ABERT, ANNA AMALIE: *Richard Strauss. Die Opern*, Velber 1972
- ADORNO, THEODOR W.: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958
- ADORNO, THEODOR W.: *Zilligs Verlaine-Lieder* (1961), in: ders.: *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt am Main 1982, S. 123–132
- ALT, MICHAEL: *Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk*, Düsseldorf 1968
- ALT, MICHAEL: *Die Biographie in der musikalischen Werkerklärung*, in: *Völkische Musikerziehung* (1937), S. 156–161
- ALT, MICHAEL: *Die Erziehung zum Musikhören. Eine Darstellung der Typen des musikalischen Genießens und Wertens beim Jugendlichen und ihrer pädagogischen Bedeutung*, Leipzig 1935, Nachdruck der Ausgabe: *MPZ-Quellenschriften*, Bd. 11, Frankfurt am Main 1986
- ALT, MICHAEL: *Die Musikgeschichte in der Schule*, in: *Völkische Musikzeitung* (1934/35), S. 217–222
- BARBIAN, JAN-PIETER: *Literaturpolitik im »Dritten Reich«. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, München 1995
- BAUMGARTNER, HANS MICHAEL: *Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1972
- BEAL, AMY C.: *Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956*, in: *Journal of the Musicological Society* (2000), H. 536, S. 105–139
- BERNARD, BIRGIT: »Und wie das Gesocks alles heißt ...« Der »Westdeutsche Beobachter« und die Kritik am Musikprogramm des Westdeutschen Rundfunks (1930–1933), in: dies./Kames/Wagner (Hg.): *Medien und Musikjournalistik in Köln um 1933*, S. 7–61
- BERNARD, BIRGIT: *Die »Gleichschaltung«. Der »Reichssender Köln«*, in: Witting-Nöthen (Hg.): *Am Puls der Zeit*, S. 86–155
- BERNARD, BIRGIT/KAMES, STEFAN/WAGNER, HANS-ULRICH (Hg.): *Medien und Musikjournalistik in Köln um 1933. Drei Schlaglichter auf eine Usurpation*, Berlin 2005 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 166)
- BÖHNIGK, VOLKER/STAMP, JOACHIM (Hg.): *Die Moderne im Nationalsozialismus*, Bonn 2006
- BORIO, GIANMARIO: *Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt*, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau 1997, S. 141–283
- BOURDIEU, PIERRE: *Ce que parler veut dire*, Paris 1982
- BOURDIEU, PIERRE: *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991
- BRINKMANN, REINHOLD: *Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik – Korreferat*, in: *Ferienkurse '72*, hg. von Ernst Thomas, Mainz 1973 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik), S. 28–41
- BUCH, ESTEBAN: *Beethoven und das »Dritte Reich«. Porträt eines konservativen Titanen*, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 39–53
- BUCH, ESTEBAN: *Beethovens Neunte. Eine Biographie*, Berlin 2000
- CLEMENS, GABRIELE: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949*, Stuttgart 1997
- CUSTODIS MICHAEL: *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart 2004

- DAHLHAUS, CARL: Eine Ästhetik des Widerstands? *Friedenstag* von Richard Strauss, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 28 (1986)
- DAHLHAUS, CARL: Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik, in: Thomas (Hg.): *Ferienkurse '72*, S. 14–27
- DAHLHAUS, CARL: Thesen über engagierte Musik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 3–8
- DANUSER, HERMANN: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7)
- Das »Dritte Reich« und die Musik. Katalog zur Ausstellung, hg. von der Stiftung Neuhausenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Paris, Berlin 2006
- DEFOY, CHRISTINE: Zur Auseinandersetzung mit der Neuen Musik an der Berliner Musikhochschule, in: Dümling/Girth (Hg.): *Entartete Musik*, S. 200–204
- DIESTERWEG, ADOLF: Aufbau oder Zerstörung, in: *Allgemeine Musikzeitung* 17 (April 1920), Nr. 16, S. 235–236
- DIETMAR, CARL/JUNG, WERNER: *Kleine Illustrierte Geschichte der Stadt Köln*, Köln 1996
- DILLER, ANSGAR: *Rundfunkpolitik im Dritten Reich*, München 1980
- DRENGBERG, JOACHIM: Ausbau und Entwicklung des Hörfunkprogramms. Aspekte zur Unterhaltung im Rundfunk der fünfziger und sechziger Jahre beim NWDR/NDR, in: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen* 14 (1988), Nr. 1
- DÜMLING, ALBRECHT/GIRTH, PETER (Hg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, 3. überarb. und erw. Auflage, Düsseldorf 1993
- DUSSEL, KONRAD/LERSCH, EDGAR (Hg.): *Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens*, Göttingen 1999
- DUSSEL, KONRAD: Bildung, Unterhaltung und Information in ganz unterschiedlichen Mischungen. Strukturen des Abendprogramms des Westdeutschen Rundfunks von den zwanziger bis zu den sechziger Jahren, in: *Westfälische Forschungen* Nr. 47 (1997)
- Festschrift 75 Jahre Hochschule für Musik Köln*, hg. vom Rektor der Hochschule, Redaktion Heike Sauer und Klaus Oldemeyer, Köln 2000
- FINCK, WERNER: *Alter Narr – Was nun? Die Geschichte meiner Zeit*, München/Berlin 1972
- FÖRST, WALTER: *Aus Köln in die Welt. Beiträge zur Rundfunkgeschichte*, Köln 1974 (*Annalen des Westdeutschen Rundfunks*, Bd. 2)
- FOUCAULT, MICHEL: *Archäologie des Wissens* (1973), Frankfurt am Main 1983
- FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1989
- FREIBURG, EVA MARIA: Köln und der NWDR, in: Forst (Hg.): *Aus Köln in die Welt*
- FULFS, INGO: *Musiktheater im Nationalsozialismus*, Marburg 1995
- FURTWÄNGLER, WILHELM: *Aufzeichnungen 1924–1954*, Zürich/Mainz 1996
- GEIGER, FRIEDRICH: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004
- GIES, STEFAN/JANK, WERNER/NIMCZIK, ORTWIN: Musik lernen. Zur Neukonzeption des Musikunterrichts in den allgemeinbildenden Schulen, in: *Diskussion Musikpädagogik* (2001), H. 9, S. 6–24
- GILLUM, MARION/WYRSCHOWY, JÖRG: *Politische Musik in der Zeit des Nationalsozialismus. Ein Verzeichnis der Tondokumente (1933–1945)*, Potsdam 2000
- GREUEL, THOMAS: *Das musikpädagogische Schaffen Michael Alts*, Kassel 1999
- HÄFFNER, HERBERT: *Furtwängler*, Berlin 2003

- HANSEN, BERNHARD: Trümmerstädte, Besatzungsmächte und ein neues Orchester. Vom NWDR- zum NDR-Sinfonieorchester, in: *Programmheft ARD-Orchester in Leverkusen*, (1993/94), H. 7
- HARTMANN, NICOLAI: *Ästhetik*, Berlin 1953
- HARTMANN, RUDOLF: *Richard Strauss. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, München/Zürich 1980
- HEISTER, HANNS-WERNER (Hg.): »Entartete Musik« 1938. Weimar und die Ambivalenz. Ein Projekt der Hochschule Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999, Saarbrücken 2001
- HENZE, HANS WERNER: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, Frankfurt am Main 1996
- HERRMANN, MATTHIAS: »Mir geht nichts über Mich!« Richard Strauss im »Dritten Reich«, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2002, S. 217–229
- HERZOGENRATH, WULF (Hg.): *Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren*. Katalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein 15. 3.–11. 5. 1975, Köln 1975
- HILGER, SILKE: *Autonom oder angewandt? Zu den Hörspielmusiken von Winfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann*, Mainz 1996 (*Kölner Schriften zur Neuen Musik*, Bd. 5), S. 15–16
- HILLER, CARL: *Vom Quatermarkt zum Offenbachplatz. Ein Streifzug durch vier Jahrhunderte musikalischer Darbietungen in Köln*, Köln 1986
- HITLER, ADOLF: *Mein Kampf*, Bd. 1: Eine Abrechnung, 5. Auflage, München 1933
- HORN, WOLFGANG: Der Reichssender Köln und der »Frohe Samstag-Nachmittag«. Ein Regionalprogramm im Einheitsrundfunk, in: *Rundfunk in der Region. Probleme und Möglichkeiten der Regionalität*, hg. von Walter Först, Köln 1984 (*Annalen des Westdeutschen Rundfunks*, Bd. 6)
- HORN, WOLFGANG: Der Reichssender Köln und der »Frohe Samstagnachmittag«. Ein Regionalprogramm im Einheitsrundfunk, in: *Rundfunk in der Region. Probleme und Möglichkeiten der Regionalität*, hg. von Walter Först, Köln 1984, S. 187–204
- HOTTMANN, KATHARINA: »Die andern komponieren. Ich mach' Musikgeschichte!« Historismus und Gattungsbewusstsein bei Richard Strauss. Untersuchungen zum späteren Operschaffen, Tutzing 2005 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, Bd. 39)
- Jahresbericht Staatliche Hochschule für Musik in Köln 1932/33*, Archiv der Hochschule
- JAKOB, FRIEDRICH: *Die Orgel und der Größenwahn*, Männedorf 1988
- JOHN, ECKHARD: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart/Weimar 1994
- JOHN, ECKHARD: Vexierbild »Politische Musik«. Stationen ihrer Entstehung (1918–1938), in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997, S. 13–21
- JORGENSEN, ESTELLE: *Klassische Musik in Schule und Hochschule*, in: *Diskussion Musikpädagogik* (2004), H. 24, S. 55–56
- KAISER, HERMANN JOSEF: *Musikerziehung/Musikpädagogik*, in: *Neues Lexikon der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhard Schneider und Rudolf Weber, Kassel 2005, S. 166–169
- KAMES, STEFAN: *Hermann Unger. Ein Komponist an der Wegscheide zwischen Moderne und Reaktion*, Köln 1999
- KÄMPER, DIETRICH: *Das Kölner Musikleben der zwanziger Jahre*, in: Herzogenrath (Hg.): *Vom Dadamax zum Grüngürtel*, S. 199–202
- KATER, MICHAEL H.: *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München/Wien 1998

- KATER, MICHAEL H.: *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, München 1998
- KAUFMANN MICHAEL: *Die politische Symbolik der Orgel im »Dritten Reich«*, Kassel 2004 (*Acta Organologica*, Bd. 28), S. 401–410
- KERSHAW, IAN: *Hitler 1889–1936*, München 2002
- KETELSEN, UWE-KARSTEN: *Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reichs*, Bonn 1968 (*Literatur und Wirklichkeit*, Bd. 2)
- KLEIN, HANS-GÜNTER: Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig. Zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, hg. von Christoph-Hellmuth Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 490–494
- KLEIN, HANS-GÜNTER: Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933–1944, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt am Main 1984, S. 145–160
- KNEIF, TIBOR: Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt im Musikalischen Kunstwerk, in: Thomas (Hg.): *Ferienkurse '72*, S. 67–85
- KOCH, HANS-JÖRG: *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*, Köln/Weimar/Wien 2003
- KÖHLER, GERALD: Moderne und Tradition in der Operninszenierung zwischen 1920 und 1945, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 72–85
- KOLLERITSCH, OTTO: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, Graz 1972
- KUTSCHKE, BEATE: Die Huber-Gottwald-Kontroverse. Die Inszenierung der Neuen Musik als politische Manifestation, in: *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hg. von Tillmann Bendikowski u. a., Münster 2003, S. 147–169
- LAMBRECHT, JUTTA: »Nicht jede Musik passt für Jeden ...« Anmerkungen zur Musik im Dritten Reich, in: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990
- LAUX, KARL (UND SCHRIFTFÜHRUNG MGG): Hermann Abendroth, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil*, Bd. 1, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1999, Sp. 39–40
- LEGGEWIE, CLAUS: *Von Schneider zu Schwerte. Das ungewöhnliche Leben eines Mannes, der aus der Geschichte lernen wollte*, München 1998
- LEHMANN, MATHIAS: Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit. Untersuchungen zu politischen Aspekten der Musik am Beispiel von Karl Amadeus Hartmanns »Des Simplicius Simplicissimus Jugend«, Ludwig Mauricks »Simplicius Simplicissimus«, Richard Mohaupt's »Die Gaunerstreiche der Courasche«, Eberhard Wolfgang Möllers und Hans Joachim Sobanskis »Das Frankfurter Würfelspiel« und Joseph Gregors und Richard Strauss' »Friedenstag«, Hamburg 2004
- LEMACHER, HEINRICH: *125 Jahre Gürzenichchor Köln. Chronik der Jahre 1927–1952 zum 125jährigen Jubiläum des Gürzenichchores und der Kölner Konzertgesellschaft*, Köln 1953
- LEMMERICH, CHRISTIAN: Winfried Zillig. Anpassung und Engagement. Aspekte eines widersprüchlichen Lebensweges, in: Arnold Schönbergs »Berliner Schule«, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002 (*Musik-Konzepte*, Bd. 117/118), S. 152–163
- LEONHARD, JOACHIM-FELIX (HG.): *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, 2 Bände, München 1997
- LERG, WINFRIED B.: *Rundfunkpolitik in der Weimarer Republik*, München 1980
- LEVI, ERIK: *Music in the Third Reich*, Basingstone u. a. 2004
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968

- LINDLAR, HEINRICH: 50 Jahre Neue Musik auf dem Kölner Gürzenich, in: ders: *Leben mit Musik. Aufsätze und Vorträge*, Köln 1960–1992, Köln 1993 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 145)
- MATZERATH, HORST: »... vergessen kann man die Zeit nicht, das ist nicht möglich ...« Kölner erinnern sich an die Jahre 1929–1945, 3. Auflage, Köln 1987
- MAURER ZENCK, CLAUDIA: Aufbruch des deutschen Geistes oder Innere Emigration? Zu einigen Opern der 1930er und 1940er Jahre, in: Heister (Hg.): »Entartete Musik« 1938, S. 216–246
- MAURER ZENCK, CLAUDIA: Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich, in: *Hindemith-Jahrbuch* 1980, S. 65–129
- MEYER, MICHAEL: *The Politics of Music in the Third Reich*, New York u. a. 1991
- MOHL, RENATE: Der Aufbruch. Der Westdeutsche Rundfunk in der Weimarer Republik, in: Witting-Nöthen (Hg.): *Am Puls der Zeit*, S. 26–85
- MÜLLER-BLATTAU, JOSEF: Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Kassel 1938
- MUNGEN, ANNO: Nationalsozialistische Musik als Agitation. Anmerkungen zum Kölner Konzertwesen 1933–1945, in: *Geschichte in Köln* 49 (2002), S. 171–191
- MUNGEN, ANNO: Paul Bekker und die Oper der zwanziger Jahre, in: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 7 (2002), S. 131–167
- NIEMANN, WALTER: Vom wahren und vom falschen Fortschritt, in: *Zeitschrift für Musik* 88 (April 1921), H. 7, S. 181–182
- NIESSEN, CARL: *Die deutsche Oper der Gegenwart*, Regensburg 1944
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Also sprach Zarathustra I–IV*. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 7. Auflage, München 2000
- NOLL, GÜNTHER: Michael Alt, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 1, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1999, Sp. 541–542
- OBERHEIDE, RUDOLF: *Das Orchester der Hansestadt Köln von 1913–1938. Festschrift aus Anlaß der 50-Jahrfeier im Mai 1938*, Köln 1938
- PAULI, HANSJÖRG: *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971
- PHLEPS, THOMAS: Zwölftöniges Theater. »Wiener Schüler« und Anverwandte in NS-Deutschland, in: Heister (Hg.): »Entartete Musik« 1938, S. 179–215
- POHLE, HEINZ: *Der Rundfunk als Instrument der Politik*, Hamburg 1955
- POTTER, PAMELA: Strauss' Friedenstag. A pacifistic attempt at political resistance, in: *Musical Quarterly* 69 (1983), H. 3, S. 408–424
- PRIEBERG, FRED K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM Version 1.1. 2/2005, Auprès des Zombry 2004, S. 1740–1887
- PRIEBERG, FRED K.: *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986
- RAUSCH, THEO: *Die drei frohen Gesellen mit der Laterna Magica*, Köln 1935
- REICHLING, ALFRED: Orgelklänge unterm Hakenkreuz, in: *Acta Organologica*, Bd. 28, Kassel 2004, S. 411–414
- RUMMENHÖLLER, PETER/REININGHAUS, FRIEDRICH CHRISTOPH/HABAKUK TRABER, JÜRGEN (Hg.): Bericht über den 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie 1971, Stuttgart 1972
- SAUER, HEIKE: Hermann Abendroth, in: *Festschrift 75 Jahre Hochschule für Musik Köln*, S. 40–41
- SCHEVARDO, JOE: Kölner Studiowelt zwischen Lied, Schlager, Swing und Kölschrock, in: Vollberg (Hg.): *Von Trizonesien zur Starlight-Ära*

- SCHIEDERMAIR, LUDWIG: *Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, 3. durchges. Auflage, Bonn/Berlin [1943]
- SCHLESINGER, ROBERT: »Gott sei mit unserem Führer«. *Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997
- SCHMIDT-FABER, WERNER: Atonalität im Dritten Reich, in: *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte*, hg. von Ulrich Dibelius, München 1974, S. 110–136
- SCHNEIDER, HANS ERNST: *Königliches Gespräch*, Braunschweig 1936
- SCHUMACHER, RENATE: Hans Stein. »Mit allen Wassern der Dialektik gekocht«, in: *Quellen und Grenzen von Marx' Wissenschaftsverständnis*, hg. von Carl-Eich Vollgraf, S. 174–189
- SPLITT, GERHARD: Oper als Politikum. »Friedenstag« (1938) von Richard Strauss, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 220–251
- STEPHAN, RUDOLF (Hg.): *Über Musik und Politik*, Mainz 1971
- SUITS, PAUL: *Die Entstehung des »Friedenstag«*. Strauss, Gregor, Zweig und das Dritte Reich, Booklet zur CD Koch International Classics LC 6644
- TRIENES, WALTER: *Musik in Gefahr. Selbstzeugnisse aus der Verfallszeit*, Regensburg 1940
- UNGER, WERNER: Otto Klemperer, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 10, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2003, Sp. 260–263
- VOLLBERG, ANDREAS (Hg.): *Von Trizonesien zur Starlight-Ära*, Münster 2003 (Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen: Musikland NRW, Bd. 4)
- WAGNER, HANS-ULRICH: Das Ringen um einen neuen Rundfunk. Der NWDR unter der Kontrolle der britischen Besatzungsmacht, in: *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks von 1945 bis 1955*, hg. von Peter von Rüden und Hans-Ulrich Wagner, Hamburg 2005
- WAGNER, HANS-ULRICH: Rekonstruktion einer gebrochenen Biografie. Harry Hermann Spitz, in: Bernard (Hg.): *Medien und Musikjournalistik in Köln um 1933*, S. 63–85
- WALTER, MICHAEL: *Hitler in der Oper, Deutsches Musikleben 1919–1945* (1995), Stuttgart/Weimar 2000
- WALTER, MICHAEL: Oper im Dritten Reich, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 2000
- WEISSWEILER, EVA: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999
- WESSLING, BERNDT W.: *Furtwängler. Eine kritische Biographie*, Stuttgart 1985
- WITTING-NÖTHEN, PETRA (Hg.): *Am Puls der Zeit. 50 Jahre Westdeutscher Rundfunk*, Bd. 1: Die Vorläufer, Köln 2005
- ZAHN, ROBERT VON: Die Musikhochschule im Nationalsozialismus. Die Jahre 1933 bis zum Kriegsende, in: *Festschrift 75 Jahre Hochschule für Musik Köln*, S. 24–28
- ZÖRNER, STEFAN: *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 1999