

Using socio-political concepts to explain musical variety implies that artistic imagination is simply part of the superstructure of social life, determined by economic and political formations: musical variety is therefore seen as the product of political and ethnic differentiation rather than of a special kind of human creativity.
John Blacking¹.

1. Versuch einer Theorie der politischen Verwendung von Musik

Die weitgehende Verständnislosigkeit respektive Skepsis, die bei der In-Beziehung-Bringung der Sachgebiete Musik und Politik vielfach anzutreffen ist, geht weniger auf eine etwaige Beziehungslosigkeit der beiden Bereiche, als vielmehr auf einen diffusen und/oder auf einen auf wenige Sektoren eingeschränkten Politikbegriff zurück. Der Versuch, eine Theorie der politischen Verwendung von Musik zu formulieren, muss daher die Definition dieses Politikbegriffes an den Anfang stellen. Dies hat in umfassender Weise zu erfolgen, indem alle von Einzelpersonen oder Gruppen angewandten Versuche, bestimmte gesellschaftliche Strukturen oder diesen Strukturen dienende Mechanismen und Normen zu verändern oder diese durch andere Einzelpersonen oder Gruppen angestrebten Veränderungen zu verhindern, sowie alle der Vorbereitung oder Durchführung dieser Versuche oder deren Verhinderung dienenden Maßnahmen, als Politik erkannt werden.

Weiters muss, wenn vom gegenwärtigen Gesichtspunkt aus die Frage nach der politischen Effizienz von Musik gestellt wird, der vielfach erhobene Ausschließlichkeitsanspruch der werkimmanenten Analyse zugunsten eines gleichberechtigten gesamtheitlichen musik-, sprach- sowie kontextbezogenen Faktorenkanons auf die Seite gestellt, bzw. die Werkimmanenz lediglich als partieller Faktor dieses Kanons ohne jedweden Prioritätsanspruch begriffen werden. Die Wirksamkeit von politisch verwendeter Musik entwickelt sich somit auf drei unterschiedlichen Ebenen, einer tendenziellen, einer alle dazu fähigen Faktoren umfassenden immanenten und einer intentionalen Ebene, von der jede mit den jeweils anderen frei kombinierbar ist und von denen gegebenenfalls auch mehrere parallel auftreten können.

¹ John Blacking, Towards a Human Science of the Tonal Art: Anthropology and the Reintegration of Musicology. In: Tagungsbericht der 30. Weltkonferenz des International Council for Traditional Music (ICTM) in Schladming 1988 (Wolfgang Suppan (Hg.), Musikethnologische Sammelbände, 11). Tutzing 1991.

1.1 Die Faktoren der immanenten Ebenen

Wie schon einleitend festgestellt wurde, hat die Analyse der politischen Intention - unabhängig von ihrer tatsächlichen Effizienz - von der Gesamtheit der ihr zugrundeliegenden Faktoren auszugehen. Eine Beschränkung auf ausschließlich werkimmanente Aspekte würde in diesem Zusammenhang analog zum Versuch zu sehen sein, die politische Bedeutung von - etwa roten - Fahnen mittels chemisch/physikalischer Analyse nachweisen zu wollen.

1.1.1 Text

Am mühelosesten sind politische Intentionen musikalischen Werken zuzuordnen, wenn diese über eine verbale Komponente verfügen, allerdings ist es selbst bei den eindeutigsten Verbalisierungen nicht ausschließlich die Wortsprache, die Wirkung entfaltet. Vielmehr weisen verschiedene Experimente - allen voran jene Helga de la Motte-Habers² - unmißverständlich darauf hin, dass die Wortsprache dem musikalischen Effekt untergeordnet ist.

1.1.1.1 Direkter Textbezug

Jenseits der Frage, welcher Bestandteil des Musikstückes auf den Zuhörer stärkeren Einfluss ausübt, ist - sofern vorhanden - für die Analyse der Tendenz der Text doch in den meisten Fällen von herausragender Bedeutung. Dies umsomehr, wenn im Textteil direkt Bezug auf die politische Richtung genommen wird. Die Intention eines Liedes mit folgendem Text wird tendenziell unschwer einzuordnen sein:

Wir sind des Hitlers braune Sturmkolonnen,
wir führen stolz das Hakenkreuzpanier,
wir haben kühn den Kampf ums Recht begonnen,
wir künden froh: Das Dritte Reich sind wir...³

1.1.1.2 Indirekter Textbezug

Nicht ganz so problemlos ist eine Zuordnung, wenn diese direkte Bezugnahme fehlt und stattdessen bestimmte Werte vermittelt werden, die von ihrer Semantik her unterschiedlich interpretiert werden können. Freundschaft, Kampfbereitschaft, Zukunftshoffnungen und

2. Helga de la Motte-Haber, Handbuch der Musikpsychologie. Laaber 1985. S. 233ff.

3. Erwin Schwarz-Reisingen, Neues Deutschland. Die bekanntesten Kampf- und Freiheitslieder. Bd. 1. Leipzig o.J., S. 12.

dergleichen werden unterschiedliche mit Sinn belegt, werden von verschiedenen Personen und Gruppen unterschiedlich verstanden: Freundschaft mit wem?, Kampfbereitschaft gegen wen? Aufgrund dieses Faktums ist es möglich, dass ein und dieselben Texte sogar von Gruppen gegensätzlicher politischer Zielsetzung verwendet werden können.

Wann wir schreiten Seit' an Seit'
 und die alten Lieder singen,
 und die Wälder widerklingen,
 fühlen wir, es muss gelingen:
 Mit uns zieht die neue Zeit!
 Mit uns zieht die neue Zeit!

Dieses Lied findet sich sowohl im aus den 1980er-Jahren stammenden Liederbuch der Sozialistischen Partei Österreichs⁴ als auch im Liederbuch der Hitlerjugend⁵ an prominenter Stelle. Der Text muss erst von der jeweiligen Gruppe "mit Sinn erfüllt", interpretiert, werden. Im Gegensatz zum vorigen Beispiel, in dem schon in der ersten Zeile das Bekenntnis - "wie sind des Hitlers braune Sturmkolonnen" - eindeutig definiert ist, ist das "wir" am Beginn dieses Exempels nicht a priori festgelegt und wird je nach Interpretation unterschiedlich ausgelegt werden. Auch die angesprochenen alten Lieder, die gesungen werden, können durchaus gegensätzlicher Natur sein und letztlich deutet die Endzeile "mit uns zieht die neue Zeit" zwar prinzipiell auf einen avantgardistischen Anspruch hin, ohne jedoch näher zu beschreiben, worin dieser Anspruch besteht, wie diese neue Zeit aussehen soll: ist es für die einen die "klassenlose Gesellschaft", die als erstrebenswertes Ziel gesehen wird, kann dies für die anderen die Dominanz der Gesellschaft, ja der Welt, wie es in einem anderen Lied beschworen wird, durch eine "Herrenrasse" sein, ohne dass im konkreten Lied selbst etwas darüber ausgesagt würde. Der Sinn wird, ohne ausgesprochen zu sein, erst durch die Kongruenzierung mit dem jeweiligen Weltbild des oder der Sänger "aktiviert".

Ähnliche Veränderungen der Intention treten uns auch durch mehr oder weniger umfangreiche Veränderungen des Textes in der Kontrafaktur entgegen, wobei die Motive für die Mutation mannigfaltig sein können. Die einfachste Form ist jene, wo die Grundtendenz gleich bleibt und nur die Richtung verändert wird, wie dies beispielsweise in den unterschiedlichen Versionen des alten Soldatenliedes "Auf, auf zum Kampf" sichtbar wird⁶:

4. Österreichische Kinderfreunde (Hg.), Unser Lied. Liederbuch der sozialistischen Bewegung. Wien o.J., S. 50f.

5. Wolfgang Stumme (Hg.), Junge Gefolgschaft. Neue Lieder der Hitler-Jugend. Wolfenbüttel und Berlin 1938. S. 50.

6. Wolfgang Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten (=Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Bd. 4/II), Bd. 2. Berlin 1962. S. 490ff.

<p>a) Auf, auf zum Kampf ! Zum Kampf sind wir geboren. Auf, auf zum Kampf ! Zum Kampf fürs Vaterland ! Dem Kaiser Wilhelm haben wir's geschworen, dem Kaiser Wilhelm reichen wir die Hand !</p>	<p>b) Auf, auf zum Kampf ! Zum Kampf sind wir geboren. Auf auf zum Kampf ! Zum Kampf sind wir bereit ! Dem Karl Liebknecht haben wir's geschworen, der Rosa Luxemburg reichen wir die Hand !</p>
--	---

c) Auf, auf zum Kampf !
 Zum Kampf sind wir geboren.
 Auf, auf zum Kampf !
 Für's deutsche Vaterland !
 Dem Adolf Hitler
 haben wir's geschworen.
 Dem Adolf Hitler
 reichen wir die Hand !

Das Grundmotiv - die signalisierte Kampfbereitschaft gepaart mit einem Bekenntnis zu einer bestimmten, in diesem Fall durch gewisse Personen symbolisierten, Ideologie - ist in allen drei Varianten das selbe, lediglich das Ziel des Kampfes, das in zwei Varianten verbalisiert und in einer nicht benannt ist, vor allem aber die Leitfigur, bzw. die Leitfiguren ändern sich und mit ihnen die politische Stoßrichtung.

Eine andere Form der Kontrafaktur ist die Karikatur, wo mit der Unterlegung eines anderen Textes oft nicht nur die Stoßrichtung sondern der gesamte ursprüngliche Sinn ins Gegenteil verkehrt wird und die größtenteils der Herabwürdigung des Widerparts und/oder seiner Werte dient. Demzufolge werden dafür zumeist auch vom Gegner hoch geachtete Lieder herangezogen:

Stille Nacht, traurige Nacht
 rings umher Lichterpracht !
 In der Hütte nur Elend und Not,
 kalt und öde, kein Licht und kein Brot,
 schläft die Armut auf Stroh,
 schläft die Armut auf Stroh⁷.

1.1.2 Musikalische Elemente

1.1.2.1 Melodie/Rhythmus/Harmonie/Instrumentation

Welches Übergewicht die musikalischen Elemente gegenüber den verbalen haben, geht aus einer Experimentreihe von Helga de la Motte-Haber hervor, die im Zusammenhang mit Filmmusiken die durch die Musik erzielten Spannungszustände von Rezipienten mittels

7. Österreichische Kinderfreunde (Hg.), Unser Lied. S. 42f.

Veränderungen des galvanischen Hautreflexes nachgewiesen hat, der trotz gleich bleibender Filmhandlung bei unterschiedlicher Musik völlig veränderte Werte zeigte. Die untenstehenden von rechts nach links zu lesenden Graphiken zeigen die veränderten Hautwiderstände einer 27-jährigen Medizinstudentin beim Ansehen einer etwa zweiminütigen Sequenz aus "High noon", in der der Titelheld in Erwartung schlimmer Dinge sein Testament macht. Die Originalmusik von Dimitri Tiomkin simuliert den Pendelschlag einer Uhr, die auch zeitweilig im Bild erscheint, womit das Näherrücken des Unheils angedeutet wird. In der zweiten Fassung wird die lyrische Musik von Camille Saint-Saëns "Der Schwan" aus "Karneval der Tiere" unterlegt. Trotz gleich bleibender visueller Eindrücke und Handlung fällt die körperliche Reaktion im Vergleich zur ersten Version völlig unterschiedlich aus, werden emotionale Höhepunkte an ganz anderen Stellen registriert. De la Motte-Haber berichtet, dass manche Probanden die unterschiedliche Musik nicht einmal bewusst registrierten, die messbare körperliche Reaktion jedoch trotzdem eindeutig abweichend ist. "Es scheint dies eine Form der Erregung zu sein, die nicht bewusst verarbeitet wird"⁸.

Diese Experimente lassen eindeutig die Schlussfolgerung zu, dass, um bestimmte Bereitschaften zu erzielen, bestimmte melodisch/harmonische Modelle notwendig, bzw. diese Modelle nicht beliebig austauschbar sind. Der Text von "Auf zum Kampf" wird selbst bei Stimmigkeit aller anderen Komponenten mit einer unterlegten stufenweise fortschreitenden Chormelodie weniger gut im Sinne der Weckung von Kampfbereitschaft funktionieren, als die lediglich durch einige Durchgangstöne verschleierte auf trompetenrufartigen Dreiklangszerlegungen basierende Originalmelodie im Marschrhythmus. Auch Vladimir Karbusicky deutet unter Hinweis auf die Häufigkeiten von melodischen Floskeln für bestimmte politische Lieder in diese Richtung⁹, von der lediglich die karikierenden Konatrafakturen eine Ausnahme bilden.

Letztlich ist für die Ansprecher bestimmter Reaktionen im Menschen - gezielt oder intuitiv - die harmonische Komponente und die Klangfarbe, die größtenteils von der jeweiligen Verwendung bestimmter Instrumente abhängt, von grundlegender Bedeutung. Diese Faktoren sind freilich, stärker als viele andere, vom kulturellen Hintergrund abhängig. Für den europäischen Raum und den von Europa beeinflussten Teil der Welt etwa ab der Vorklassik zweifellos das Dur/Mollschema eine dominierende Rolle erlangt, das über weite Teile funktionale Bereiche in der politisch verwendeten Musik mit übernommen hat. Das zur Ehre der Toten der Märzrevolution des Jahres 1848 geschaffene Lied "Den Märzgefallenen" oder der "Trauermarsch der Russischen Revolution" würden ihrer Funktion, Trauer um die "Helden" zu erwecken, in Dur wesentlich schlechter gerecht werden als in ihrer Moll-Harmonik, während ein anderes Lied, das Lied "Der kleine

8. Helga de la Motte-Haber, Musikpsychologie. S. 233ff.

9. Vladimir Karbusicky, Lied in der Ideologie, Ideologie im Lied. Kulturanthropologische Strukturanalysen (=Ernst Klusen (Hg.), Musikalische Volkskunde. Materialien und Analysen. Schriftenreihe des Instituts für musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland/Abteilung Neuss. Bd. 2). Köln 1973. S. 24ff.

Trompeter", das später von den Nationalsozialisten unter dem Titel "In München sind viele gefallen" als Kontrafaktur verwendet wird und in dem es ebenfalls um Gefallene geht, das aber die Bereitschaft erwecken soll, gerade damit die Toten nicht umsonst ihr Leben gelassen haben, noch stärker weiterzukämpfen, das also kampfbereit und nicht trauernd stimmen soll, selbstverständlich in Dur steht.

Die Klangfarbe, die in erster Linie von den instrumentalen Gegebenheiten abhängt, ist ohne Zweifel ebenfalls von hervorragender Bedeutung für die politische Verwendbarkeit von Musik und somit kann schon eine Veränderung der Instrumentation auch eine Veränderung der Intention zur Folge haben. Die Haydn-Hymne verändert selbst bei gleich bleibender melodischer und harmonischer Struktur grundlegend ihren Charakter, je nachdem, ob sie in der Fassung des "Kaiserquartetts" in Streichquartett- oder Blasmusikbesetzung gespielt wird.

1.1.3 Symbolik

Symbolik spielt im Zusammenhang mit politischer Musikverwendung gleich nach der Verwendung von Text die zweitwichtigste Rolle. Auch in ihrer Funktionsweise ist das Symbol - obwohl Karbusitzky zu recht davor warnt, Musik als Sprache zu verstehen¹⁰ - mit dieser sofern verwandt, als beide auf Konventionen beruhen.

In der deutschen Sprache kann nicht anstatt "Stuhl" das Wort "Krzkwantz" gebraucht werden, auch wenn man annähme, dass es für einen einzelnen diese Bedeutung hätte, wohl aber "Sessel". Zwischen jenen Menschen, die Deutsch verstehen, besteht also eine Vereinbarung darüber, dass die Anordnung von Konsonanten und Vokalen in bestimmter Reihenfolge, nämlich in der Reihenfolge "Sessel" oder "Stuhl" ein Sitzmöbel in bestimmter Form meint, während diese Vereinbarung über die Konsonanten/Vokalen-Anordnung in der Reihenfolge "Krzkwantz" nichts entsprechendes vermerkt, das Wort kann nicht verstanden werden kann. Doch selbst, sollte auch diese Verbindung konventionalisiert werden, bedeutet das noch nicht, dass "Krzkwantz", "Stuhl" und "Sessel" Sitzmöbel sind. Es sind nach wie vor nur Anordnungen von - in der geschriebenen Sprache durch Buchstaben symbolisierten - Lauten, die ein bestimmtes Sitzmöbel lediglich bezeichnen. Es tritt uns hier also durch eine zweifache Überhöhung - zum einen durch die Symbolisierung eines Möbels durch Laute und zum anderen durch die Symbolisierung von Lauten durch graphische Zeichen - ein äußerst komplexes und trotzdem durch Konventionen allgemein verständliches System gegenüber.

Eine Übertragung dieser Mechanismen - die interkulturell in beiden Fällen allerdings nicht zu wirken vermögen - auf die Musik erscheint durchaus statthaft. Die "Marseillaise" wird - ohne hier auf die Problematik der Intentionen eingehen zu wollen - heute auch ohne

10. Vladimir Karbusicky, Grundriß der musikalischen Semantik (=Grundrisse, Bd. 7). Darmstadt 1986. S. VII.

Text zumindest von den meisten im Einflussbereich europäischer Kultur stehenden Rezipienten mit Frankreich in Verbindung gebracht werden können. Sie ist zwar nicht Frankreich, aber ein Symbol Frankreichs, über das eine weitgehende "Vereinbarung" besteht. Ob dies noch immer auch in gleichem Maße für den "Sozialistenmarsch" gilt, ist zu bezweifeln, die Symbolik und damit die dieser Symbolik innewohnende Intention ging im Laufe der Zeit verloren und dies, obwohl noch in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts der textlose Marsch von den Behörden für so aufrührerisch gehalten wird, dass dieser ihn immer wieder mit zahlreichen Aufführungsverboten belegen, während er seitens bestimmter Zuhörer jedes Mal wahre Begeisterungstürme auslöst¹¹. Weder Verbote noch Begeisterung galten zwar primär der Musik sondern vielmehr einer politischen Idee, beide sind jedoch untrennbar an die Musik gebunden. Auch hier haben wir es also mit einem Symbol einer politischen Richtung zu tun, das in einer bestimmten Epoche in weiten Kreisen "verstanden" wird, über das eine Vereinbarung besteht. Sohin haben also die Anordnung von Tönen und Rhythmen in Form der "Marseillaise" und des "Sozialistenmarsches" und die Anordnung von Konsonanten und Vokalen in Form der Worte "Sessel" und "Krzkwantz" mehr Gemeinsamkeiten, als man auf den ersten Blick annehmen gemeinhin würde, zumal auch durch die Notenschrift eine ähnliche Doppelüberhöhung, wie dies in Form des geschriebenen Wortes der Fall ist, auftritt.

Bei symbolischer Bedeutung von Musik wird etwas anderes, außermusikalisches durch die Melodie/Harmonie substituiert. Hymnen stehen als Symbole für den Staat oder für bestimmte Gemeinschaften, doch auch wesentlich detailliertere Substitute finden sich in der Musizierpraxis. Während heute die "Marseillaise" als Symbol Frankreichs gilt, stand sie einst stellvertretend für die Worte des Textes, wie wir es auch an vielen anderen Beispielen nachvollziehen können.

Als die Entwicklung der jungen Arbeiterbewegung Österreichs im 19. Jahrhundert immer wieder durch behördliche Zensurmaßnahmen gestört wird und bei Konzerten der Arbeiter-Gesangvereine häufig einzelne der Behörde aufrührerisch erscheinende Textpassagen herausgestrichen werden müssen, nützen die Sänger diese "Konventionen", indem sie diese Strophen auf die Silben "la-la-la" singen. Die Wirkung ist völlig die selbe, da die Zuhörer, die die Texte ohnehin kannten, die nun textlose Melodie als Substitut für die Worte verstanden, die somit zum Symbol wird, dessen Bedeutung trotz nonverbaler Darbietung von allen nachvollzogen werden kann.

1.1.4 Kontext

Intention kann auch durch bestimmte Zusammenhänge entstehen, indem etwa ein bestimmtes Stück zu immer gleichen Anlässen verwendet wird und dadurch beim Zuhörer eine Art "Konditionierung" entsteht. In der Zeit des Nationalsozialismus wird

11. Helmut Brenner, Stimmt an das Lied ... Das große österreichische Arbeitersänger-Buch. Graz 1986. S. 53.

beispielsweise der "Badenweiler-Marsch" auf Anordnung Hitlers ausschließlich anlässlich dessen Auftreten gespielt¹². Bei den Massenveranstaltungen brandet daher meistens schon tosender Jubel auf, sobald nur der Marsch erklingt, auch wenn die Jubelnden von Hitler - schon aufgrund räumlicher Entfernungen - noch lange nichts sehen können; der Marsch ist Symbol für sein Erscheinen. Auf ähnliche Weise wirkt die Bläserfassung jenes Themas aus Franz Liszt's "Les Preludes", das als Kennmelodie für Sondermeldungen im Rundfunk verwendet wird. Auch der Marsch "Stars and Stripes" von John Philipp Sousa wirkt aufgrund seines oftmaligen Einsatzes bei einschlägigen Anlässen als eine Art "Signation" für die Vereinigten Staaten und schließlich arbeitet die Werbeindustrie der Gegenwart ebenso mit diesem Phänomen, wie sich der Rundfunk dessen bedient.

Doch auch ohne diese "Konditionierung" kann in einem speziellen Zusammenhang die Musik eine bestimmte - oft weitere - Intention erhalten, die bei anderen Anlässen nicht auftritt. anlässlich einer Veranstaltung des "Jewish World Congress" würde beispielsweise der zur Eröffnung gespielte "Badenweiler-Marsch" oder auch nur die Meistersinger-Arie "Was deutsch und echt, wüsst keiner mehr, gäb's nicht der deutschen Meister Ehr..." ihre innewohnende Intention wesentlich verändern bzw. erweitern.

Der an und für sich unverdächtig erscheinende von Hans Albers gesungene Schlager "Jawohl meine Herr" erweist sich von den vermittelten Werten - dem Draufgänger gehört die Welt, niemand wird ihn stoppen - bei In-Beziehung-Bringung zum zeitlichen und geographischen Raum - Deutschland der 1940er-Jahre - als Soft-Version von "Heute gehört und Deutschland und morgen die ganze Welt".

1.1.5 Komponist/in

Schließlich kann Intention auch in der Person des Komponisten oder der Komponistin begründet liegen. Was Josef Scheu den Sozialdemokraten ist Hans Baumann den Nationalsozialisten und Verdi - um nur einige Beispiele zu nennen - den für die Unabhängigkeit von der k.u.k. Monarchie eintretenden Italienern. Auch ist es kein Zufall, dass die Aufführung von Werken Richard Wagners noch vor einiger Zeit in Israel auf heftigsten Widerstand stieß.

Gerade die nationalen Schulen sind Beispiel dafür, dass durchaus nicht nur Musik sondern auch bestimmte Personen - beispielsweise für die Stiftung einer ethnischen Identität - von Bedeutung sind. Die kann in der Forcierung bestimmter Personen ihren Niederschlag finden oder - gegenteilig - in der Ablehnung oder gar Ausgrenzung bestimmten Ethnien zugeordneter Komponisten. So bildet sich im Ersten Weltkrieg unter der Führung von Camille Saint-Saëns in Paris eine Musikgesellschaft, die "das französische Publikum von dem 'barbarischen' Einfluss deutscher Musik zu befreien" sich zur Aufgabe

12. Christian Zentner/Friedemann Bedürftig, Das große Lexikon des Dritten Reiches. München 1985. S. 56.

stellt und sowohl Haydn, Mozart, Schumann, Wagner und Brahms auf eine Bannliste setzt, lediglich Beethoven ist wegen seiner belgischen Abstammung ausgenommen¹³. Auch im Moskauer Konservatorium wird eine Bekanntmachung erlassen, die den Schülern wohl die Einstudierung von Werken deutscher Komponisten gestattet, nicht aber deren öffentliche Aufführung¹⁴. Einen traurigen Höhepunkt solcher Gedanken bietet schließlich die Zeit des Nationalsozialismus, die zum Zweck der totalen Eliminierung jüdischer Komponisten und Musiker sogar eigene Lexika - etwa Theo Stengels und Herbert Gerighs 1940 in Berlin erschienenes "Lexikon der Juden in der Musik", dem einige andere Werke, eines der ersten davon erscheint in Graz - hervorbringt. Nach dem Ende der NS-Herrschaft wird in Israel die Musik Richard Wagners - wenngleich auch nicht allein wegen seines Deutschtums sondern vor allem wohl wegen seiner durch mehrere Schriften dokumentierten antisemitischen Haltung¹⁵ - auf breiter Basis abgelehnt.

1.1.6 Ort der Aufführung

Der Ort, an welchem Musik erklingt, kann ebenfalls intentionserzeugend oder intentionsverändernd wirken und dem Stück eine Intention verschaffen, die ausschließlich an diesem Ort, oder doch zumindest an diesem Ort besonders stark ihre Wirkung entfaltet.

Das "Treuelied der SS", dem an sich schon eine extrem starke Intention innewohnt, wird diese radikal verändern, bzw. eine neue dazu erhalten, wenn es etwa im ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz erklingen würde. Zweifellos hat auch die Aufführung oder Nichtaufführung Wagner'scher Musik in Israel - typischer Fall einer im letzten Abschnitt dieses Kapitels beschriebenen Mehrfachzuordnung - in eine ähnliche intentionale Grundlage.

Durch die Herstellung eines historischen Bezuges gewinnt der Ort der Aufführung eine wesentliche Relevanz für die Ausprägung der intentionalen Bedeutung einer musikalischen Betätigung. Selbstverständlich wirkt die Intention Bartoks in "Kossuth" zur Zeit der Entstehung am stärksten in Ungarn und würde in Norwegen nur mehr schwer, in Indien vermutlich überhaupt nicht mehr verstanden werden und wenn Verdi "Aida" als Auftragswerk für die Eröffnung des Suezkanals schreiben soll, schlägt dies - unabhängig davon, dass das Werk nicht rechtzeitig fertig wird - in die selbe Kerbe.

13. Österreichische Arbeiter-Sängerzeitung, XIV Jahrgang (1915), Nr. 1 (154), S. 4.

14. ebd.

15. Grunsky Carl, Richard Wagner und die Juden. München 1920.

1.1.7 Musikorganisation als politische Organisation

Etwas abgesetzt vom Vorhergehenden, ohne jedoch geringer bewertet zu werden, sollte die Musikorganisation als politische Organisation gesehen werden. Alle Funktionen politischer Wirkungsweisen durch Musik können nicht nur durch musikalische Werke sondern auch durch musikalische Organisationen entfaltet werden. Die verschiedenen Sängerbünde, etwa der Arbeiter-Sängerbund mit seinen zahlreichen Arbeiter-Gesangvereinen, sind nur eines von vielen Beispielen dafür¹⁶. Freilich ist es auch hier primär die Musik, die - in welcher Form auch immer - ihre Wirkung entfaltet, aber eben nicht einzig und ausschließlich.

1.2 Die tendenziellen Ebenen

Im wesentlichen sind es vier Grundtendenzen mit zahlreichen Variationen, die für die Verwendung von Musik für politische Zwecke möglich sind.

- a) Widerstand
- b) Identitätsstiftung
- c) Ablenkung/Verschleierung
- d) Machtdemonstration

Angesichts bereits erläuterten Mechanismen wird es in der Folge genügen, Beispiele für die jeweiligen Formen und ihrer Untergruppen anzuführen und auf längere Erläuterungen weitestgehend zu verzichten.

1.2.1 Widerstand

Der Frage nach der Musik als Mittel des Widerstands aufzugreifen geht die Frage nach dem Begriff "Widerstand" an sich voraus. Als Widerstand werden in dieser Arbeit von Schwächeren gegen Mächtigere gesetzte Reaktionen verstanden, in denen von ersteren etwas den Intentionen der letzteren zuwiderlaufendes entgegengesetzt wird. Die Bandbreite ist dabei sehr groß und geht von der stärksten Form, dem bewaffneten Kampf - etwa von Partisaneneinheiten oder der Resistance - bis hin zu einfachen Zeichen dafür, dass - auch wenn es unter den gegebenen Umständen nicht möglich ist, öffentlich aufzutreten - zumindest im Verborgenen jemand existiert, der mit der herrschenden Situation nicht einverstanden ist, wie es etwa verstreute Flugblätter, Symbole oder Aufschriften an Hauswänden u.s.w. sind.

16. Helmut Brenner, Stimmt an das Lied ... Das große österreichische Arbeitersängerbuch. Graz-Wien 1986.

Die Lieder der Bauernkriege mit ihrer direkten Anklage gegen die Unterdrücker sind frühe Beispiele dafür¹⁷:

Hüt euch, ir Wucherknaben,
 Es thut in die Lent' kain Gut !
 Bauren seind ainig worden
 Und kriegen mit Gewalt
 Sie hand ain großen Orden
 Und seind auf manigfalt,
 Und seind auf manigfalt:
 Und thund die Schlösser zreissen
 Und brennen Klöster aus,
 So kan man uns nit pseyszen [bescheißen]
 Was sol ain bös Rabhaus ? [Raubhaus]
 Was sol ain bös Rabhaus ?

Freilich ist in diesem speziellen Fall die Musik bereits Symbol der Reaktion und nicht Aktion selbst. In vielen anderen Fällen ist jedoch das Lied als Anklage selbst Widerstand, der in stärkerer Form zu diesem Zeitpunkt nicht möglich ist, etwa jenem Lied aus dem Siebenjährigen Krieg, das den Bauernhimmel besingt, in dem all jene Zustände - ohne sie direkt mit der Gegenwart in Verbindung zu bringen - die die Bauern bedrücken, nicht mehr möglich sein werden und dadurch gerade diese hier und jetzt an den Pranger stellt¹⁸.

Doch nicht nur im Lied des Volkes, auch im "klassischen" Bereich der Oper, des Oratoriums, u.s.w. finden wir ähnliche Formen. Haydns "Missa in tempore belli", die "Messe in Kriegszeiten", entsteht gerade zu jener Zeit, als in Wien die Generalmobilmachung gegen Napoleon durchgeführt wird. Im Agnus dei wird hier jedoch - freilich ohne die Angelegenheit direkt zu nennen - vehement der Friede gefordert und die Trompeten, die ja zu dieser Zeit noch immer der Herrschaftsmusik vorbehalten sind, weisen auch die Adressaten dieser Forderung deutlich aus: Nicht von irgendeiner Gottheit wird der Frieden erbeten sondern an die irdischen Machthaber ist die Aufforderung "Gebt Frieden" gerichtet. Ein schönes Beispiel also, wo die Instrumentation eine sowohl über den Text, als auch über musikalische Aufgaben hinausgehende Funktion erfüllt.

Bereits zehn Jahre zuvor hat Mozart ein verbotenes Theaterstück Piere Augustin Caron de Beaumarchais, einer der Wegbereiter der Französischen Revolution, als Grundlage für seine Oper "Le Nozze di Figaro" verwendet, das sich zwar vordergründig gegen das "Ius primae noctis", das als Substitut für die Privilegien des Adels steht, richtet, durch eine allgemeine Verspottung der höfischen Gesellschaft jedoch generell der Unwillen gegen herrschenden Strukturen ausgedrückt. In logischer Folge dessen ist daher auch der Graf der Dumme der Geschichte und nicht wie üblich der kleine Mann. Aubers "Die Stumme von

17. Hermann Strobach, Die Bauern sind aufrührig worden. Lieder aus dem Bauernkrieg. In: Hermann Strobach (Hg.), Der arm man 1525. Volkskundliche Studien (=Akademie der wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Geschichte. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 59). Berlin 1975. S. 239.

18. Wolfgang Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters ... S. 70.

Portici", die sogar revolutionsartige Tumulte auslöst, ist ein weiteres Beispiel in diese Richtung.

Doch auch ohne Text kann Musik als Widerstandsmittel verwendet werden. Als 1938 Österreich von der Landkarte verschwunden ist malen Widerstandskämpfer ein "O5" an die Wand des Stephandoms. "O" steht für den Buchstaben O und "5" für den fünften Buchstaben des Alphabets, das e, "O5" bedeutet also nicht "Null-fünf" sondern "Oe", die Anfangsbuchstaben von "Oesterreich". Es ist ein Symbol dafür, dass da noch irgendwo andere Menschen sind, die für ein Österreich eintreten, was zu dieser Zeit gleichviel bedeutet, wie "Befreiung vom Nationalsozialismus", und das von Gleichgesinnten in den meisten Fällen sicher richtig gedeutet wird. Das musikalische "O5" ist der Strauß'sche "Donauwalzer", der wird immer wieder bewusst in dieser Funktion auf das Programm oppositioneller Musiker gesetzt.

Ein typisches Beispiel von Kontextintention ist hingegen jenes während des Ersten Weltkrieges, wo der aus Mitgliedern des Wiener Arbeitergesangvereines "Typographia" bestehende "Sibirische Gesangchor 'Machorka'" in Kriegsgefangenschaft Freiheitschöre als Kontrafaktur singt, die speziell in dieser Situation ihre besondere Bedeutung erhalten und die in Österreich etwa anlässlich eines Arbeitersänger-Konzertes eine völlig andere wäre¹⁹.

Widerstand durch die Instrumentation deutlich wird in der wohlbekannten Geschichte von Joseph Haydns 45. Symphonie in fis-moll vor Augen geführt. Als Fürst Esterhaszy immer wieder einen Grund findet, seinem von Haydn geleiteten Orchester den längst fälligen Urlaub nicht zu gewähren - eine andere Version der Geschichte spricht sogar von drohender Auflösung der Kapelle - lässt Haydn völlig gegen die damaligen Hörgewohnheiten nach dem Presto-Finale einen Adagiosatz folgen, der in seiner Instrumentation immer dünner wird, wobei ein Musiker nach dem anderen seine Kerze löscht und sich entfernt, bis zum Schluss nur mehr zwei Violinen müde und klagend den Satz beenden. Eine durchaus handfeste Kritik ohne Worte also, mit rein musikalischen Mitteln, die der Legende zufolge von den Betroffenen auch richtig verstanden wird.

"Musik hat einen großen Vorteil: Man kann ohne zu sprechen alles sagen" schreibt auch Schostakowitsch und zeigt in seiner 10. Symphonie in e-moll, was er damit meint. Der zweite Satz dieser Symphonie soll ein Porträt Stalins darstellen und Schostakowitsch benützt, um seine Meinung über Stalin zum Ausdruck zu bringen, ein Zitat aus Modest Mussorksys "Boris Godunow", wo die Hauptfigur ein wahnsinniger Zar ist. Damit befindet sich Schostakowitsch auf intellektuell sehr hohem Niveau. Die auf die Aufführung folgende dreitägige Debatte im sowjetischen Komponistenverband zeigt allerdings, dass auch hier der Wink trotzdem verstanden wird.

Schließlich ist noch die Herabwürdigung, die Lächerlichmachung oder Verzerrung, kurz die Parodie, eines musikalischen Symbols als Form des Widerstandes zu nennen. Es ist sicher kein Zufall, dass Bela Bartok 1904, also in einer Zeit des wachsenden Widerstands Ungarns gegen die Österreichische Hegemonie gerade mit seiner 1903 komponierten

19. Brenner, Stimmt an das Lied ..., S. 94ff.

symphonische Dichtung "Kossuth" - eine Art ungarische Version des Strauss'schen "Heldenlebens"²⁰ - in der der ungarische Revolutionsheld des Jahres 1848 im Mittelpunkt steht, erst 22-jährig mit einem Schläge bekannt wird. Er verwendet darin unter anderem eine dämonisierte Version der Haydn'schen Kaiserhymne, um damit mehr als deutlich zu sagen, wie man die Habsburgermonarchie ungarischerseits sieht. In die selben Fußstapfen tritt mehr als sechs Jahrzehnte später Jimi Hendrix auf dem legendären Woodstock-Festival, der, um gegen die Politik der Vereinigten Staaten von Amerika, vor allem gegen den seit August 1964 geführten Krieg in Vietnam, in dem von amerikanischer Seite bis 1968 mehr Bomben abgeworfen werden, als von den gesamten Alliierten im gesamten Zweiten Weltkrieg, zu protestieren, die US-Hymne mittels E-Gitarre derart verzerrt, dass für die Zuhörer scheinbar all das Grauen, die Flugzeuge und Bombardements und das Schreien der Opfer hörbar werden und damit Staat und menschliches Leid auf musikalischem Weg in direktem Zusammenhang bringt.

Wie Widerstand mit der Person des Komponisten bzw. der Komponistin in Verbindung gebracht werden kann, soll an der Person Verdis verdeutlicht werden. Verdi, der in seiner Zeit als glühender Patriot gilt und als solcher gegen die Herrschaft der Habsburger über weite Teile Italiens und für eine italienische "Befreiung" eintritt, wird von seinen Gesinnungsgenossen durchaus auch musikalisch "verstanden". Es ist sicher kein Zufall - übrigens eine deutliche musikalische Parallele zum ein halbes Jahrhundert später mit "Kossuth" aufsteigenden Bela Bartok, auch wenn dieser sich bereits wesentlich deutlicher ausdrücken kann - dass Verdi 1842 mit der Oper "Nabucco", einem Stoff, der das Schicksal der Juden in der babylonischen Gefangenschaft - Nabucco ist Nebukadnezar - beschreibt und dessen stärkste Wirkung seinerzeit der Chor "Flieg Gedanke auf goldenen Schwingen", der vom Publikum ohne Zweifel als Freiheitshymne verstanden wird, erzielte, seinen ersten großen Erfolg verbuchen kann. Es bleibt bei weitem nicht Verdis einzige "revolutionäre" Oper, wie "Die Lombarden" (1843), "Ernani" (1844), "Attila" (1846) und "Die Schlacht von Legnano" (1849) zeigen. Gerade letztere löst - wohl auch angesichts des gerade erst niedergeschlagenen Aufstandes von 1848 Demonstrationen und Tumulte in Rom aus und der Ruf "Evviva Verdi" wird allgemein als Substitut für den verbotenen Ruf "Evviva Italia" angesehen. Später, als man sich geeinigt hat, Victor Emanuel von Sardinien den Königsthron eines geeinten Italien anzubieten, buchstabierte man Verdis Namen mit "V(ittorio) E(manuele) R(e) d'I(talia)²¹.

Neben der Musik selbst haben jedoch oft auch die Strukturen musikalischer Organisationen für den Widerstand Bedeutung. Als - um nur ein Beispiel zu nennen - im Februar 1934 die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Österreichs mit allen ihren

20. Attila Csampai, Bela Bartok. In: Attila Csampai/Dietmar Hollan (Hg.), Der Konzertführer. Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart. Reinbeck bei Hamburg 11987.

21. Gerhard von Westermann, Knaurs Opernführer. Eine Geschichte der Oper. München Zürich, 1957, 1969. S. 227.

Teilorganisationen nach ihrem Aufstand gegen den Austrofaschismus aufgelöst wird²², hat der Republikanische Schutzbund auch in den Vereinen des Österreichischen Arbeitersängerbundes zahlreiche Mitglieder. Bereits 1930 war anlässlich einer Fragebogenuntersuchung der ÖASB-Bundesleitung die Präsenz der Arbeitersänger im Republikanischen Schutzbund festgestellt worden, die je nach Gebiet zwischen 21 und 58 Prozent betrug²³. Obwohl viele der Arbeiter-Gesangvereine 1934 ebenfalls aufgelöst werden, beginnt sich hier bald eine geheime Tätigkeit zu entfalten und schließlich gelingt sogar eine teilweise Reaktivierung aufgelöster Vereine unter anderem Namen und vielfach mit anderer Organisationsstruktur, aber faktisch mit den selben Sängern²⁴. Der Postenkommandant des Gendarmeriepostens Steyr berichtet im Dezember 1934 über einen von vielen Fällen an die Sicherheitsdirektion

dass die Anhänger marxistischer Parteien im Bezirke bestrebt sind, sich in Gesangs- und anderen Geselligkeitsvereinen zusammenzuschließen und auf diese Weise die Möglichkeit illegaler Betätigung für die marxistischen Parteien zu gewinnen... Die Überwachung der Tätigkeit eines bestimmten Vereines in St. Ulrich, der sich nur aus früheren Sozialdemokraten rekrutiert und bis jetzt nicht verboten wurde, hat nun die interessante Tatsache ergeben, dass sich die Mitglieder dieses Vereines verdoppelt haben und dass die neu eingetretenen Personen fast lauter frühere Schutzbündler sind. Der schon seit dem Jahre 1927 bestehende Verein entwickelte, wie erst jetzt in Erfahrung gebracht werden konnte, in den letzten Wochen und Monaten eine nie gekannte Tätigkeit, die in der Abhaltung von Klubabenden gipfelt, die unangemeldet in einem Privathause an der Stadtgrenze ..., das einem an der Februarrevolte beteiligten Schutzbündler gehört, abgehalten werde²⁵.

Es ist dies selbstverständlich nicht das erste Mal in der Geschichte, dass Chöre als Ort der Begegnung in politisch schwierigen Zeiten dienen und es ist - wie später auch am Beispiel des Nationalsozialismus zu zeigen sein wird - auch nicht das letzte Mal.

1.2.2 Identitätsstiftung

Die Hauptrolle im Zusammenhang mit der Frage nach der Identität spielt der Enkulturationsvorgang.

Als Enkulturation wird das Erlernen und die Internalisierung der kulturspezifischen Handlungsmuster durch das heranwachsende Individuum in seiner Kulturgruppe bezeichnet. Sie bezieht sich nicht auf einmalige und individuelle Erfahrungen, sondern auf die gemeinsamen Erfahrungen und den Wissensvorrat der Gruppe. Im Enkulturationsprozess gewinnt das Individuum seine Kulturpersönlichkeit, jenen

22. 78. Verordnung der Bundesregierung vom 12. Februar 1934. In: Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, 34. Jg., 24. Stück vom 13. Februar 1934.

23. Richard Fränkel, *Unsere Arbeitersänger im Lichte der Zahlen*. Wien 1930.

24. Brenner, *Stimmt an das Lied ...*, S. 160ff.

25. Meldung des Postenkommandanten des Gendarmeriepostens Steyr an den Sicherheitsdirektor des Bundeslandes Oberösterreich vom 11.12.1934. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes in Wien.

Bestandteil an Persönlichkeitsmerkmalen, den es mit Mitgliedern seiner Kultur gemeinsam hat und die die kulturelle Identität der Gruppe ausmacht²⁶.

Diese Enkulturation kann auf unterschiedlichsten Ebenen erfolgen und sowohl ethnische, soziale, religiöse oder weltanschauliche Bereiche umfassen und Musik spielt dabei eine bedeutende Rolle. Allerdings ist das Faktum der vollzogenen Enkulturation noch nicht mit Identität gleichzusetzen, vielmehr muss sie als Grundbedingung verstanden werden. Identität selbst entsteht aus der Erkenntnis der Unterschiedlichkeit - aus welchen Gründen auch immer - von Verhaltensmustern verschiedener Sozietäten einerseits und einer weitgehenden Übereinstimmung dieser Muster innerhalb dieser andererseits, d.h. Identität kann erst durch das Zusammentreffen von in ihren Grundmustern divergierenden Gruppen entwickelt werden. Es ist kein Zufall, dass der Nationalismus in Europa in einer Zeit steigender Mobilität entsteht und gesetzt den Fall, dass alle Individuen einer Gruppe annähernd den selben Lebensstandard haben, wird sich keine soziale Identität entwickeln. Erst wenn das Niveau auseinanderzuklaffen beginnt, wird sich das Bewusstsein, je nach Standort zu den Reichen, zum Mittelstand oder zu den Armen zu gehören - Identität eben - einstellen.

Die Musik übernimmt dabei sehr oft die Rolle eines emotionalen Katalysators. Faktisch sind es vier Grundlinien, die im Zusammenhang mit Identitätsstiftung durch Musik zutage treten.

Die einfachste Variante ist jene des Bekenntnisliedes. "Wir sind ..." oder ähnliche Formulierungen sind kennzeichnend dafür, wobei auffallend ist, dass - mit Ausnahme des ethnischen und topographischen Bekenntnisses im weitesten Sinn, wo relativ oft, wie noch zu zeigen sein wird, auch eine singuläre Form anzutreffen ist - die pluralen Formen, quasi kollektive Bekenntnisse, quantitativ bei weitem dominieren.

Die zweite Variante beschreibt Ruhmestaten direkter oder geistiger Vorfahren und soll den Stolz der derzeitigen Generation, Nachfolger dieser Heroen zu sein, wecken, erzeugt somit ein gewisses Überlegenheitsdenken gegenüber nicht zur eigenen Gruppe Gehörenden. Gleichzeitig wird auch der Boden für die Bereitschaft, die von den Vorläufern gemachten Errungenschaften zu bewahren oder zu verteidigen, bereitet und fördert damit zusätzlich eine Art "Gralshüterbewusstsein".

Oft verwoben mit der zweiten ist die dritte Variante. Diese ist den Leiden und Niederlagen der Vorläufer zugewandt, die entweder Rache fordern oder zumindest zur Vorsicht gegenüber jenen, die einst diese Leiden oder Niederlagen zufügten aufrufen und damit der Definition eines Feindbildes dienen. Letztlich ist darin auch der Appell enthalten, weiterzumachen und mitzuhelfen, dass die Opfer der "Helden" nicht umsonst gewesen sind.

Die vierte Variante ist den Vorzügen zugewandt, die im Zusammenhang mit der eigenen Gruppe stehen. Diese können durch die Schönheit einer Landschaft ebenso

26. Ina-Maria Greverus, Kulturelle Praxis und Identität. In: Wolfgang R. Langenbacher/Ralf Rytlewski und Bernd Weyergraf, Kulturpolitisches Wörterbuch. Bundesrepublik Deutschland/DDR im Vergleich. Stuttgart 1983. S. 347.

repräsentiert werden, wie durch die Überlegenheit eines politischen Programms, der Richtigkeit und Reinheit des Glaubens und vielem anderen. Sowohl gegenwärtiges als auch - noch öfter - zukünftiges wird hier thematisiert.

Allen vier Varianten gemeinsam ist jedoch Eingrenzung der eigenen Gruppe und Werte und damit die Ausgrenzung aller anderen, größtenteils, wenn auch nicht immer verbunden mit der Definition eines die eigene Gruppe und eigenen Werte bedrohenden Feindbildes.

1.2.2.1 Ethnische und topographische Identitätsstiftung

Wie sich anhand der historischen Beispiele zeigen wird, wird der Begriff "Ethnos" durchaus unterschiedlich interpretiert und zudem meistens auch noch mit dem Begriff "Nation" vermischt. Heimat, Patriotismus - und sei es nur solcher lokaler Provenienz - , Blut und Boden sind weitere Begriffe, die im zur Diskussion stehenden Fall das eine oder andere Mal - je nach bestimmtem Kontext - eine Rolle spielen.

Bei der Frage der ethnischen Identitätsstiftung ist die Definition des Begriffes Ethnos daher im Sinne von Bekenntnissethnos zu verstehen, das heißt, die Musik hilft mit, den Menschen im Sinne des oben gesagten in einer bestimmten Kultur zu festigen und ihm das Bekenntnis zu dieser Kultur bewusst zu machen, oder in anderen Worten

in der Sprache der Musik wird dem jungen Menschen das Wissen um die Herkunft und Sinn seines Stammes eingepflanzt und die nach rückwärts gerichtete Ausbildung verankert den heranwachsenden Menschen in der Tradition, daraus ergibt sich in weiterer Folge die kulturelle Stabilität und Kontinuität der Gemeinschaft²⁷.

Die Hervorhebung der Vorzüge einer bestimmten Ethnie, der Schönheiten eines Landes oder einer Region bewirkt einen gewissen Stolz, diesem Land oder dieser Ethnie anzugehören und stiftet somit Identität. "Oh say can you see a land like this" beginnt etwa die Hymne der Vereinigten Staaten von Amerika und "Karntn is lei ans, is a Landle a klans" zielt genau in die selbe Richtung wie "Bei uns in Steiermark, da san d Leut groß und stark, san wia die Tannenbam, bei uns dahoam".

Seit mehreren hundert Jahren wird Ethnos vielfach vor allem über den Faktor Sprache definiert und desto stärker diese Ethnie von Assimilierung bedroht ist, desto mehr gewinnt das Liedgut an identitätsstiftender Intention - auch wenn die Bekenntnisformel nicht vorhanden ist.

Im symphonischen und musikdramatischen Bereich werden Zugehörigkeiten beschworen, werden die Heldentaten oder auch Niederlagen der Vorfahren beschrieben, letzteres wohl mit der Intention, "einstens Rache zu nehmen für die zugefügte Schmach". All die Wagner'schen Germanismen treten uns letztlich, von aller Schwülstigkeit und allem Pomp entkleidet, vielfach vielfach doch nur als simple Deutschtümelei entgegen.

27. Wolfgang Suppan, Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik (=Sigrid Abel-Struth (Hg.), Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Bd. 10). Mainz/London/New York/Tokyo 1984. S. 69.

Auch ist die negative Darstellung einer "Konkurrenz-Ethnie" identitätsstiftend für die eigene. Wenn etwa im Zuge der Auseinandersetzungen um die Befreiung von österreichischer Vorherrschaft und Erringung einer eigenen ungarischen Autonomie - die zwar politische Gründe haben, aber unter dem ethnischen Deckmantel ausgetragen werden - die Ungarn nicht nur fast ausschließlich als Zigeuner - womit allein schon alte Ressentiments der österreichischen Bevölkerung angesprochen werden - sondern auch noch in dümmlicher Art und Weise - "das Schreiben und das Lesen, ist nie mein Fach gewesen ... mein idealer Lebenszweck ist Borstenvieh und Schweinespeck" - dargestellt werden, wofür allein die österreichische Operettenliteratur Beispiele ohne Zahl liefert, so ist dahinter doch System zu erkennen.

Ohne Text kann unter Zuhilfenahme verschiedener Techniken sinnstiftend im ethnischen Bereich gewirkt werden. Im wesentlichen gehören dazu die Verwendung oder Zitate von ethnisch oder geographisch zugeordneten Melodien - Tänzen oder Liedern - sowie als nächst höhere Stufe die Tonmalerei. Für beides sind Konventionen nötig und für beides finden sich in Friedrich Smetanas "Die Moldau" aus dem Zyklus "Mein Vaterland" reichlich Beispiele. Auch für eine weitere Kategorie - dem Bekenntnis zu einer Volksgruppe, oft substituiert durch Heroen, oder zu einer bestimmten Landschaft durch die Benennung der Werke - ist das eben angesprochene Werke exemplarisch. Bartoks ungarische Nationalmusik fällt genauso in diesen Bereich wie Griegs "Peer Gynt" oder Richard Strauß' "Alpensymphonie" und viele andere. Bei Liszt und anderen kommt hier auch rein instrumental die vorher erwähnte Gleichstellung von ungarisch = zigeunerisch zum Tragen, die unabhängig von ihren primären Intentionen, die möglicherweise lediglich auf (aus) Unkenntnis basieren (passieren), ihre Wirkung aber trotzdem nicht verfehlen.

Im organisatorischen Bereich sind alle die Zusammenschlüsse, die durch ethnische Gruppen erfolgen, zu vermerken, wobei auch hier das Dualitätsprinzip zum Tragen kommt: organisatorische Zusammenschlüsse sind Eingrenzungen auf bestimmte - im weitesten Sinne - ethnische Gruppen und damit gleichzeitig Ausgrenzungen aller anderen. Im größeren Rahmen sind die im 19. Jahrhundert entstehenden deutlich deutschnational tendenziellen Sängerbünde²⁸ zu nennen, die sich nicht nur die Pflege deutschen Liedgutes und "deutscher Werte" zur Aufgabe stellen sondern vielfach mit dem so genannten "Arierparagraphen" in ihren Statuten auch deutlich antisemitische Züge aufweisen und damit zumindest in diesem Bereich nationalsozialistische Kulturpolitik vorwegnehmen. Im übrigen haben teilweise auch die im ausgehenden 19. Jahrhundert sich etablierenden sozialdemokratischen österreichischen Arbeiter-Sängerbünde noch im Jahr 1914 einen sich nach sprachlichen Kriterien orientierenden Ausgrenzungsparagraphen - "Mitglied kann jeder Gesangsverein, Sängerklub und jede Gesangssektion deutscher Zunge werden" - in ihren Statuten²⁹.

28. Vgl. dazu: Karl Rappold, Die Entwicklung des Männerchorwesens in der Steiermark (=Steirischer Tonkünstlerbund, Musik aus der Steiermark. Reihe 4: Beiträge zur steirischen Musikforschung, unter Leitung von Wolfgang Suppan, Bd. 4). Graz 1962.

29. Brenner, Stimmt an das Lied ..., S. 54.

Konventionalisierte Melodien zur ethnischen Identitätsstiftung werden von Tschaikowsky in der für die Eröffnung der Moskauer Weltausstellung des Jahres 1882 als Auftragswerk entstandenen "Ouverture solennelle 1812" mit der musikalischen Beschreibung von Napoleons Russlandfeldzug und dem Sieg der Russen, verwendet. Zum einen wird der französische Feind durch die Marseillaise, das russische Volk durch die Zarenhymne (!) - je nach Stand der Schlacht entsprechend moduliert - symbolisiert, schließlich treten zur Verkündigung des Sieges auch noch - ein weiteres starkes Symbol - Glocken in Erscheinung.

1.2.2.2 Religiöse Identitätsstiftung

Bei der Frage nach religiöser Identitätsstiftung sind zwei Funktionsweisen der Musik zu unterscheiden. Zum einen ist die magische Funktion der Musik, wie sie uns einerseits in historischen Beispielen und andererseits noch heute in Primärkulturen entgegentritt und zum anderen die sakrale Funktion, wie sie in der europäisch dominierte Kirchenmusik, aber auch in "modernen" Religionen verwendet wird.

Gerade in Primärkulturen, denen ja größtenteils die Kenntnis über das Vorhandensein anderer Religionen und damit das Problem der religiösen Identität fehlt, dient Musik als "Sprache der Götter" der Kommunikation mit den Überirdischen, damit ein bedeutendes Werkzeug zur Bewältigung der Probleme des Alltags, und bildet die Kenntnis der "richtigen" Musik daher öfter ein Wissens- und somit Machtmonopol, das bei der Herausbildung ganz spezifischer sozialer Strukturen eine Rolle spielt. Damit wohnt auch dieser Musik eine politische Funktion, allerdings nicht im Sinne religiöser Identität, inne.

Ganz anders liegen die Umstände im Falle der Religionen so genannter "Hochkulturen", wie dies etwa anhand der europäisch-christlichen Konfessionen in ihren zahlreichen Varianten sowie deren Zusammentreffen mit anderen Glaubensrichtungen - inklusive Primärkulturen - deutlich nachvollzogen werden kann. Die Musik der "hochkulturellen" Religionen dient hier viel weniger dem Lob Gottes als vielmehr der Erbauung der Gläubigen sowie - im Falle der Konfrontation mit anderen Glaubensrichtungen - dem Lob des "eigenen Gottes", womit auch die Musik als wichtiger Bestandteil zur äußeren, vor allem aber zur inneren Differenzierung der Richtungen beiträgt, wie dies schon allein aus der Bedeutung der Musik in Reformation und Gegenreformation deutlich wird³⁰.

Was über die ethnische Identitätsstiftung gesagt wurde, gilt somit im wesentlichen auch für die religiöse, vielleicht mit der Ausnahme, dass "Religion" um einiges leichter zu definieren ist, als "Ethnos". Somit erübrigen sich im weiteren auch lange Ausführungen über das Wie und Was der religiösen Sinnstiftung und es genügt stattdessen, Beispiele anzuführen.

30. Dietz-Rüdiger Moser, Verkündigung durch Volkslied. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation. Berlin 1981.

Viele Texte nehmen direkt Bezug auf die religiöse Identität des oder der Sänger, beispielsweise der Großteil der Suren des Korans, die gesungen werden. Diese beginnen mit Ausnahme der neunten Sure immer mit den Worten "Im Namen Allahs, des Allbarmherzigen"³¹. Auch die gesungene Form des in 12 Punkte unterteilten römisch-katholischen "Apostolischen Glaubensbekenntnisses" spricht im neunten Abschnitt - "Ich glaube an ... die heilige katholische Kirche, Gemeinschaft der Heiligen, Nachlass der Sünden ..." - wörtlich die konfessionelle Zugehörigkeit und zudem das Bekenntnis zur Heiligenverehrung aus³².

Anders bei vielen christlichen Liedern, die aufgrund ihres Inhaltes die Unterscheidung zu anderen Konfessionen vornehmen. So verfügt etwa die katholische Richtung über eine Vielzahl von Marienliedern oder Heiligenliedern und unterscheidet sich dadurch etwa von den Protestanten, die die Marien- und Heiligenverehrung ja ablehnen. Gleichzeitig nehmen zahlreiche historische Lieder - vor allem solche der Jesuiten - mit einer deutlich antisemitischen Haltung eine klare Abgrenzung zum Judentum vor³³:

Er [Christus] trägt das Kreuz, er trägt die Welt,
Er ist dazu von Gott bestellt,
Er trägt es mit gelassnem Mut,
Es strömet von ihm Schweiß und Blut.

Erschöpft will er ruhen aus
Vor eines reichen Juden Haus,
Der Jude stieß in spottend weg,
Er [Christus] blickt ihn an, geht seinen Weg...

Die Verwendung - oder auch die theologisch vorgeschriebene Nichtverwendung - ganz bestimmter Instrumente zielen fast immer auf die Erzielung bestimmter eng mit Identitätsstiftung verknüpfter Emotionen hin. Seien es die rein vokalen Formen jüdischer Synagogalmusik, die verwandten Formen der Gregorianik oder im späteren christlichen Bereich die Verwendung der Orgel, bzw. bei besonders festlichen Anlässen der Einsatz großer Orchester und Chöre, sie alle dienen nur scheinbar dem Lob Gottes, tatsächliche Aufgabe hingegen ist die Erbauung der Feiernden, die Schaffung festlicher, feierlicher Stimmungen und damit das Gefühl, einer Gemeinschaft anzugehören, die den "wahren" Glauben vertritt, zu vermitteln.

Die Liturgie gebraucht die Musik als Symbol der Einheit der feiernden Gemeinschaft, als Symbol der Freude über das jeweils zu feiernde Ereignis, als Symbol der Hoffnung auch in ausweglos erscheinenden Situationen und als eschatologisches Symbol, d.h. als Symbol für die Vollkommene Freude der Vollendung der Ewigkeit ... Wo immer im Gottesdienst auf

31. Der Koran. Das heilige Buch des Islam. Nach der Übertragung von Ludwig Ullmann neu bearbeitet und erläutert von L.W. Winter. München 131982. S. 150ff.

32. Lobgesang. Graz 1955. S. 3f.

33. Moser, Verkündigung durch Volkslied, S. 361ff.

Musik (Gesang) verzichtet wird, da verzichtet man auf eine Dimension im rituellen Handeln, die durch nichts anderes ersetzt werden kann³⁴.

Noch deutlicher, als bei anderen musikalischen Formen spielt bei der religiösen Musik der Zusammenhang, in dem sie erklingt, eine bedeutende Rolle, die schon allein genügt, um die Konfessionen zu differenzieren und die einer näheren Erläuterung wohl nicht bedarf.

1.2.2.3 Weltanschauliche Identitätsstiftung

Die Erkenntnis, einer bestimmten weltanschaulichen Gruppierung anzugehören findet nicht nur sehr bald ihren Niederschlag in musikalischen Äußerungen, vielmehr wird auch umgekehrt die Musik zu einem Mittel, den Mitgliedern einer Gruppe diese Mitgliedschaft im Allgemeinen und die Bedeutung dieser Gruppe im Besonderen zu verdeutlichen.

Auch hier sind die Bekenntnislieder die augenscheinlichste Form, im weltanschaulichen Bereich kommt dabei der Singular kaum vor, statt dessen wird fast immer die Wir-Form verwendet.

Eines der bekanntesten und beliebtesten Lieder der österreichischen Sozialdemokratie, das Ende der 20er Jahre entstandene Lied "Die Arbeiter von Wien" mit einem Text von Fritz Brügel weist allein in der ersten Strophe das Bekenntnis "wir sind" nicht weniger als sieben Mal auf:

Wir sind das Bauvolk der kommenden Welt,
wir sind der Sämann, die Saat und das Feld,
wir sind die Schnitter der kommenden Maht,
wir sind die Zukunft und wir sind die Tat.
So flieg du flammende, du rote Fahne
voran des Weges den wir ziehn,
wir sind der Zukunft getreue Kämpfer,
wir sind die Arbeiter von Wien.

Ausschließlich Heldentaten der Vorfahren beschreibende Werke mit direktem Textbezug sind im weltanschaulichen Bereich eher selten, viel öfter finden sich durch die "Hinterhältigkeit des Feindes" tragisch endende Helden-Schicksale thematisiert, zählen also eigentlich zur dritten Variante der "Leidensgeschichte", wie etwa das Lied von Robert Blum. Robert Blum ist ein populärer Vertreter der Arbeiter und Abgeordneter zur Frankfurter Nationalversammlung. Im Zuge der Niederschlagung der Revolution von 1848 wird er in Wien verhaftet und am 9. November nach einem Standgerichtsverfahren in

34. Philipp Harnouncourt, Gottesdienst, Kirchenmusik und Bildung. In: Otto Kolleritsch/Friedrich Körner (Hg.), Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Graz 1974. S. 137.

Wien-Brigittenau erschossen. Daher spricht die ursprüngliche Textfassung von einem "Brigittener-Tor", das jedoch sehr bald zu "Brandenburger-Tor" zurecht gesungen wird³⁵:

Ja, frühmorgens zwischen vier und fünf,
da öffnet sich das Brandenburger Tor,
die Hand am Rücken festgebunden
tritt Robert Blum mit festem Schritt hervor.

...

Der erste Schuss traf ihn in seine Schläfe,
der zweite in sein treues Herz,
so starb der erste Freiheitskämpfer,
der erste Freiheitskämpfer Robert Blum.

Ähnliche Lieder sind quer durch alle weltanschaulichen Gruppierungen anzutreffen und berichten teils von anonym bleibenden kollektiven Opfern - "Bei München sind viele gefallen" - oder benennen diese wie im Fall Robert Blums oder Horst Wessels persönlich. Diese Opfer können - vor allem in kollektiver Form - durchaus auch in der Gegenwart liegen, wie etwa "die vom Klassenfeind noch immer unterdrückte Arbeiterschaft", das von "jüdischer Beeinflussung bedrohte Deutsche Erbe" u.s.w.

Schließlich werden noch die Vorzüge der eigenen Gruppe, die als einzige die im Lied beschriebene bessere Zukunft garantiert - angesprochen, wie dies in der vierten Strophe des Liedes "Avanti Popolo", in dem die eigene Gruppe durch das Symbol "Rote Fahne" substituiert wird, zum Ausdruck kommt³⁶:

Es wird die neue Zeit den Hass bezwingen,
die rote Fahne wird Frieden bringen,
zu freien Menschen formt sie Untertanen,
die rote Fahne zieht uns voran.
Blutrote Fahnen grüßt das Sonnenlicht,
blutrote Fahnen rufen zum Gericht,
blutrote Fahnen werden Sieger sein.
Sie tragen neue Hoffnung in die Welt hinein.

Eines der bekanntesten Lieder dieser Gattung ist wohl das auf den amerikanischen Sezessionskrieg zurückgehende Lied "Oh freedom", für das u.a. Pete Seeger neue Strophen für die amerikanische "Equal-Rights-Movement", für die Bewegung zur Durchsetzung gleicher Rechte für Schwarze und Weiße, schreibt.

Auf die Leistungen der Vorfahren wird gerade im weltanschaulichen Bereich seltener direkt Bezug genommen als vielmehr durch historisierende indirekte Formen. Indem Beschreibungen bestimmter schlimmer historischer Zustände für die Vorgänger der eigenen Gruppe thematisiert werden, die im Gegensatz zur besseren Gegenwart stehen, werden indirekt die Taten ersterer, die die Veränderung zum Besseren herbeigeführt, gewürdigt und

35. Österreichische Kinderfreunde (Hg.), Unser Lied. S. 18f.

36. Österreichische Kinderfreunde (Hg.), Unser Lied. S. 124.

die Gruppe kann sich gleichzeitig als Nachfolger begreifen, die dieses Erbe zu bewahren hat³⁷:

Bet und arbeit ! ruft die Welt.
Bete kurz, denn Zeit ist Geld !
An die Türe pocht die Not,
bete kurz, denn Zeit ist Brot !

Sich selbst als politisch verstehende Komponisten versuchen immer wieder ihren den Werken verliehenen Intention durch spezielle harmonische, melodische oder instrumentale Ausdrucksformen Gewicht zu verleihen. Im Sinne weltanschaulicher Ideen sind vordergründig die vielen Revolutionsmusiken zu sehen, sowie Kompositionen zu Ehren bestimmter politischer Gruppierungen. Neben vielen anderen ist vor allem Dimitri Schostakowitsch - etwa mit seiner anlässlich des zehnten Jahrestages der russischen Oktoberrevolution entstandenen 2. Symphonie op. 14 - einer der Hauptvertreter dieses Genres. Abgesehen von den Worten des Chores "Die Losung für die kommenden Generationen: Oktober, Kommune und Lenin" kommt - wie Reinhard Schulz dazu schreibt³⁸ - auch in der melodisch/harmonischen Komponente die Intention zum Tragen:

Die Symphonie steht in H-dur, schon zu Beginn aber verschlingen sich die Linien zu einem polytonalen und polyrhythmischen Klanggemisch, in das verhaltene Fanfarenmotivik hinein klingt. Daraus lösen sich ein grell durchbrechender Marsch, dann ein von surrealen Elementen durchzogener Tanz. Exponierte Überlagerungstechniken führen zu tumultartigen Partien von ganz unmittelbarer Bildhaftigkeit. Hier tritt dann der Chor ein, lösend und klärend. Ein hymnischer Ton entsteht, abgelöst von aggressiven, parolenartigen Einwüfen. Diese avancierten Sprachmittel bilden den Widerpart zum hymnischen Ton, sie verhindern Wehleidigkeit. Die zweite Symphonie Schostakowitschs spiegelt wie kaum ein anderes Werk den überschäumenden Aufbruchcharakter der jungen Sowjetunion in den zwanziger Jahren.

Die meisten zu Symbolen gewordenen Melodien haben zwar auch einen Text, der jedoch für die Symbolik nicht mehr weiter von Bedeutung ist, wie etwa die oben angeführten Beispiele der "Marseillaise" oder des "Sozialistenmarsches" beweisen. Auch die "Internationale", das "Horst-Wessel-Lied" und viele andere hymnisch verwendete Werke fallen in diesen Bereich, der weniger Symbolik in der Musik als vielmehr Musik als Symbol weltanschaulicher Gruppierungen oder deren Ideen bedeutet.

Die oben beschriebene zweite Symphonie Schostakowitschs ist ebenfalls ein gutes Beispiel für die Bedeutung des Kontext, der zum Zeitpunkt ihrer Entstehung geprägt ist von revolutionärer Aufbruchsstimmung und nur in diesem Rahmen ihren sinnstiftenden Charakter zu erfüllen in der Lage ist. In der Sowjetunion des Jahres 1990 würde dieses

37. Österreichische Kinderfreunde (Hg.), Unser Lied. S. 28.

38. Reinhard Schulz, Dimitiri Schostakowitsch. In: Attila Csampi/Dietmar Hollan (Hg.), Der Konzertführer. Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart. Reinbeck bei Hamburg 1987. S.1038.

Werk seine ursprüngliche Wirkung nicht nur gänzlich verfehlen, vermutlich würde es vielmehr als eine Provokation aufgefasst werden.

Fallweise übernimmt die Person des Komponisten jene Rolle, die anderweitig der Inhalt der Musikstücke innehat, wobei oft Geisteshaltungen der Person auf Stücke übertragen werden und die Stücke für die Wissenden quasi stellvertretend für die Anschauung des Komponisten steht, mit der man sich selbst identifiziert und sich somit in einer Linie stehend betrachtet.

Eines der Beispiele dafür ist Ludwig van Beethoven, der in der aufstrebenden Arbeiterbewegung und noch weit herein in das 20. Jahrhundert wegen seiner bekannt freiheitlichen Grundhaltung in großem Ansehen steht. Paradoxerweise wird einige Jahre später Beethoven - in einer Reihe mit Schütz, Wagner, aber auch Mozart und Händel - dann auch von den Nationalsozialisten - diesmal als "deutscher" Komponist, als "Schaffer deutschen Ahnenerbes"- vereinnahmt.

Wenn Mikis Theodorakis ein antifaschistisches Oratorium in einem ehemaligen nationalsozialistischen Konzentrationslager aufführt, übt der Ort der Aufführung ebenso wesentlichen Einfluss auf Wirksamkeit und Intensität von Intentionen aus, wie wenn seinerzeit die Nationalsozialisten im Rahmen der Propaganda zu "Schönheit der Arbeit" Sinfoniekonzerte vor Arbeitern in Werkshallen, so genannte Werkspausenkonzerte veranstalten.

Wie mit der Kristallisation weltanschaulicher Gruppierungen die Bedeutung der Musik als Mittel der Eigendefinition und somit Ein- bzw. Ausgrenzung, aber auch als Mittel der Propaganda erkannt wird, ruft man bald nach dem Entstehen der politischen Parteien im 19. Jahrhundert in Erkenntnis dieser Bedeutung der Musik für die Ideologie daher den jeweils entsprechenden Gruppierungen zugehörige Musikorganisationen ins Leben.

Auch die Arbeiterbewegung, die anfangs noch unter dem Einfluss des liberalen Bürgertums steht, emanzipiert sich bald und mit ihr die Gesang- und Musikvereine und gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts entstehen die ersten ihrer überregionale Verbände³⁹. Der bürgerliche, in seiner Mehrheit deutschnational eingestellte "Steirische Sängerbund" argumentiert zwar dagegen noch im Sinne von über dem Klassenkampf stehenden Musikverbänden, indem er schreibt:

Das deutsche Lied hat kein Verständnis für den Kampf der Klassen, es umfasst die ganze Gemeinschaft vom Ärmsten bis zum Reichsten. Bei den Festen des Steirischen Sängerbundes berührt die Schulter des schlichten Arbeiters das feinere Kleid des Industriellen, des Beamten, des wohlhabenden Bürgers⁴⁰.

Doch in der Praxis ist diese Anschauung bereits überholt und die Replik des sozialdemokratischen Arztes Michael Schacherl auf diesen Artikel entspricht wesentlich besser der allgemeinen Stimmungslage dieser Zeit, wenn er schreibt, dass es gerade jene, die solcherart argumentieren, seien, die

39. Brenner, Stimmt an das Lied ..., S. 41ff.

40. Brenner, Stimmt an das Lied ..., S. 41ff.

in der gehässigsten Weise gegen das Wahlrecht der Arbeiter agierten und die Bürgerlichen alle Gewaltmittel bis hin zu Kanonen verlangten, damit ja nicht im Parlament die Schulter des schlichten Arbeiters das feinere Kleid des Industriellen, des Beamten, des wohlhabenden Bürgers berühre⁴¹.

Im übrigen ist freilich auch die oben beschriebene Argumentation des Sängerbundes nicht frei von politischen Gedanken, sie verlagert lediglich den Schwerpunkt von der weltanschaulichen auf eine ethnische Ebene.

Die solcherart geschaffenen weltanschaulich dominierten Musikverbände spielen fortan regelmäßig, vor allem aber in Zeiten politischer Unterdrückung der jeweiligen Gruppe - wie unten noch am Beispiel des Nationalsozialismus in der Illegalität zu zeigen sein wird - eine bedeutende politische Rolle - oft die Hauptrolle - als unverdächtigster Treffpunkt, Agitationsinstrument, aber auch als psychologische Stütze der im Untergrund Agierenden⁴².

1.2.2.4 Soziale Identitätsstiftung

Für die Tatsache, dass Musik ein wichtiger Bestandteil sozialer Identität ist, liefert nicht nur die Vergangenheit zahllose Belege, selbst in einer Zeit aufgeweichter sozialer Grenzen sind unterschiedliche Gruppen und Klassen schon anhand musikalischer Formen - größtenteils manifestiert in den Hörgewohnheiten - deutlich erkennbar. Auch wenn in den heutigen Rezeptionsgewohnheiten eine Trennung nicht mehr so scharf vorgenommen werden kann, wie dies noch im 19. Jahrhundert der Fall ist, steht wohl außer Zweifel, dass in ihrer großen Majorität die Besucher von Symphoniekonzerten sich in Bezug auf ihre Ausbildung, damit in den meisten Fällen verbunden, ihre berufliche und gesellschaftliche Stellung und somit ökonomische Potenz von der Mehrzahl der Besucher eines Bierzeltes unterscheiden. Dies ist schon allein in der Tatsache begründet, dass der "Genus" einer Symphonie durch die Fähigkeit zur Erbringung einer gewissen analytischen Leistung wesentlich erhöht wird, welche wiederum an einen gewissen Grad an einschlägiger Bildung gebunden ist. Mit anderen Worten: Um ein Werk Strawinskys, Weberns oder Luigi Nonos genießen zu können, bedarf es eines größeren Wissens als dies im Falle der "Oberkrainer" der Fall ist. Dies lässt im ersteren Fall vielfach ein gewisses Exklusivitätbewußtsein entstehen. Für die Rezeption oder Ausübung von Formen so genannter "Subkultur" gelten ähnliche Mechanismen.

Nachdem also kein Zweifel bestehen kann, dass etwa die bäuerliche Bevölkerung in ihrer großen Mehrzahl andere Hör- und soweit vorhanden, auch andere Musiziergewohnheiten hat, als beispielsweise Angehörige einer so genannten High Society, dass andererseits sich die musikalischen Präferenzen von 15-jährigen wesentlich von jener der Generation der über 70-jährigen unterscheidet, kann festgestellt werden, dass Musik

41. Brenner, Stimmt an das Lied ..., S. 41ff.

42. Brenner, Stimmt an das Lied ... Kapitel 3, 4, 7, 8, 9.

nicht nur je nach Stand und Alter unterschiedlich ist, sondern der Umkehrschluss gezogen werden, dass unterschiedliche Musik einen wesentlichen Bestandteil des jeweiligen Selbstverständnisses unterschiedlicher Gruppen darstellt.

Zudem machen sehr oft auch finanzielle Gegebenheiten - man betrachte nur einmal die Eintrittspreise für die Staatsoper - den Besuch bestimmter Musikdarbietungen zu einem Statussymbol.

Der direkte Textbezug im Hinblick auf die Erkenntnis der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe - in vielen Fällen ist diese ökonomisch definiert - ist in seiner überwiegenden Mehrheit gekennzeichnet durch die Verbalisierung von Unzufriedenheit über die eigene Situation, welche wiederum im Sinne des Obengesagten aus dem direkten Vergleich mit anderen Gruppen resultiert.

Frühe Beispiele dafür sind aus der Zeit der Bauernkriege in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überliefert, die im Vergleich mit dem Leben der "Pfaffen und Wucherknaben" auf ihre triste Situation Bezug nehmen⁴³:

Wiertenberger, gib wein,
landgraf, schenk ein,
kaiser Karl, trink auß,
reich, bezals - dem schmalzhafen ist der poden auß.

Diese und ähnliche Lieder dienen nicht allein der Anklage sondern vielmehr der Mobilisierung der "Bawern" zum Aufstand und bald sind auch wesentlich deutlichere Gesänge im Umlauf⁴⁴:

Hüt euch, ir Wucherknaben,
Es thut in die Leng' kein Gut !
Bauren seind ainig worden
Und kriegen mit Gewalt
Sie hand ain großen Orden
/: Und seind auf Manigfalt, :/
Und thundd die Schlösser zreissen
Und brennen Klöster aus,
So kan man uns nit pseysen [bescheißen],
/: Was sol ain böß Rabhaus ? [Raubhaus] :/

Weitere Beispiele finden sich Quer durch die Geschichte, mit dem Entstehen der Arbeiterbewegung oft eng verknüpft mit weltanschaulichen Bekenntnissen. Auch Berufs- und Handwerkslieder - vor allem jede der Gesellen - fallen in diese Kategorie.

43. Steinitz, Deutsche Volkslieder ... S. 50.

44. Hermann Strohbach, Die Bauern sind aufrührig worden. Lieder aus den Bauernkriegen. In: Hermann Strohbach (Hg.), Der arm man 1525. Volkskundliche Studien (=Akademie der Wissenschaften der DDR/ Zentralinstitut für Geschichte, Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 59). Berlin 1975. S. 239.

Im Gegensatz zum direkten Textbezug ist im indirekten auch die soziale Mittel- und Oberschicht durchaus stärker präsent. Vor allem, wenn es sich um Texte, die ein schichtadequates Insiderwissen voraussetzen, handelt, bei Themen aus der griechischen Mythologie oder fremdsprachlichen Texten etwa, die faktisch nur bei entsprechender Kenntnis verständlich werden, setzt eine deutliche Ausgrenzung ein, die umgekehrt gruppenimmanent identitätsstiftend wirkt.

Eine andere Form der sozialen Abgrenzung bildet das Instrumentarium. Bereits im Mittelalter sind bestimmte Instrumente bestimmten sozialen Schichten vorbehalten und bilden dort - streng durch Reichsverordnungen und Privilegien geschützt - gleichsam ein Symbol der sozialen Stellung und damit - worauf unten noch eingegangen werden wird - ein Symbol der Macht⁴⁵. Trompeten und Pauken sind dem Adel vorbehalten, während den Landsknechten - später auch den Bürgern in den Städten - Pfeifen und Trommeln zustehen. Den armen Schichten hingegen sind die Sackpfeifen und Fiedeln zugeeignet, die Drehleier gilt gemeinhin als Instrument der Bettler. Beim Adel ist sogar die Anzahl der Trompeten Zeichen sozialen Ranges⁴⁶, der sich später in der Größe der jeweiligen Hofkapellen widerspiegelt⁴⁷ und somit eine nahtlose Fortsetzung dieser Linie darstellt. Letzteres Beispiel zeigt den sozialen Rang über den Umweg der finanziellen Potenz, die sich wiederum in der Größe der Kapelle widerspiegelt, an. Ähnliche Wurzeln hat auch die spätere bürgerliche Präferenz für Streichinstrumente, da die Erlernung von Streichinstrumenten viel Zeit - und damit viele teure Musikstunden - in Anspruch nimmt. Es ist daher kein Zufall, dass die ersten organisierten musikalischen Äußerungen der Arbeiterbewegung singenderweise im Chor stattfinden, für den weder kostspielige Instrumente noch teure Noten vonnöten sind und mangelnde Ausbildung noch am ehesten durch Fleiß wettgemacht werden kann⁴⁸.

Die Erkenntnis dieser sozialen Sinnstiftung durch musikalische Form und Instrumentarium führt daher dazu, dass eine sich dieser Fakten bewusst werdende Arbeiterbewegung versucht, diese durch ökonomische Grenzen festgelegten Fronten aufzubrechen. Dies kann am leichtesten und vorrangig im Bereich Bildung geschehen, wo es David Josef Bach ist, der ab 1905 versucht, mit seinen "Arbeiter-Sinfonie-Konzerten" den Einzug der Arbeiter in den Konzertsaal zu ermöglichen⁴⁹. In weiterer Folge wird auch von den Nationalsozialisten, wenn auch aus anderen Motiven, in die selbe Richtung gearbeitet.

Schließlich wurde und wird - mit mehr oder weniger Erfolg - auch versucht, im symphonischen Bereich Themen anzusprechen, die für die Arbeiter identitätsstiftend

45. Erich Stockmann, Trommeln und Pfeifen im deutschen Bauernkrieg. In: Hermann Strohbach (Hg.), *Der arme Mann 1525. Volkskundliche Studien* (=Akademie der Wissenschaften der DDR/Zentralinstitut für Geschichte, Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 59). Berlin 1975. S. 294ff.

46. Edward Tarr zitieren

47. Suppan, *Der musizierende Mensch ...* S. 71.

48. Brenner, *Stimmt an das Lied ...*, S. 8.

49. Henriette Kottlan-Werner, *Kunst und Volk. David Josef Bach, 1874-1947*. Wien 1977. S. 24.

wirken sollen. Alexander Mossolow mit seiner Eisengießerei ist ein typisches Beispiel dafür.

Im Bereich der Substituierung außermusikalischer Motive ist einerseits die oben angesprochene Instrumentation - Trompeten und Pauken als Symbole sozialen Standes - zu betrachten, andererseits die Themenwahl, die ebenfalls zu bestimmten Zeiten stark symbolisch - etwa mythologische Themen - wirkt. Ähnliche Funktionen haben heute die Verwendung der E-Gitarre oder Thematisierungen bestimmter Bereiche, die auch Tabuthemen wie Rauschgifte und dergleichen mehr, nicht ausklammern.

Auch Komponisten wirken auf den unterschiedlichsten Ebenen sozial identitätsstiftend. Dies kann sowohl in direkter Linie geschehen, wie dies sich politisch verstehende Komponisten, etwa Hanns Eisler, Hans Werner Henze oder Luigi Nono tun, die versuchen, bewusstseinsbildend zu wirken, oder in indirekter Form. So ist es zumindest scheinbar ein Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Intellektuellenschicht, Anhänger bestimmter Komponisten, deren Musik hohe analytische Fähigkeiten voraussetzt, und auch in der Ablehnung bestimmter avantgardistischer Komponisten manifestiert sich soziale - wohl auch politische - Identität.

Der Ort der Aufführung spielt gerade im Bereich der sozialen Identitätsstiftung eine hervorragende Rolle wie in kaum einem anderen Fall. Konzertsaal und Oper einerseits sind ja geradezu Synonyme für höfisch/bürgerliche Musik, wie es andererseits das Wirtshaus - und heute das Bierzelt - für "proletarische" und auch bäuerliche Schichten darstellte und zweifellos sind diese Vorstellungen, wenn auch mit Aufweichungen, heute noch durchaus intakt.

Nachdem die Bedeutung der Musik für das Selbstverständnis der sozialen Gruppe erkannt wurde, ist es nur verständlich, wenn sich die jeweiligen sozialen Schichten und Gruppen auch adäquate Organisationsstrukturen dafür schaffen. Dazu zählen ein Hoftheater und eine kaiserliche oder königliche Musikgesellschaft genauso, wie später die bürgerlichen Musikorganisationen - etwa der Wiener Männergesangverein oder der Musikverein für Steiermark⁵⁰ - und schließlich als Reaktion darauf die Arbeiter-Musikorganisationen. Zudem sei etwa auf die zahlreichen Branchen-Gesangvereine, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert etablieren, hingewiesen⁵¹.

1.2.3 Ablenkung bzw. Verschleierung

Ablenkung von oder die Verschleierung der Realität ist eine weitere wesentliche Funktion von Musik. Die Methode, von unangenehmen Dingen, die eventuell Widerstand herausfordern könnten, durch Musik abzulenken, hat bereits eine lange Tradition und

50. Harald Kaufmann, Eine bürgerliche Musikgesellschaft. 150 Jahre Musikverein für Steiermark. Graz 1965.

51. Brenner, Stimmt an das Lied ..., S. 57ff.

bedarf als solche nicht bestimmter Musik, wohl aber bestimmter Eigenschaften. Wenn beispielsweise in den römischen Arenen Musik eingesetzt wird, um die Schreie der tierischen oder menschlichen Opfer zu übertönen⁵², so ist diese Funktion zwar nicht an bestimmte Stücke, wohl aber an eine bestimmte Lautstärke gebunden, die im speziellen Fall besonders gut von großen Varianten der Wasserorgel "Hydraulis" erbracht wird.

Zu unterscheiden ist ferner zwischen Fremdblendung und Selbstblendung, wobei erstere in den meisten Fällen ein bewusstes Vorgehen vorausgesetzt werden kann, zweite hingegen vielfach in einem Stadium Halb- oder Unbewusstseins vollzogen wird.

Eines der typischen Beispiele dafür ist der Schlager, der sowohl literarisch als auch melodisch, harmonisch und rhythmisch eine heile, von der Realität stark abweichende Welt vorspiegelt, die es überflüssig zu machen scheint, sich mit den unangenehmen Dingen des Lebens auseinander zu setzen, bzw. eine gewisse - wenn auch nur scheinbare - Distanz von dieser Auseinandersetzung anbietet. Nicht zufällig sind die Hochblüten der Schlagerkultur in wirtschaftlich schwierigen Zeiten zu suchen⁵³ - seien dies die 20er-Jahre oder die unmittelbare Nachkriegszeit, wo der "Fernweh-Schlager" - etwa eines Fredy Quinn - in andere Länder, an ferne Strände, jedenfalls weit weg von der tristen Alltagssituation, führt⁵⁴. Diese Formen können durchaus als Selbstblendung angesehen werden, obwohl nicht übersehen werden darf, dass auch dafür ein gewisses Angebot dieser manchmal als "Happy-Musik" bezeichneten Gattung Voraussetzung ist. Substituierung spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Auch die klischeehafte Darstellung bestimmter gesellschaftlicher Strukturen in gewissen Genres - etwa die Fremddarstellung des Adels oder des Militärs in der Operette - oder die Selbstdarstellung der Armee mittels Militärmusik als Promenaden- und Kurparkorchester, die jeweils weit an der Realität der tatsächlichen Rolle der Dargestellten vorbeigehen, müssen in diesem Licht gesehen werden.

Neben dem Konsum "seichter" Musik - im amerikanischen nennt man es so treffend "Easy Listening Music" - spielt in auch Lautstärke, verbunden mit monotoner Rhythmik, die - kombiniert mit bestimmten Bewegungsabläufen - in der Lage ist, in tranceähnliche Zustände zu versetzen, eine gewisse Rolle und kann in dieser Form als Substitut für die Abreaktion aufgeregter und aufgrund gesellschaftlicher Konventionen ungestraft nicht anders auslebbbarer Aggressionen verstanden werden. Die Lautstärke - manchmal sind Phonstärken, die denen eines Flugzeugtriebwerkes nicht nachstehen, anzutreffen - scheint dabei ein wesentliches Moment zu sein.

52. Günther Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam 1967. S. 202ff.

53. Adler Wolfgang, *Schlagerchronik: von 1892-1959; Zeittypische Musik des deutschsprachigen Raumes aus dem Bereich der Unterhaltung*. [Sender Freies Berlin, Archivwesen HfK, Schall- und Notenarchiv]. Berlin 1987.

54. W. Berghahn, *In der Fremde - Sozialpsychologische Notizen zum deutschen Schlager*. In: *Frankfurter Hefte*, 17. Jg. (1962), H. 3, S. 193ff.

Andererseits sind auch durchaus anspruchsvollere Formen aus dem Bereich der so genannten "Hochkultur" zur Verschleierung einsetzbar und in der Lage, selbst Menschen auf relativ hohem intellektuellen Niveau von der Realität abzulenken. Nicht von ungefähr wird in fast allen autoritären Regimes auf kulturelle Spitzenleistungen - zusammen mit dem Sport quasi Aushängeschilder, die von einem Blick hinter die Fassade abhalten sollen und dies auch tun - allergrößtes Augenmerk gelegt und in jeder erdenklichen Weise gefördert.

Die vorhin beschriebene Förderung der schönen Künste bedarf jedoch einer gewissen Infrastruktur, die nicht nur unter allen Umständen errichtet, sondern auch noch in schwierigsten Zeiten, oft bis an den Rand existenzieller Bedrohung, aufrecht erhalten wird. Die Veranstaltung von Konzerten in kriegs- und krisengeschüttelten Gebieten zählt dazu ebenso, wie die Ermöglichung einer Musizierpraxis für breite Schichten durch Anbieten von Unterricht, Zur-Verfügung-Stellung von Instrumenten, Räumlichkeiten etc. in gefährdeten oder unterdrückten Gebieten.

1.2.4 Machtdemonstration

Zur Demonstration von Macht eignet sich Musik ebenso vortrefflich. Einerseits ökonomischer Macht, symbolisiert durch eine große Anzahl von im Dienste des Macht demonstrierenden stehenden Musikern, andererseits durch den Demonstrierenden direkt oder indirekt preisende Musik. Drittens kann durch Musik auch die Ohnmacht des Gegners, die eigene Macht zu reduzieren, demonstriert werden.

Wer durch Kunst gewürdigt wird, ist scheinbar mächtig. Daher stehen die Preisgesänge etwa schwarzafrikanischer "Hofsänger"⁵⁵ durchaus in einer Traditionslinie mit der "Jubelouvertüre" Carl Maria von Webers und den Widmungen und Hymnen zahlreicher Komponisten an Mussolini und Hitler.

Schließlich ist noch auf eine Form hinzuweisen, die durch akustische "Vergrößerung des Volumens" Stärke vortäuscht - ähnlich wie dies in der Tierwelt durch Aufplusterung des Gefieders oder Aufstellen der Haare der Fall ist. So gründet sich etwa die militärische Überlegenheit der türkischen Heere seinerzeit unter anderem auf die lautere Musik der Janitscharenkapellen⁵⁶, die einerseits den Feind einschüchtert, andererseits den eigenen Leuten Mut einflößt, und auch diese Mechanismen finden - wenn auch im stark veränderten Kontext - in den "Monsterkonzerten" ebenso ihre Fortsetzung, wie etwa in den Phonstärken so mancher "Heavy Metal Band".

In Zeiten äußerer Bedrohung ermöglicht es die Abhaltung von Veranstaltungen hingegen, Normalität zu signalisieren und damit sowohl nach außen als auch nach innen die Machtlosigkeit des "Feindes" zu demonstrieren, der trotz großem Aufwand nicht in der

55. Suppan, Der musizierende Mensch, S. 70ff.

56. Suppan, der musizierende Mensch, S. 73.

Lage ist, das Leben der Bedrohten einzuschränken, was nicht nur die Schwäche des Gegners sondern auch die eigene Stärke zur Schau stellen soll.

1.3 Die intentionalen Ebenen

Das Bestreben, einem Musikstück eine politische Wirksamkeit zu verleihen, bzw. durch die Verwendung bestimmter Musikformen bestimmte Wirkungen auf der politischen Ebene im Sinne des in der Einleitung definierten Politikbegriffes zu erzielen, wird - unabhängig von der tatsächlichen Effizienz - in dieser Arbeit als "Intention" bezeichnet, wobei dieser Vorgang auch als solche benannt wird, wenn dies - wie in zahlreichen Fällen politischer Musikverwendung - intuitiv erfolgt.

Die dem jeweiligen Werk zugrunde liegende Intention wird prinzipiell unterschieden in Primärintention, Prä- und Postintention. Wenn hier unterschiedliche Formen benannt werden, so ist allerdings anzumerken, dass diese als Modelle zu verstehen sind, als Idealtypen im Max Weber'schen Sinn, die gewonnen werden

durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch Zusammenschluss einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht vorhandenen Einzelercheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem einheitlichen Gedankengebilde. In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar, es ist eine Utopie, und für die historische Arbeit erwächst die Aufgabe, in jedem Falle festzustellen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbild steht⁵⁷.

Nach diesem Verständnis wird die analytische Praxis immer wieder die Vermischung unterschiedlicher Intentionen - auch unterschiedlicher Intentionstypen - ans Tageslicht fördern zumal auch die reale oder zumindest erstrebte Wirksamkeit mindestens vom Dualitätsprinzip geprägt ist; was für eine Sache konfirmierend wirkt, muss naturgemäß für die zu dieser Sache in Opposition stehende im selben Ausmaß kontraproduktiv sein. Im Gegensatz zu den übrigen Faktoren ist der Intentionstypus lediglich für die Analyse wichtig, für die politische Effizienz "vor Ort" hingegen ist er von völlig untergeordneter Bedeutung, in den meisten Fällen sogar überhaupt belanglos.

1.3.1 Primärintention

Als "Primärintention" wird ausschließlich die vom Komponisten bzw. Autor dem Werk zugrunde gelegte Intention verstanden, wobei - um es noch einmal in aller Deutlichkeit zu sagen - es keine Rolle spielt, ob dies bewusst oder unbewusst geschieht. Die Primärintention - wie überhaupt jede Intention - wird nicht a priori gemeinsam mit dem Werk tradiert und ist daher durchaus nicht von unbeschränkter Dauer; vielmehr verblasen

57. Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen 41973. S. 191.

mit dem zeitlichen Abstand zur Entstehungszeit des mit Primärintentionen belegten Werkes diese und gehen in den meisten Fällen überhaupt verloren, bzw. werden durch Postintentionen ersetzt.

Wenn beispielsweise Johann Strauß mit seinem heute noch berühmten Marsch den Feldmarschall Radetzky, dem mit seinen Truppen Ende Juli/Anfang August 1848 in Italien die Niederwerfung der Piemontesen und die Rückgewinnung Mailands gelungen ist und der damit einen wesentlichen Beitrag zur Niederlage der Märzrevolution von 1848 geleistet hat, ehrt, so ist die Widmung des Marsches durch den bekannten Kapellmeister ein starkes politisches Symbol sowohl der Restauration als auch des Meinungsumschwungs bestimmter Bevölkerungsteile zuungunsten der Revolution und ihrer Träger. Trotz Eindeutigkeit und Stärke der ursprünglichen Intention durch die Namensgebung bringt heute, obwohl der Marsch nach wie vor einen hohen Bekanntheitsgrad aufweist, kaum jemand Musikstück und historisches Ereignis in Beziehung. Die Primärintention ging durch den zeitlichen Abstand verloren.

1.3.2 Postintention

Die zu einem bestimmten Zeitpunkt einem bestimmten Werk zugrunde liegende Intention kann also von der Primärintention durchaus verschieden sein und ist dies - vor allem, wenn die "Nutzung" des Werkes in gewissem zeitlichen Abstand zu seiner Entstehung steht - sogar in den meisten Fällen. Diese Unterschiedlichkeit kann zum einen dadurch entstehen, dass ein ursprünglich intentionsfreies Werk eine Intention erhält, dass eine andere Intention an die Stelle der Primärintention tritt, oder dass die Primärintention - aus welchen Gründen auch immer - lediglich verloren geht, ohne dass eine andere an ihre Stelle tritt.

Alle jene Intentionen, die - falls eine Primärintention vorhanden ist - von dieser unterschiedlich und chronologisch in einem darauf folgenden Abschnitt angesiedelt sind, oder jene, die einem ursprünglich ohne Intention entstandenen Werk nach dessen Entstehung beigegeben wurden, werden in dieser Arbeit mit dem Begriff "Postintention" bezeichnet.

So wird etwa Haydns Thema der habsburgischen Kaiserhymne - ursprünglich ein Preislied - in verzerrter Form in Bartoks "Kossuth" Symbol für das Gefühl vieler Ungarn, von der Habsburgermonarchie unterdrückt zu sein und somit zum Zeichen politischer Emanzipationsbestrebungen, noch später als "Deutschlandlied" aggressive Hymne des nationalsozialistischen Deutschland, dann Hymne der Bundesrepublik Deutschland und neuerdings - zuletzt anlässlich eines einschlägigen Prozesses in Graz sogar in einem Gerichtssaal - wieder Symbol von "Alt- und Neonazis". anlässlich der Nachricht vom Fall der Berliner Mauer erheben sich im deutschen Bundestag in Bonn spontan die Abgeordneten und singen - diesmal als Symbol der sich anbahnenden Wiedervereinigung der beiden Staaten - ebenfalls Haydns Hymne. Die Veränderung der Primärintention hin zu

Postintentionen, die nicht allein vom Text sondern vielmehr vom jeweiligen Kontext ausgeht, kann eindeutiger wohl nicht ausfallen.

1.3.3 Präintention

Als "Präintention" sollen hier alle jene Intentionen bezeichnet werden, die aufgrund unterschiedlicher Faktoren intentional sind, ohne dass vom Komponisten oder Autor diese Intention - bewusst oder unbewusst - vorgegeben wäre. Mit anderen Worten: Die Intention ist bereits vorhanden, noch ehe das Stück entsteht. Die Gründe dafür können gattungsbedingt sein oder von der Herkunft des Stückes, von der Instrumentation, von der Person des Komponisten oder anderen Faktoren abhängen; Erwartungshaltungen und Vorurteile spielen bei der Entstehung von Präintentionen nicht immer, aber oft eine bedeutsame Rolle.

Beispielsweise wirkt für eine unter starkem Assimilierungsdruck stehenden Gruppierung - sei dies eine ethnische, politische, religiöse oder soziale Gruppe - ein für diese Sozietät typisches Musikstück automatisch resistiv gegen die Assimilation, auch wenn dies vom "Hersteller" weder bewusst noch unbewusst vorgesehen ist. Ein Faktum, das von Sozietäten, die Assimilierungsdruck auf eine andere Gesellschaft ausüben, meist sehr früh - bewusst oder intuitiv - erkannt und durch entsprechende Maßnahmen zu verhindern versucht wird.

Helmut Brenner