



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Politische Botschaften in der Musik am Beispiel Hanns Eislers

Verfasserin

Andrea Maria Fellner

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301 316

Studienrichtungen lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft
Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch



**Wer nur von Musik etwas versteht,
versteht auch davon nichts!**

Hanns Eisler

Inhaltsverzeichnis

Ouverture - Vorwort.....	1
Prélude - Einleitung.....	3
I. Kommunikation	7
1. Musik.....	9
1.1. Musikgeschichtliches	13
1.2. Hörbar	15
1.3. L'Art pour L'Art?	16
1.4. Musik und Gesellschaft.....	19
1.5. Exkurs: Mediamorphose	22
1.6. Bezugsrahmen: Das Lied	22
2. Musik = Kommunikation!?	27
2.1. Kommunikation	30
2.2. Assoziative Kommunikation	32
2.3. Nachrichtenquadrat	34
3. Musikkommunikation	37
3.1. Medium Musik.....	38
3.2. Musik als Sprache	40
3.3. Botschaft.....	43
3.4. Zeichen und Symbole	44
3.5. Symbolischer Interaktionismus	45
3.6. Rezeption von Musik	46
4. Kommunikationstheorien und Musik.....	51
4.1. Funktion von Musikkommunikation.....	52
4.2. Uses-and-Gratification-Approach	55
4.3. Agenda-Setting-Hypothese.....	56
4.4. Stimulus-Response-Theorie	58
4.5. Gatekeeper / News Bias / Framing	60
5. Musikkommunikation und Politik.....	63
5.1. Ideologie in der Musik.....	65
5.2. Politik gegen Musik.....	68
5.2.1. Zensur	70
5.2.2. „Musikbolschewismus“	72
5.3. Musik gegen Politik.....	73
5.3.1. Arbeitermusik	73
5.3.2. „Kampfmusik“ nach Eisler	75
5.3.3. „Agitprop“	76
5.4. Exilmusik.....	77

II. Hanns Eisler.....	79
6. Ein Leben im Zeichen des Widerstandes	81
6.1. Hanns Eisler	82
6.2. Der I. Weltkrieg	84
6.3. Schönberg Schüler	85
6.4. Eisler meets Brecht.....	87
6.4.1. „Der SA-Mann“	89
6.4.2. „Solidaritätslied“	91
6.5. Europäisches Exil (1933 - 1937).....	92
6.5.1. „Der Marsch ins Dritte Reich“	94
6.5.2. „Das Lied vom Anstreicher Hitler“	98
6.5.3. „Die Moorsoldaten“	100
6.5.4. „Die Einheitsfront“	102
6.6. „Red Decade“ und „Workers League“	103
6.6.1. „Das Saarlid“	105
6.6.2. „Ballade der ‚Judenhure‘ Marie Sanders“	107
6.7. USA Exil (1938 - 1948)	108
6.7.1. Das Hollywooder-Liederbuch	109
6.7.2. „An den kleinen Radioapparat“	113
6.7.3. „Der Kälbermarsch“	114
6.8. HUAC - Vertreibung aus dem Exil	115
6.8.1. „Eisler on the go“	117
7. Reprise - Resümee.....	119
Da Capo - Al Fine.....	122
Abstrakt	122
Abstract	123
III. Anhang.....	125
Abbildungsverzeichnis	126
Abkürzungsverzeichnis	127
Quellenverzeichnis.....	128
Literatur	128
Internet	135
Audiomaterial	136
Curriculum Vitae.....	139

*„... to live without my music,
would be impossible to do,
'cause in this world of troubles,
my music pulls me through.“*

John Miles, „Music“

Ouvertüre - Vorwort

Seit ich mich mit Musik beschäftige, steht für mich fest, dass Musik Inhalte vermittelt. Mir wurde jedoch schnell bewusst, dass die Geschmäcker verschieden sind und sich in weiterer Folge auch die in der Musik enthaltenen Botschaften individuell gestalten können. Nicht nur, dass Musik in den diversen Kulturkreisen unterschiedlich sein kann, hat auch jede Gesellschaft und jedes soziale Gefüge eine eigenständige Definition und Auffassung was Musik betrifft. Der Stellenwert den Musik in meinem Leben einnimmt ist enorm. Der Rahmen der dies umspannt geht über, vieles worüber mir die Musik hinweggeholfen hat¹, noch viel mehr Dinge die sie hervorgehoben und unterstrichen hat, bis hin zu all dem, was mir durch die Musik aufgezeigt wurde und immer noch wird. Botschaften die sozusagen erst durch die Musik in das Bewusstsein gelangt sind.

Obwohl mir die Musik Eislers auszugsweise schon als Kind bekannt war, durch meine Familie und die Kinder- und Jugendorganisation „Rote Falken, wusste ich dennoch nicht, dass das Gehörte von Eisler geschrieben wurde. Im Laufe der Zeit bin ich dann über den Komponisten Hanns Eisler, seine Lebensgeschichte und sein Œuvre „gestolpert“, woraus sich im Zuge meines Studiums der Wunsch, diese Thematik in einer Diplomarbeit weiter zu bearbeiten, entwickelt hat. Nach meinem Thema befragt, wussten die Meisten nicht wie sie es zuordnen sollen. Manche waren überfragt, wer Hanns Eisler überhaupt war oder aber es wurde die Frage gestellt, was Musik und Kommunikation miteinander zu tun hätten. Spricht man hingegen von Eislers Musik, ist die Resonanz schon wesentlich größer. Witting charakterisiert Eisler treffend in folgender kurzer Beschreibung:

„Hanns Eisler, Hanns mit zwei „n“, ein in Leipzig geborener und in Ostberlin gestorbener Österreicher. Von Kaltem Krieg und Eisernem Vorhang überschattet, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Daß er sein Gastland DDR mit eine Nationalhymne beschenkte, ist erst der halbe Eisler, daß er in seinem letzten Werk, den Ernsten Gesängen, das Fazit zog: „Mir scheint, als sei es in der bleiernen Zeit“ und auf der Repetition eines einzigen Tones verstummte - Vortragsanweisung: „Ohne Aus-druck, leer“ -, das darf zu denken geben.“²

1 wie auch das Zitat von John Miles ausdrückt.

2 Wittig, Peter (1999): Der Abtrünige Schönberg-Schüler. Anmerkungen zu Hanns Eisler. S. 557.

Sowie Musik nicht einfach im luftleeren Raum stattfindet, stehen auch hinter dieser Arbeit viele Menschen, ohne die ich nicht so weit gekommen wäre. Deren Motivation, Hilfe und gleichzeitig aber auch mahnenden Worte zur richtigen Zeit, im richtigen Rahmen haben zum Gelingen dieser Diplomarbeit beigetragen. An erster Stelle möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch für die Unterstützung danken. Sein Engagement, die unzähligen Gespräche und Diskussionen, die Gewährung des nötigen Freiraums, sowie die Seminare in Illmitz - mit all jenen die ich dort kennen lernen durfte - waren mir eine große Unterstützung und Freude.

Meinen Eltern Maria und Herbert F. Fellner und zugleich meinem Bruder Christopher H. Fellner möchte ich dafür danken, dass sie mir immer Halt geben, mir mit Rat und Tat zur Seite stehen und immer für mich da sind. Meiner Großtante Hedwig Wurze danke ich für die viele liebevolle Geduld die sie mir im Musikunterricht entgegengebracht hat und somit meine Liebe zur Musik geweckt und den Grundstein für mein Studium der Musikwissenschaft gelegt und gefördert hat. Ein weiterer großer Dank gehört meinen Tanten Theresia Aumayr und Erika Hartl die immer ein offenes Ohr für mich haben, sowie meinem Onkel DI Josef Aumayr, dessen musikalische Bibliothek mir während meines Studiums eine große Hilfe war.

Danke auch meinen Freundinnen Nesrin Baysal, Bruckner Sandra Bakk.a, Mag.a Stephanie Bürgler, Mag.a Simone Göbel, Anna Hoffmann, Kinga Kapella, Marion Müller, Mag.a Petra Rabl, Helene Steiner, Margarita Stern, Fahriye Uyar und Gabriele Vogler - nicht nur fürs Korrektur lesen und dass sie mich ebenso unterstützt haben, sondern auch dafür, dass sie mir in allen anderen Belangen immer zur Seite stehen.

Weiters möchte ich den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Bibliothek der Universität Wien und der Österreichischen Nationalbibliothek für die Hilfe bei der Recherche danken und dafür, dass Sie mehr als nur einmal ein Auge zugedrückt haben. Last but not least, Dank auch an den Arzt Jan Vetter für die Inspiration, die Musik und die erfolgreiche Erfüllung seines Bildungsauftrages.

Anmerkung:

Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Rahmen dieser Diplomarbeit die maskuline Endung verwendet. Es werden natürlich die VertreterInnen beider Geschlechter angesprochen.

„Geh mir weg mit deiner Lösung,
die wär' der Tod für mein Problem“

Annett Louisan, „Die Lösung“

Prélude - Einleitung

„Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. Errant qui nihil in anima fieri putant eius ipsa non sit conscia. Anima igitur, et sie se numerare non sentiat, sentit tamen eius numerationis insensibilis effectum, se voluptatem in consonantis, molestiam in dissonantis, inde resultantem.“³

Wissenschaft beginnt, so haben wir von Popper gelernt, mit der Erkenntnis eines Problems. In dieser Arbeit betrifft dies die Verbindung der Kommunikationswissenschaft mit der Musik. Insbesondere da noch viele der Musik eine Art Sprachlosigkeit vorwerfen wollen, obwohl sie, ohne es gemerkt zu haben, die Musik längst verstanden haben.

So facettenreich die Musik ist, so viele verschiedene Aspekte finden sich auch in ihr und der Musikkommunikation. Musik ist eine Form der Kommunikation, wenn auch meist subjektiver Natur, da wir der Musik unsere individuellen Bedeutungen verleihen. Wir verbinden mit bestimmten Musikstücken oder aber auch nur Musikfragmenten, Szenen aus unserem Leben die, sobald die dazugehörige Musik ertönt,⁴ sofort zurück in unser Gedächtnis gerufen werden. Dies geschieht in vollem Umfang. Es ist möglich mithilfe der Musik so viele verschiedene Aspekte auf einmal aufzurufen: Menschen, Dinge, Situationen, ja selbst das Wetter und Temperaturen werden uns zurück ins Gedächtnis gerufen. Einfach Alles. Und das Wichtigste, vor allem die Stimmung, die man nie so kurz und prägnant hätte beschreiben können. Es gibt kaum ein anderes „Medium“⁵, dass es fertigbringt soviel auf einmal auszudrücken. Das ist meiner Meinung nach das Entscheidende, das Musik so großartig und einzigartig erscheinen lässt.

3 „Die Musik ist eine versteckte arithmetische Übung der Seele, die nicht weiß, daß sie dabei ist, zu zählen. Es irren diejenigen, die glauben, daß nichts in der Seele geschehe, dessen sie selbst sich nicht bewußt ist. Daher spürt die Seele, auch wenn sie nichts bemerkt, daß sie im Begriff ist zu zählen, die Wirkung dieses unbewußten zählens, empfindet Freude im Zusammentönen, im Zusammenklang sowie Belästigung im unstimmigen Mißklang, Freude in der Konsonanz, Belästigung in der Dissonanz.“ - Leonhard Eulero, „Tentamen novae theoriae musicae in: Luban-Plozza, Boris (1988): Musik und Psyche. Hören mit der Seele. S. 46.

4 Es sei hier auch noch angefügt, dass es auch wichtig ist, die Musik richtig zu erkennen. Als gutes Beispiel kann hier der „Musikkabarettist, Pianist und Musikwissenschaftler Hans Liberg genannt werden, der seinem Publikum, nur ein, zwei Takte eines Stückes vorspielt, dieses dann raten lässt und es durchaus erstaunliche Ergebnisse gibt.

5 Die Verbindung der beiden Begriffe wird in Kapitel - 3.1 Medium Musik, S. 38. - erläutert.

Eine dieser Facetten belegt bereits das Sprichwort „Sage mir, was du hörst und ich sage dir wer du bist!“. Es liegt in der Natur des Menschen Dinge, Befindlichkeiten, Eigenschaften, und noch vieles mehr, für sich zu kategorisieren und in ein in uns liegendes Kategoriensystem, lapidar ausgedrückt in ein „Schubladensystem“, einzuordnen. Dies geschieht sowohl bewusst als auch unbewusst und ermöglicht uns Rückschlüsse auf das uns umgebende Umfeld zu ziehen. Dieses Phänomen macht natürlich auch vor der Musik nicht halt. Die Einschätzung anderer aufgrund der Musik kann auf vielen Ebenen stattfinden. Sei es der Musikstil, eine bestimmte Harmonik oder Rhythmik, die Klangfarbe oder Instrumentation, eine besondere Form der Interpretation eines Stückes, das wir so noch nie gehört haben oder aber auch das Ansehen, Prestige zusammengefasst die Interpretation des Gesamtbildes eines „Kunstwerkes“ und der damit verbundenen „Kunstschaffenden“ Person. All dies läuft nur auf eines hinaus: Wie „stimmig“⁶ ist dieser Mensch aus unserer subjektiven Sicht heraus. Dem Satz „und ich sage dir wer du bist!“ - müssen wir also, um konkreter werden zu können hinzufügen „wer du für mich bist“. Da es ja nur eine subjektive Sicht der Dinge ist, die hierbei getroffen werden kann.

Das Problem beziehungsweise die Fragen die in der hier vorliegenden Diplomarbeit behandelt werden sollen, sind eine Annäherung an das Themengebiet der Musikkommunikation. Um einen Bezug zum breiten Spektrum der Musikkommunikation herstellen zu können, wird die Musik des Komponisten, „Arbeitermusikfunktionärs“ und Emigranten Hanns Eislers näher betrachtet. Eisler, dessen Leben geprägt war durch die Zeit des Nationalsozialismus und des Kalten Krieges, hat stets versucht mit seiner Musik, wie er sagte: *„etwas politische Intelligenz in den Menschen hineinzubringen. Ich weiß, dass das viele Leute nicht mögen. Aber dann müssen sie sich eben ändern [...] Vielleicht auch durch die Mittel der Musik.“*⁷

Eislers antifaschistisches Engagement machte ihn zum Vorreiter, wenn nicht sogar Vorkämpfer für eine „sozial engagierte Kunst“. Seine Waffe in diesem Kampf war die Musik. Er nutzte sie virtuos als Mittel zur politischen Gestaltung und Veränderung. So verwundert es auch nicht, dass seine Lebensgeschichte und sein damit verbundenes musikalisches Schaffen nicht losgelöst von den politischen Ereignissen seiner Zeit gesehen werden kann. Hufschmidt drückt dies noch dras-

6 Oder aber, um mit der Berliner Band „Die Ärzte“ zu sprechen: sollte jemand, den wir als „stimmig“ erachtet haben, uns doch nicht entsprechen, dann ist dieser Mensch eben für uns „unrockbar“.

7 http://www.musikmph.de/rare_music/composers/a_e/eisler_hanns/1.html

tischer aus: „*Nicht auszudenken, wie seine Musik aussähe, wenn es die Terror-Zeit des Faschismus in Deutschland nicht gegeben hätte.*“⁸ Dem entgegenzuhalten ist, dass ein kritischer Kopf wie Eisler in jeder Epoche Missstände aufzeigen würde, auch wenn diese einen anderen Verlauf genommen hätte.

Die „Lösungen“, die in dieser Arbeit erarbeitet werden sollen, betreffen einerseits die Vermittlung von Botschaften durch die Musik und andererseits die Rezeption dieser:

- Können mit Musik Botschaften vermittelt werden?
- Wie werden Botschaften über die Musik vermittelt?
- Wie werden diese von den Rezipienten aufgenommen?
- Welche Botschaften beziehungsweise Themen hat Eisler aufgegriffen?

Diejenigen, die sich bereits mit der Thematik der Musikkommunikation auseinandergesetzt haben, mussten feststellen, dass diese in Registern und Stichwortverzeichnissen so gut wie nicht vorhanden ist, was darauf schließen lässt, dass die Musikkommunikation im wissenschaftlichen Diskurs etwas „stiefmütterlich“ behandelt wurde. Vereinzelt finden sich Werke, zumeist Diplomarbeiten und Dissertationen, die sich dieser Thematik und Problematik widmen. Obwohl, wie schon erwähnt, die Musik sehr facettenreich ist, findet man aber auch Werke, die sich nur sehr einseitig mit diesem Thema befassen. Hanns Eisler hat einmal gesagt: „Wer nur etwas von Musik versteht, versteht auch davon nichts!“. Man kann sich diesbezüglich also nicht nur mit einer Disziplin auseinandersetzen, es muss, um die Verbindung von Musik und Kommunikation erfassen zu können, auf verschiedenen Ebenen operiert werden. Dies nur als Anmerkung, warum an diese Diplomarbeit interdisziplinär, sprich in einer Verbindung aus Kommunikationswissenschaft, Musikwissenschaft und Philosophie, heran gegangen werden soll. Smudits weist in seinem Aufsatz „Musikalische Kodes“ darauf hin, dass wenn man sich mit der musikalischen Kommunikation auseinandersetzt, man dazu neigt entweder bei Adam und Eva zu beginnen, oder aber Musik als Sprache analysieren zu wollen.⁹ So weit wird es nicht kommen, jedoch ist es unvermeidlich verschiedene Teilaspekte zu erläutern, um einen ausgeglichenen Gesamteindruck zu erhalten.

8 Hufschmidt, Wolfgang (1993): Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts Winterreise und Eislers Hollywood-Liederbuch. S. 147.

9 vgl. Smudits, Alfred (1987): Musikalische Kodes. Versuch einer Systematisierung der musikalischen Kommunikation aus semiotischer Sicht. S. 509.

Anhand der Biographie Hanns Eislers, der Zeitgeschichte und einigen seiner in diesem Kontext komponierten Werke wird versucht diese Fragen zu beantworten, um in weiterer Folge Rückschlüsse auf die Verbindung von Musik und Kommunikation zu erhalten, die auch heute noch Gültigkeit haben können. Ganz im Sinne Pöttkers der dies wie folgt sieht: *„Mit ‚Geschichte‘ ist dabei ein forschendes Interesse zumindest an der Vergangenheit gemeint, die mit ihren Wert- und Normvorgaben in die Gegenwart hineinragt.“*¹⁰

Die Arbeit ist hierfür in zwei Abschnitte geteilt. Im Ersten Teil - der KOMMUNIKATION - wie der Name schon verrät wird die Kommunikation selbst, das Verhältnis von Musik, Politik und Gesellschaft und die sich daraus ergebenden Kommunikationstheorien näher beleuchtet um dann im Zweiten Teil der Arbeit - HANNS EISLER - auf die geschichtlichen Abläufe, seine Werke und der damit verbundenen Botschaften an die Rezipienten näher eingehen zu können. Da das Œuvre Eislers ein ziemlich großes ist, muss hier bereits eine Einschränkung getroffen werden. Es werden im II. Teil, Lieder näher betrachtet, die Eisler vor und während seines Exils geschaffen hat. Schlussendlich findet sich am Ende der Arbeit eine CD¹¹ mit den verwendeten Werken. Einerseits um die Botschaften der Musik auch nachvollziehen zu können und zum Anderen auch um einen musikalischen Eindruck der Werke zu erhalten. Denn wie bereits Reus schreibt - nur am Papier beschriebene Musik wäre wie ein erzähltes Mittagessen.¹²

10 Pöttker, Horst (2008): Brauchen wir noch (Kommunikations-)Geschichte? Plädoyer für ein altes Fach mit neuem Zuschnitt. S. 26.

11 Danken möchte ich hier auch den Mitarbeitern der AKM für die Auskunft, dass es sich bei einer Diplomarbeit (die nicht über die Universität hinaus publiziert wird) um eine private Verwendung des Tonmaterials handle, und in weiterer Folge die Rechte nicht angefragt werden müssen.

12 vgl. Reus, Gunter (2008): Musikjournalismus - Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung. S. 85.

I. KOMMUNIKATION

*„Die Musik im allgemeinen ist die Melodie,
der Text, aus dem die Welt geschaffen ist“*

Arthur Schopenhauer

1. Musik

Bevor man an die Thematik der Kommunikation, insbesondere die der Musik-kommunikation herangehen kann, müssen zuvor einige Begriffe genauer definiert werden. Die erste Frage die sich hierbei stellt ist: Was ist eigentlich Musik?

Musik ist universal, sozusagen allgegenwärtig. Jeder Mensch ist - ob er es glaubt oder nicht - musikalisch. Wir werden mit Musik in Restaurants, am Flughafen, in Kaufhäusern und noch vielem mehr beschallt. Hören sie beim Autofahren, werden mittels der Musik in der Werbung aufgefordert mehr einzukaufen, hören sie aber auch um vielleicht unserem Alltag zu entfliehen, uns abzulenken, hören diese bewusst im Konzert oder summen ganz einfach ein Lied, das uns gerade eingefallen ist, oder wir zufällig aufgeschnappt haben. Sie wird uns als Kind zum Einschlafen vorgesungen, als Jugendliche hört man natürlich die „richtige“ Musik um dazu zu gehören oder auch um sich abzugrenzen und später gehen wir ins Konzert um die Musik zu genießen oder uns sehen zu lassen. Musik ist aus unserem Alltag nicht wegzudenken. Das ist so, war so und wird solange es die menschliche Gesellschaft gibt, immer so bleiben. Dies belegt uns die Geschichte der Musik, die stets eingebettet war in die Gesellschaft. So sind auch die Funktionen der Musik eng verknüpft mit der jeweiligen Epoche.¹³

Musik ist auf jeden Fall für jeden von uns etwas sehr Persönliches. Wir haben unsere persönliche Einstellung und verbinden unsere eigenen Assoziationen mit der Musik. Dementsprechend haben wir auch eine ganz genaue Vorstellung davon, was „gute“ und was „schlechte“ Musik ist. Nichts desto trotz fällt es uns oft schwer dies in Worte zu fassen. Aber nicht nur auf die Frage was Musik ist, können wir ad hoc nur schwer eine Antwort finden, ebenso verhält es sich mit unserem Verständnis gegenüber der Musikalität. In einem Zeitungsartikel der „Roten Fahne“ stellt Eisler unter dem Titel „Musik und Musikverständnis“ fest, dass sich die Menschen, sobald es um Musik geht, schnellstens gegenseitig versichern, dass sie ja eigentlich nichts von Musik verstehen.¹⁴ Weiters hat er über die Musikalität folgendes geschrieben:

¹³ Dies wird im Kapitel - 4.1 Funktion von Musikkommunikation, S. 52 - geklärt.

¹⁴ vgl. Mayer, Günter [Hrsg.] (1973): Hanns Eisler. Schriften I. Musik und Politik 1924-1948. S. 42.

„Mein Lieblingswort ist: Jeder Mensch ist musikalisch - musikalisch begabt. Aber wenn die Musiklehrer auf den Knaben loskommen und unterrichten, wird er in vier Jahren unmusikalisch. Das heißt also, was Ihnen jeder Biologe sagen kann: Der Mensch ist musikalisch geboren; nur durch die Art des Unterrichts wird er unmusikalisch“¹⁵

Musik ist im Gegensatz zu der bildenden Kunst, die sich naturgemäß zur Aufgabe gemacht hat den Raum zu gestalten, die Gestaltung von Zeit. Man kann an dieser Stelle mit Hilfe von Augustinus, der sich in seinem autobiographischen Werk „*confessiones*“ die Frage gestellt hat „Was ist also Zeit?“ - einen sehr schönen Vergleich zum vorher erwähnten Erklärungsversuch ziehen: „*Solange mich niemand danach fragt, ist mir's, als wüßte ich es; doch fragt man mich und ich soll es erklären, so weiß ich es nicht. [...]*“¹⁶

So schwer es für den Einzelnen ist eine allgemeingültige Definition der Musik zu finden, umso schwerer ist es für die Wissenschaft. Bereits Eggebrecht stellt fest, dass es keine allgemeingültige Definition von „Was Musik ist!“, geben kann. Und begründet dies wie folgt:

„Schon eine nur auf die Gegenwart bezogene und dabei womöglich unbekümmert positionsbestimmte Musikdefinition ist heute selten geworden und als Definition im strengen Sinn wohl nirgends zu finden. Und eine historisch orientierte Begriffsbestimmung, auch wenn sie „nur“ die europäische Musik definitorisch erfassen wollte, könnte, wenn überhaupt sie möglich wäre, vermutlich nur so groß und blaß ausfallen, daß man sich fragen müßte: Warum die Mühe, was bringt's?“¹⁷

Er hat sich weiters in seinem Essay „Schreiben über Musik“ mit dieser Thematik befasst und beschreibt den weitreichenden Umfang, mit dem man sich beschäftigen müsste, wenn es um diese Frage geht. Man müsste demnach der Frage nachgehen woher die Musik stammt, sozusagen den Ursprung erkunden,

„nach den Prinzipien ihrer Geschichte und Geschichtlichkeit; die Erkundung ihrer Eigenart gegenüber den anderen Künsten und des ihr eigentümlichen Verhältnisses zur Schönheit, Wahrheit und Wirklichkeit; da richtet sich der Blick auf die Prozesse des schöpferischen hervorbringens von Musik und auf die Art und Weise ihres Wirkens, auf ihre moralischen, erzieherischen und therapeutischen, gesellschaftlichen, religiösen und politischen Werte, ihre Funktionen und Benutzbarkeiten; da bedenkt das forschende Interesse die Kriterien der Beurteilung musikalischer Qualität, untersucht die spezi-

15 Müller, Hans-Peter (1984): Ein Genie bin ich selber! Hanns Eisler in Anekdoten, Aphorismen und Aussprüchen. S. 119f.

16 Augustinus: *Confessiones* XI. in: Stöber, Rudolf (2008): Medien und Zeit. Was machen die Medien mit der Zeit - was macht die Zeit mit den Medien? S. 135.

17 Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans-Heinrich (2001): Was ist Musik? S. 187.

fischen Merkmale der verschiedenen Musikarten oder erörtert Fragen wie die nach der Relation zwischen Gefühl und Ratio, Inhalt und Form, Zeit und Raum in der Musik.“¹⁸

Trotzdem soll an dieser Stelle eine „Sammlung“ an Definitionen „Was Musik sein kann!“ - zumindest laut der einschlägigen Literatur, näher betrachtet werden. Ohne jedoch eine allgemein gültige Definition von „Was Musik ist!“ geben zu wollen oder besser formuliert, zu können. Dieses Kapitel dient lediglich dazu, sich einen Eindruck über die Musik und einem kurzen geschichtlichen Abriss zu verschaffen, um dem Begriff etwas näher zu kommen.

Eisler schreibt über die Emotionen in der Musik in seinem Buch „Komposition für den Film“: *„Es ist immer davon die Rede, daß Musik Emotionen freisetze oder befriedige. Stets aber fällt es schwer, diese Emotionen genauer zu bestimmen. Ihr eigentlicher Inhalt scheint nichts anderes zu sein als der abstrakte Gegensatz zum versteinerten Alltag. Je härter der Stein, desto süßer die Melodie.“¹⁹*

Aber ab wann ist Musik eigentlich als Musik anzusehen. Spitzer hat dies sehr gut definiert und fängt hierbei den Gedanken Heideggers auf, der in seinem Werk „Der Ursprung des Kunstwerks“ die Noten Beethovens mit den Kartoffeln, die im Keller lagern, vergleicht:

„Musik hingegen ist nur da, wenn sie erlebt wird. Die Schwingungen in der Luft, die Rillen in der Schallplatte oder die Nullen und Einsen auf einer CD sind ebenso wenig schon Musik wie die im Schrank liegenden Noten. Musik ist zeitliche Gestalt und bedarf des Erlebens und des aktiven Hervorbringens solcher Gestalt. Selbst eine so einfache Melodie wie ‚Hännschen klein‘ entsteht erst dadurch, dass Töne gehört und als Musik erlebt werden.“²⁰

Hall schreibt, dass wir mit der Musik folgendes bezeichnen, die

„beabsichtigten Kombinationen von Schallereignissen, die wir für unser ästhetisches Vergnügen auswählen, und üblicherweise hängt dieser Vergnügungseffekt davon ab, inwieweit diese Kombinationen wohlgeordneten Mustern folgen.“²¹

Meyers Taschenlexikon Musik sieht in der Musik *„die absichtsvolle Organisation von Schallereignissen. Das akustische Material dieser Schallereignisse sind Töne (hervorgerufen durch periodische Schallschwingungen).“²²*

18 Eggebrecht, Hans-Heinrich (1990): Schreiben über Musik. in: Schnaus, Peter [Hrsg.]: Europäische Musik in Schlaglichtern. S. 232f.

19 Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1996): Kompositionen für den Film. S. 43.

20 Spitzer, Manfred (2009): Musik im Kopf. S. V.

21 Hall, Donald E. (1997): Musikalische Akustik. Ein Handbuch. S. 19.

22 Meyers Taschenlexikon Musik (1984): Band 2 / Ge - Om. S. 301.

Rabl versteht Musik ebenfalls als Gestaltung von Zeit und beschreibt diese im philosophischen Sinne wie folgt:

„Die Kunst ist im Stande von außerhalb auf die Welt der Tatsachen zu blicken. Sie versucht in gewisser Weise die geistige Erfassung der Welt, welche auf die Ewigkeit hin gerichtet sein muss, gefühlsmäßig darzustellen. Die Musik ist keine statische Kunst sondern eine Form der Zeitkunst. Sie bewegt sich in der Zeit, was der Zuhörer einmal überhört hat, ist für immer vorbei, sie läuft ihm sozusagen davon. Musik lebt geradezu vom Augenblick und vermag so musterhaft die Gegenwart mit Ewigkeit zu erfüllen.“²³

Reus hingegen gibt eine Definition von Musik die bereits in unsere Zeit reicht und sich auch mit der sozialen Funktion der Musik auseinandersetzt:

„Musik umfängt uns und fließt durch unseren Alltag wie in keiner Epoche zuvor. Musik stiftet kulturelle und soziale Gemeinsamkeiten, sie bestimmt das Selbstverständnis gesellschaftlicher Gruppen und Milieus. Und als jederzeit verfügbare Ware ist Musik ein mächtiger Wirtschaftsfaktor.“²⁴

23 Rabl, Petra (2006): Wittgensteins philosophische Komposition. S. 46.

24 Reus, Gunter (2008): S. 85.

*„... we didn't start the fire
it was always burning,
since the world's been turning“*

Billy Joel, „We didn't start the fire“

1.1. Musikgeschichtliches

Das Wort Musik scheint auf den ersten Blick zwar mit dem aus der Antike stammenden Wort „*musiké techniké*“ gleichgesetzt zu sein, jedoch stand dies für die Verbindung aus Dichtung und Musik, zwei Begriffe die in der Antike nicht losgelöst voneinander gesehen werden konnten. Die Musik ist, wenn man schon in der Antike beginnt,

„Wörtlich, die Musische - die von den Musen an die Menschen verliehene Kunst“.²⁵

Sie ist etwas Flüchtiges das nicht festgehalten werden kann. Erst mit Entwicklung der Notation war es möglich die Musik, zumindest eindimensional, festzuhalten. Zuvor wurde sie mündlich tradiert. Isidor von Sevilla (*560 - †636) stellte bereits fest, dass die Melodien nur mittels dem Gedächtnis festgehalten und so konserviert werden können. Bischof Agobard von Lyon, welcher um 840 lebte, verlangte von den Sängern, dass sie von klein auf die liturgischen Melodien lernen sollten, um die Überlieferung dieser zu sichern.²⁶ Die ersten schriftlichen Überlieferung von Melodien sind auf das 9. Jahrhundert datiert. Mit „überliefert“ sind hierbei jedoch keinerlei Beschreibungen bezüglich der Funktionen und Ordnungen in der Musik gemeint. Erst durch den römischen Geschichtsschreiber Johannes Diaconus (9. Jahrhundert), der unter anderem auch dokumentierte,²⁷

„daß der heilige Geist in Gestalt einer Taube, auf Gregors Schultern sitzend, ihm die Melodien diktiert habe“²⁸

wurden auch Funktionen die Musik betreffend festgehalten.

In nachfolgender Abbildung ist der Globus der Vermeulenflöte dargestellt. Eine individuelle Notationsform nach Anestis Logothetis (1978), die auch zur Aufführung gekommen ist, wir aber nur schwer entziffern können. Die Basis für die allgemeine Notation, wie wir sie heute kennen, haben wir Guido von Arezzo (*992 - †1050) zu verdanken.

²⁵ Schnaus, Peter (1990): Europäische Musik in Schlaglichtern. S. 15.

²⁶ ebd.

²⁷ ebd. S. 41.

²⁸ ebd.

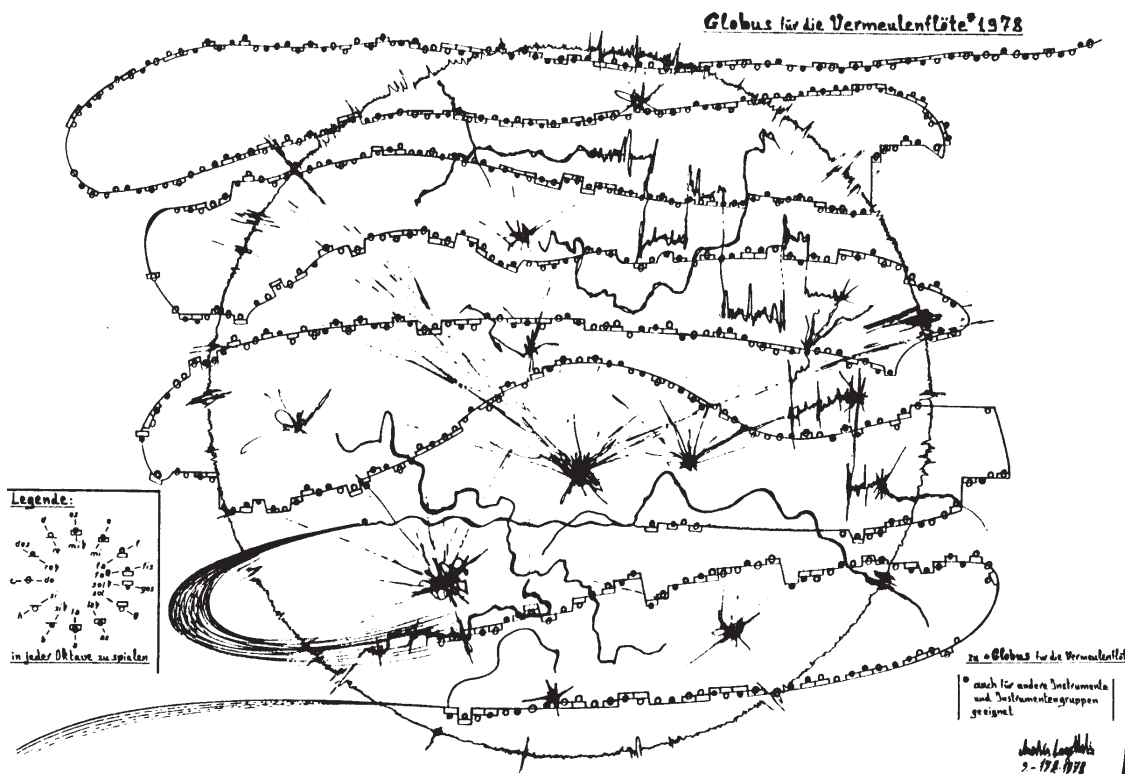


Abbildung 2 - Notation / Globus für die Vermeulenflöte

Quelle: Logothetis, Anestis (1978) in: Semiotica Austriaca S. 506.

Nicht nur, dass er den Notenschlüssel eingeführt hat und somit den Musikschaaffenden zu einer fixen Relation in der Notation verholfen hat, entwickelte er auch das vierlinige Notensystem (im Terzabstand), dass selbst heute noch Gültigkeit hat. Diesem wurde im 16. Jahrhundert noch eine fünfte Linie hinzugefügt. Mit der schriftlich festgehaltenen Musik konnte natürlich nicht alles erfasst werden. Ein weiterer Störfaktor der nicht außer Acht gelassen werden kann ist, dass bedingt durch die „eindimensionale“ Darstellung der Musik, in Form der Notation, nicht gewährleistet werden kann, dass die Musikstücke auch im Sinne der Komponisten wiedergegeben werden. Über diese Schwierigkeit hinweg ist und war es immer eine Interpretationssache, ob das Publikum die Botschaft im Endeffekt versteht. Motte-Haber spricht genau das Publikum, also die Empfänger der Botschaften an:

„Sofern eine Einstellungsänderung durch Information über Sachverhalte erzielt werden soll, sind nicht nur die Eigenschaften der Nachricht, des Mediums und des Senders, sondern auch die des Empfängers bedeutsam.“²⁹

Es ist also wichtig, die überlieferte Musik auch richtig interpretieren zu können.

²⁹ Motte-Haber, Helga de la (1996): Handbuch der Musikpsychologie. S. 197.

Mithilfe des Gedächtnisses ging jedoch vieles verloren, beziehungsweise wurde verändert und adaptiert. Nach etlichen Versuchen der Erfindung von mechanischen Stiftwalzen, Drehorgeln und Spieldosen wurde es mit der Erfindung der Schallaufzeichnung, des Phonographen möglich, die Musik genauer festzuhalten und (zumindest einige Zeit) zu konservieren. Genau am Weihnachtstag 1877 reichte Thomas Alva Edison das Patent für „seinen“ Phonographen ein. So wie viele Dinge auch gleichzeitig von anderen entwickelt wurden, baute schon zuvor Charles Chros einen Phonographen. Er nannte diesen Paréophone, hatte aber nicht die finanziellen Mittel das Patent anzumelden.³⁰

Es war von nun an möglich die Musik festzuhalten und an beliebigen Orten wieder zu geben. Die technische Entwicklung ist rasant fortgeschritten. Nach dem Phonographen, Tonbandgeräten, Kassettenrekordern, der Erfindung der Digitalisierbarkeit, der CD, Mini Disc und schließlich dem MP3 Format kann Musik nun in vielfältigster Weise festgehalten werden.

1.2. Hörbar

Wir widmen uns nun dem Sinneseindruck und der Aufnahme von Musik. Musik, Signale, das ausgesprochene Wort, Geräusche, Lärm, etc. all das ist hörbar. Selbst die Stille, in der wir ein Rauschen, Husten oder ähnliches vernehmen, ist hörbar. Man lernt bereits in der Schule, entweder im Physik-, Musik- oder aber Biologieunterricht, dass der Mensch eine Frequenz von 10 Hz - 10 kHz hören kann und es ab einem Schalldruckpegel von 120 dB beim Menschen zu Hörschäden kommt.

Durch das Hören von akustischen Signalen und der Assoziation mit den persönlichen Eindrücken und den Konventionen, die wir erlernt haben, werden durch das Hören neue Sinneseindrücke geschaffen. Jedoch ist, wie wir noch erfahren werden, nicht jede Aussendung von Schall, jedes Geräusch gleich Musik. Obgleich in gewissen Situationen, etwa dem manchmal erlösenden Pausenzeichen in der Schule, ein Signal wie Musik in den Ohren klingen kann.

Der Hörsinn ist sozusagen der Schärfste unserer Sinne. Während wir, wenn wir eine Farbe sehen diese nur ungefähr einschätzen können (zB Hellblau oder doch Azurblau), schafft es der Hörsinn (auch bei Menschen, die behaupten unmusikalisch zu sein) sobald eine Tonleiter gespielt wird, zu sagen, ob diese nun richtig

30 vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Phonograph>

oder falsch war alleine aus der Relation heraus. Warum also dem Auge mehr vertrauen als dem Ohr? Ein Bild sagt mehr als tausend Worte. Was erst hat uns dann unser Ohr, wenn es Musik hört, „mitzuteilen“.

So wie wir zB beim Lesen oder aber auch im Gespräch zwischen den Zeilen lesen können, gibt es diesen Begriff auch umgelegt auf den Hörsinn und zwar das „Dritte Ohr“. Dieser Begriff, der ursprünglich von Nietzsche stammt, besagt, dass wir mit dem Ohr die „Sprache der Seele“, also all das, was jenseits der gesprochenen Sprache ausgedrückt wird, aufnehmen.³¹

Joseph Marx, der in seinem Werk „Weltsprache Musik“ nicht mit Worten spart, drückt das Hören, das Musikerlebnis und das Phänomen des „Dritten Ohres“ so aus:

„Am Musikerlebnis ist soviel Geistiges, psychische Arbeit des Musikhörers beteiligt, daß sich das Wesen des Musikgenusses zum größten Teil aus diesen Kräften bestimmt. Wie wenig steht vergleichsweise dazu auf dem Notenpapier, und wieviel muß der Musikgenießende beistellen! Das bedruckte Papier bietet in dieser Hinsicht bedeutend mehr, vor allem mehr Klarheit, verlässliche Gegenstände, insofern das Wort sich mit Begriffen und Gegenständen verbindet, die vielfach Realität, Wirklichkeit in Natur und Geistigkeit, Tatsächlichkeit der Sinnwelt bieten, die Sachlage in der Musik dagegen trotz gewisser einigermaßen verlässlicher Klangsymbole im Ausdrucksmäßigen des Form- und Ausdruckswerte liegen ausschließlich woanders.“³²

1.3. L'Art pour L'Art?

Immer wieder wird diskutiert ob Musik nun als reine L'Art pour L'Art, also wortwörtlich genommen um ihrer Kunst, also „ihrer Selbst“ willen existiert, oder doch einen eher funktionalen Charakter, der sich auch in der Musikkommunikation niederschlägt, besitzt. Wie wir bereits gesehen haben, ist die Musik in ihrer Geschichte eingebettet und in weiterer Folge auch in das soziale Gefüge der Menschen. Der Musik wird und wurde stets ein funktionaler und auch ein künstlerischer Rahmen gegeben. Versucht man aus dem jeweiligen Gefüge - allen Unkenrufen zum Trotz - auszubrechen, schafft man zugleich einen neuen Stil, neue Funktionen, eine neue Kunst. Es ist also alles mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden.

„Die Bewußtseinsphänomene in Bezug auf die Musik sind die gleichen wie die der grundlegenden Begriffsbestimmung des Menschen in Bezug auf die

³¹ vgl. Luban-Plozza, Boris (1988): S. 16.

³² Marx, Joseph (1964): Weltsprache Musik S. 53f.

*Welt, auf Gott und die menschliche Gesellschaft. Sie gehören zu einem fast unbekannten Bewußtseinsbereich, der jedoch unbedingt aufgedeckt werden sollte. Man kann sich unmöglich klare Gedanken über die Musik machen, ohne eine Vorstellung über das Menschsein zu haben, eine Philosophie und eine Metaphysik.*³³

Eisler, der sowohl an der Kunst als auch an den Funktionen der Musik festhielt, sprach 1932 bei einem Vortrag folgendes aus:

*„... Um gegen den Verfall der Musik zu kämpfen und sich eine neue Technik, einen neuen Stil und damit eine neue Hörerschaft zu erobern, muß sich der moderne Komponist aus seinem luftleeren Raum weg begeben und sich einen sozialen Standort suchen. Das ist keine Frage der Sentimentalität und des guten Herzens, sondern eine Frage der Musik.“*³⁴

Dem entgegnet Joseph Marx:

*„Die Musik ist sozusagen die idealste aller Künste, nicht stofflich, örtlich und materiell gebunden. Sie erzählt nicht Schicksale in Romanen und Dramen, berichtet nicht namentlich von seelischen Konflikten, schildert auch Natur nur unzulänglich, beschränkt sich lieber auf Schönheit, Ausdruck und Stimmung. [...] Ohne das Wort bleibt die Musik soweit unzulänglich, weil der Hörer aus den Tönen allein nie entnehmen kann, was der Komponist mit seinen Tonformen eigentlich mitteilen wollte.“*³⁵

Das Statement wäre einseitig betrachtet „richtig“. Wie bereits erwähnt sehen (in diesem Fall wohl eher hören) die Rezipienten die Musik aus ihrer eignen subjektiven Sicht und besetzen diese mit den eigenen Bedeutungsinhalten.

Doch wenn die Musik oder aber auch die Kunst nur ihrer selbst willen existieren würde, müsste sie auch keinerlei Regeln (be) folgen. Kann eine kunstschaffende Person dies überhaupt erreichen? Verglichen mit Charles Poppers Theorie der „Theoretischen Imprägniertheit“ ist dies eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit:

*„Das gilt auch, wenn man Musik als reine Kunstform ansieht. Denn es gibt, wie A. Moles feststellt, „keine Kunst ohne Regelhaftigkeit. Wer sagt Musik sei Kunst, sagt auch, sie gehorche Regeln.“*³⁶

Brusatti sieht die Situation aus einer anderen Perspektive. Er merkt an, dass die Musik nicht abhängig aus dem jeweiligen gesellschaftlichen, politischen und epochalem Rahmen gesehen werden kann, sondern dass die Musik die Kategorien ihrer Aussage bereits in sich trägt:

33 Ansermet, Ernest. in: Luban-Plozza, Boris (1988): S. 15.

34 Fischer, Ernst (1971): Überlegungen zur Situation der Kunst und andere Essays. S. 79.

35 Marx, Joseph (1964): S. 10.

36 Moles (1971): S. 144 in: Smudits, Alfred (1987): S. 511.

„Sie brauchte sich nicht erst zu engagieren, denn sie war es ja schon, sie brauchte nicht wissenschaftlich interpretiert oder nach ihrer, dem Zeitgeist adäquaten Aussage bewertet zu werden, denn ihre Kategorien waren ihr schon inhaerent. Sie wurde nicht als Abkömmling und als Sprachrohr ihrer gesellschaftlichen Situation angesehen, sondern formte diese Situation zum Teil unbewußt selbst mit. [...] die Musik ist im Verlauf der Geschichte nicht immer unter den Kategorien der letzten beiden Jahrhunderte zu bewerten und damit darzustellen.“³⁷

Ein Ansatz Saxers aus der Kommunikationswissenschaft kann hier weiterhelfen, indem man auf die Struktur der Gesellschaft Rücksicht nimmt:

„so hilft soziologisch am ehesten eine Betrachtungsweise weiter, die die Gesellschaft als ein, unzählige Teilsysteme vereinigendes, Großsystem begreift, das für seine Existenz auf ebenso zahllose Leistungen, Funktionen, dieser Teilsysteme angewiesen ist.“³⁸

Abschließend kann die Frage ob Musik nun nur für die Kunst existiert oder aber auch eine Form der Kommunikation ist, mit sowohl als auch beantwortet werden. Selbst wenn die Musikschaaffenden das Werk „nur“ in eine Richtung angelegt haben wollen, können die Rezipienten nicht außer Acht gelassen werden. Es kommt darauf an, was die Rezipienten daraus machen und wie sie die Musik in weiterer Folge „verwenden“ oder sehen wollen. Man kann dies sehr gut mit Flaubert beschreiben, der in einem Brief eine zu enge Betrachtungsweise wie folgt darlegt:

„Eine Zeitlang glaubte man, nur aus Zuckerrohr Zucker gewinnen zu können, jetzt gewinnt man ihn aus fast Allem; das gleiche gilt für die Poesie³⁹: Sie läßt sich aus allem entnehmen, da sie in Allem und überall ist. Es gibt kein Atom der Materie, das nicht Poesie enthält; gewöhnen wir uns daran, die Welt als Kunstwerk zu betrachten, deren Abläufe wir in unseren Werken nachvollziehen müssen.“⁴⁰

37 Brusatti, Otto (1978): Nationalismus und Ideologie in der Musik. S. 40.

38 Saxer, Ulrich (1979): Der Gesellschaftliche Ort der Massenkommunikation. S. 8.

39 Dies kann auch in Bezug auf die Geschichte und Geschichtsschreibung gesehen werden.

40 Gustav Flaubert in einem Brief an Louise Colet 1853 in: Luban-Plozza, Boris (1988): S. 13.

*„We get some rules to follow
that and this,
these and those
no one knows“*

Queens of the Stoneage, „No one Knows“

1.4. Musik und Gesellschaft

Schneider geht davon aus, dass sich in der Musik das Bewusstsein sowohl von Individuum, als auch der Gesellschaft widerspiegelt.

„Denn sie ist - über das archaische Ohr rezipiert - die Kunstform, die am wenigsten über das Großhirn, sondern über Thalamus (Affektenzentrum, Stammhirn) und vegetatives Nervensystem mit der menschlichen Wahrnehmung verschaltet ist. [...] Volksgruppen, Randgruppen bis hin zur kleinsten gesellschaftlichen Gruppe definieren sich durch ihr spezifisches Zeitbewusstsein, durch ihre spezielle „Rhythmik“ als gruppenspezifische Art des „Miteinander-Schwingens“.“⁴¹

Auch Ronneberger greift die Idee des archaischen Ohrs auf und beschreibt, dass es ein *„Wahrnehmungsvermögen gibt, das weder vom Wissen noch vom Willen gesteuert ist, sondern auf ‚Information‘ programmiert ist, die jenseits der Bewußtseinsphäre liegt.“⁴²* Wie bereits im Kapitel Musik⁴³ erläutert wurde, ist die Geschichte der Musik eigentlich eine Geschichte der Gesellschaft. Die Musik, eingebettet in die Gesellschaft, hat sich aus dieser heraus, mit den verschiedensten Funktionen versehen, entwickelt und so auch die Gesellschaft an sich mitgeprägt. Sie unterliegt einer ständigen „Sichneuerfindung“, reagiert sowohl auf Einflüsse von Außen, als auch auf Veränderungen von Innen:

„Die Gesellschaft ist ein zwar Umweltempfindliches, aber operativ geschlossenes System. Sie beobachtet nur durch Kommunikation. Sie kann nichts anderes als sinnhaft kommunizieren und diese Kommunikation durch Kommunikation selbst regulieren. Sie kann sich also nur selbst gefährden.“⁴⁴

Die Aussage Luhmanns macht deutlich, dass die Gesellschaft und so auch die Musik einem stetigen selbst hergestellten Wandel unterzogen ist. Sie erzeugt und reguliert sich selbst und verändert dadurch auch ihre Struktur. Diese Regulation verändert die Gesellschaft und erschafft eine neue Gesellschaft, was wiederum die „alte“ Gesellschaft „gefährdet“, da sie durch diese Veränderung nicht mehr dieselbe wäre.

41 Schneider, Enjott (2003): Zeit, Rhythmus, Zahl. S. 55.

42 Ronneberger, Franz (1978): Musik als Information. S. 9.

43 vgl. Kapitel - 1. Musik, S. 9f.

44 Luhmann, Niklas (1986): Ökologische Kommunikation. S. 63.

Karbusicky betrachtet das Musikwerk als ein breites Spektrum von Bezügen, Spannungen, verschiedensten Einflüssen und Ideen und sieht in diesem die gesamte Kultur und Umwelt, sowie die Psychologie - der Gesellschaft und des einzelnen Künstlers mit einbezogen.

„Der Künstler steigt aktiv in jenes Bezugsfeld ein. Er spiegelt die soziale Realität nicht wider, sondern er reagiert auf sie, er kommentiert sie. Aus der unberechenbaren Konfiguration aller Gestaltungskräfte ergibt sich, daß er Neues, nie Dagewesenes schafft.“⁴⁵

Auch Blaukopf greift eben diesen Gedanken des komplexen Konstruktes Musik auf und versteht darunter ein Mosaik an Gedanken, das gestützt durch sich selbst immer weitere Energie erhält und durch die Verbindung der einzelnen Ideen zu einer komplexen Struktur wird. Er führt weiters aus, dass sich

„die Evidenz des Gedankenmosaiks überträgt [...] auf die einzelnen Teile. Der Versuch, einen Teilgedanken in Frage zu stellen, wird erschwert, weil sich diesem Unterfangen die Resistenz des gesamten Gedankenmosaiks entgegensetzt.“⁴⁶

Karbusicky bringt hier die Rezipienten ins Spiel. Er geht davon aus, dass die Gesellschaft selbst die Musik nicht wahrnehmen kann. Die Musik wird von jedem Teil der Gesellschaft, dem Individuum aufgenommen, verarbeitet und so auch in die verschiedensten Gesellschaften verarbeitet eingebracht. Dies gilt in weiterer Folge auch für die Musikschaaffenden, die geprägt durch die Gesellschaft die Musik entstehen lassen:

„Die „Gesellschaft“, die „Klasse“ oder „Schicht“ als Ganzes nimmt Musik nicht wahr. Der Wahrnehmungsakt, der Eintritt von Musik in das aktive Hörfeld des Menschen und damit die Möglichkeit, das Gehörte bis zu einem Erlebnis zu verarbeiten, kommt realiter nur in der Psyche jedes einzelnen zustande. [...] Das breite Bezugsfeld von Einflüssen, in dem sich ein Musikerlebnis realisiert, steht ähnlich am Beginn des Schaffensaktes; auch hier ist das Sozialbedingte einer der Faktoren, eines der „Gravitationsfelder“, in deren Zusammenspiel ein neues Werk entsteht.“⁴⁷

Genau diesen Gedanken greift auch Brusatti auf indem er schreibt, dass die Anforderungen an die Musik „eine Erwartungshaltung des Zeitalters“ sind „eine bestimmte Rolle in der Gesellschaft zu erfüllen.“⁴⁸

Den Satz Brusattis kann man auch so verstehen, dass die Musik in ihrer jeweiligen Zeit von den einzelnen Rezipienten, die ihrerseits einer gewissen Gesellschaft

45 Karbusicky, Vladimir (1977): Musikwerk und Gesellschaft. S. 19.

46 Blaukopf, Kurt (1982): Musik im Wandel der Gesellschaft. S. 308.

47 Karbusicky, Vladimir (1977): ebd. S. 32.

48 Brusatti, Otto (1977): S. 63.

zugehören, rezipiert wird. Diese Gesellschaft produziert durch die Erwartungshaltung, den Assoziationen die sie der Musik beimessen und dem Feedback, mit dem dann dieses Ergebnis wieder in die Gesellschaft zurückgeführt wird, eben diese Erwartungshaltung. Dieses Feedback oder auch Rückkoppelung geht unter anderem zurück auf Watzlawick.⁴⁹ Baacke wirft einen weiteren Aspekt über die gesellschaftliche Musik, zwar in Bezug auf Jugendliche, auf, dieser kann aber auch auf andere Systeme oder Teilgesellschaften umgelegt werden. Er geht davon aus, dass die jeweilige Musik nicht von Jemandem der außerhalb dieses Systems, oder auch wie Baacke es nennt, Territoriums steht und beobachtet die Musik einschätzen und beurteilen kann. Er schreibt:

„so meinten schon die Mitglieder des Wandervogels und anderer Jugendbewegungen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, daß sie gar nicht „verstanden“ werden könnten von Menschen, die das Urerlebnis des Dabeiseins nicht geteilt hätten. Dieses „Du verstehst uns nicht“ gilt für alle, die Sensibilitäten und Intensitätserfahrung von Jugendlichen sozusagen von außen, von ihrer pädagogischen Warte etwa betrachten [...]“⁵⁰

Und um noch einmal auf den Gedanken „Sage mir was du hörst und ich sage dir wer du in meinen Augen bist“ zurückzukehren: Ling hält diesen Gedanken wie folgt fest:

„Mehrere Forscher vertreten die Meinung, daß man einen bestimmten Musiktyp auch heute noch nach gesellschaftlichen Bewertungen oder Mustern wählt, und daß die Verbalisierung als Weg benutzt wird, um eine bestimmte Kategorie von Menschen zu einer bestimmten Kategorie von Musik zu führen und andere abzuschrecken.“⁵¹

Und um noch weiter in der Geschichte zurück zu gehen, bereits Sokrates hat festgestellt, dass mit der Erziehung in der Musik auch die Erziehung der gesellschaftlichen Grundstrukturen gemeint sind, als er schrieb: *„Die Erziehung durch Musik ist darum die vorzüglichste, weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innerste der Seele dringt und am stärksten sie erfaßt und Anstand bringt und anständig macht.“⁵²*

Die Gesellschaft und die Musik kann und muss also aus den verschiedensten Perspektiven und Zusammensetzungen gesehen werden.

49 zB Watzlawick, Paul (2007): Menschliche Kommunikation. S. 29ff.

50 Baacke, Dieter (1997): Neue Ströme der Weltwahrnehmung und kulturelle Ordnung. S. 30.

51 Koiranen (1986): Facksprak och översättningsteori zit Ling, Jan (1989): Verbalisierung und Sinngehalt in der Musik: eine ästhetische oder soziologische Frage. S. 72.

52 Sokrates in: Grosse, Thomas (2004): Musik und Spiel. S. 247.

1.5. Exkurs: Mediamorphose

Mediamorphose⁵³ ist ein Kunstwort und definiert die Metamorphose der musikalischen Kommunikation durch die neuen Medien. Kurt Blaukopf definiert dies wie folgt:

*Was hilft uns dieses neue Wort? Es soll uns dafür sensibilisieren, dass die Mediamorphose ein Gesamtprozeß ist, der alle Elemente der musikalischen Kommunikation erfaßt: das künstlerische Schaffen, die Vorbereitung von Musik, die Wahrnehmung von Musik, die Berufsbilder der in diesem Bereich Tätigen, die Musikförderung, das Urheberrecht und - nicht zuletzt - das Medienrecht.*⁵⁴

Es geht also um die Untersuchung der Veränderung der Musik auf all ihren Ebenen durch neue technische Errungenschaften und, dass die Musik und ihr Schaffens- und Rezeptionsprozess nicht nur abhängig von den in ihr liegenden Strukturen ist, sondern auch von der stetigen Weiterentwicklung der technischen Produktion abhängig ist. Dies ist ein weiteres Kriterium, warum die Musik nicht losgelöst von der Zeitgeschichte gesehen werden kann.

*„Historisch neu auftretende Produktionsmittel verändern dementsprechend das gesamte Beziehungsgefüge des Kulturschaffens und schließlich auch die Vorstellungen davon, was als kulturelles Gut beziehungsweise als Kunst zu gelten hat.“*⁵⁵

So gesehen kann sich auch die Musikrezeption in der Zeit Eislers von der unseren unterscheiden.

1.6. Bezugsrahmen: Das Lied

Das Lied ist laut Meyers Taschenlexikon Musik, eine Kunstgattung die „an der Sprache und Musik gleichermaßen und in enger Durchdringung Anteil haben. Als Gedicht ist das Lied zum Singen bestimmt, nach Form und Ausdruck am Gesang orientiert.“⁵⁶

Wir haben zu Beginn vom Facettenreichtum der Musik gesprochen, dieser gestaltet sich nicht nur in den verschiedenen Melodien oder Harmoniken, sondern auch

53 Das Urheberrecht für den Begriff liegt, Smudtis nach, bei Frau ,Herta Blaukopf, diese schlug Kurt Blaukopf spontan vor für dieses „Problem“ das zB unter Hennion/Vignolle „Discomorphose“, unter Wallis/Malm „Mediaization“ oder zu Beginn von Kurt Blaukopf „Mutation“ benannt wurde. vgl. Smudits, Alfred (2000): Mediamorphosen des Kulturschaffens und der kulturellen Kommunikation. S. 24.

54 ebd. S. 23.

55 ebd. S. 26.

56 Meyers, Taschenbuchlexikon Musik (1984): S. 216.

in der Ausformung diversester übergeordneter Strukturen, die ihrerseits ebenfalls wieder in verschiedene Strukturen eingeteilt werden können. Diese müssen ebenfalls global beziehungsweise aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, denn

„... jeder Versuch, das Werk aus einer einzigen sozialen Ursache (monokausal) zu erklären, ist zum Scheitern verurteilt.“⁵⁷

Auch hier greift wieder die These, dass nicht nur der Mensch beziehungsweise die Gesellschaft die Summe seiner Erfahrungen ist, auch die Geschichte trägt dies bereits in sich. *„Die meisten Zeitstile dürften überhaupt nicht jeweils einer einzigen Klasse zuzuschreiben sein; sie sind in Konstellationen verschiedener Bedingungen und Kräfte entstanden.“⁵⁸*

Nimmt man zum Beispiel eine Symphonie so besteht diese aus einzelnen Sätzen wie Sonatensatzform, Liedform, Menuett, Scherzo bis hin zum Rondo. Die Musik findet in den verschiedensten Ausprägungen statt und kann so wiederum mit dem gesellschaftlichen Kontext verglichen werden und ist eine

„Bewußtwerdung kollektiven Denkens durch das Medium eines Individualbewußtseins, die der Gruppe allmählich klarmacht, wohin sie ‚ohne zu wissen‘, in ihrem Denken, Fühlen und Verhalten tendierte.“⁵⁹

Jeder Zeitstil hat so auch eigenständige Funktionen für die Musik. Nimmt man zB Bachs Weihnachtsoratorium, dass für die Messe gedacht war und in seinen einzelnen Bestandteilen zwischen dem Weihnachtstag und dem Tag der Heiligen Drei Könige aufgeführt wurde, wird es zumeist in unserer Zeit sozusagen im Konzert oder auch an Weihnachten meist in einem Stück gespielt.

In Bezug auf die Herangehensweise von Analysen und dass hierbei die gesellschaftspolitischen Systeme meist außer Acht gelassen werden (Karbusicky führt hierbei an, dass die 24 Präludien und Fugen Dimitrij Schostakowitsch aus dem Jahr 1950 der Produktionsweise der sozialistischen Gesellschaft zugeordnet gehören, sich aber die Musiksoziologie darum noch nicht gekümmert hat⁶⁰) weist Karbusicky in weiterer Folge darauf hin, dass

„die Mißachtung der komparatistischen Regel bei wissenschaftlichen Urteilsbildungen [...] ein grober methodologischer Mangel der ökonomisch-deterministischen Richtung der Musiksoziologie“ sei.⁶¹ Dies lässt sich auch auf die „struktur-analytischen“ Methoden umlegen. Da eine Gattung (etwa „Sym-

⁵⁷ Karbusicky, Vladimir (1977): S. 10.

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ ebd. S. 9.

⁶⁰ vgl. ebd.

⁶¹ ebd. S. 13.

phonie“) aus mehreren funktionell zusammenlaufenden Gestaltungen und integrierten Untergattungen (etwa „Menuett“) erwächst“⁶²

Um dieser Arbeit einen Bezugsrahmen zu verleihen, wird die Gattungsform des Liedes in Eislers musikalischem Schaffen genauer betrachtet. Eisler spielte mit der Dialektik von Musik und Sprache und versuchte diese zwei Komponenten in Einklang zu bringen um die Botschaften seinen Rezipienten mitteilen zu können. Es wird also auf das Lied, mit Einschränkung auf das Schaffen vor und während Eislers Exilzeit, näher eingegangen.

Duchkowitsch räumt dem Gedicht und Lied

„die Funktion eines Mediums sozialer Kommunikation ein. Als wesentliche Form öffentlicher Meinungsbildung wirkten sie [...] vor allem in analphabetische Kreise hinein. Gedicht und Lied dienten der wirkungsvollen Aussage und Verbreitung von Opposition und Protest.“⁶³

Er weist weiters darauf hin, dass die Bedeutung für die Mobilisierung wesentlich höher eingeschätzt werden muss als bisher bekannt ist. Gerade bei Eislers Zielpublikum den Arbeitern, konnte mit Hilfe des Liedes nicht nur das Analphabetentum bezogen auf die Schrift, sondern auch auf die Noten, die von den meisten nicht gelesen werden konnten, umgangen werden. Man entging damit aber auch der Notwendigkeit des Notendruckes, von einer Verbreitung via Radio konnte ja (außer vereinzelt vom Ausland aus) nicht die Rede sein. Was jedoch nicht heißen soll, dass die Musik nicht auch abgedruckt oder aber auf Schallplatte gepresst wurde. Es gab verschiedenste Arbeiter-Lieder Vereine die auch Bücher herausgaben und druckten. Eckhard schreibt, dass die Verbreitung dieser bis 1924 zwar nur mündlich überliefert wurden, ab 1925 jedoch mehr Arbeiterliederbücher herausgegeben wurden. Dies entstand auch aus der Tatsache heraus, dass sich der Inhalt dieser Liederbücher nicht wesentlich verändert hat.⁶⁴

Die Merkmale des politischen Liedes und der damit einhergehenden Vorteile sind nach Hagelweide:

- *„Reim und schlagwortartige Kürze machen es leicht erlernbar*
- *Die Melodie unterstützt den Lernprozeß und macht die Liedaussage leicht*

62 Karbusicky, Vladimir (1977): S. 13.

63 Duchkowitsch, Wolfgang (2001): Einführung in die Medien- und Kommunikationsgeschichte. Skriptum zur Vorlesung. S. 39 f.

64 Eckhard, John (1994): Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 - 1938. S. 305.

reproduzierbar. Die Aussage kann jeder Zeit, vor allem in emotional gestimmtem Zusammenhang in der Privatsphäre, nachvollzogen werden.

- *Das Marschlied ist aufgrund seines Rhythmus eine ideale Gemeinschaftsaussage, die gern, oft aus Gründen der eigenen Unterhaltung, von Gruppen (Demonstranten, Wanderer, Kindern) nachvollzogen wird.*⁶⁵

Die Lieder und ebenso die dazu gehörigen Texte waren leicht erlernbar, worauf Eisler ebenfalls besonders viel Wert legte und wurden rasch von den Rezipienten aufgenommen und auswendig wieder gegeben. Wichtig waren auch eingängige Melodien. Ein weiterer Vorteil des Liedes war zudem die „Einstimmigkeit“ im wahrsten Sinne des Wortes. Diese konnte sowohl stimmlich, als auch von den Rezipienten im Sinne des Zusammenhaltes, also im Sinne der Integration gesehen werden.

Eisler, dem viele auch nachsagten er hätte Literat werden können, bearbeitet seine Lieder nicht nur, sondern wie Fischer es formuliert, „schöpfte sie aus, [...] eigenwillig, unverkennbar, überraschend“⁶⁶. Er wertete diese

*„mit sicherem Instinkt und strengem Kunstverstand [...] nach ihrer literarischen Qualität auf. In Diskussionen bestand er darauf, das Kunstwerk müsse vor allem nützlich sein.“*⁶⁷

In einem Interview mit Bunge formulierte Eisler die Bearbeitung der Texte für seine Musik wie folgt:

*„Sie wissen, daß es meine Übung ist - seit zwanzig Jahren oder seit dreißig Jahren -, Verse von großen Dichtern mir herzurichten [sic!]. Besonders bei Hölderlin, der übertreibt [...], suche ich mir das heraus, was ich heute lesen kann.“*⁶⁸

Brecht, der zu der Bearbeitung seiner Texte durch seinen Freund Eisler einmal den Vergleich heranzog, dass sie wie von einem Regisseur inszeniert werden würden, sprach auch davon, dass die Musik seine Verse aufhebe wie Fliegen im Bernstein.⁶⁹

65 Eisel, Stephan (1990): Musik und Politik. Musik zwischen Zensur und politischem Missbrauch. S. 155f.

66 Fischer, Ernst (1971): S. 81.

67 ebd. S. 94.

68 ebd.

69 vgl. Haas, Michael / Wiebke Krohn [Hrsg.] (2009): Hanns Eisler. Individualist - Collectivist. S. 180.

*„Musik ist eine Sprache
die jeder versteht.
Musik bewegt nicht nur,
sie kann auch etwas
in Bewegung setzen.“*

Harry Belafonte

2. Musik = Kommunikation!?

Ich kommuniziere und rezipiere - also bin ich? Die Kommunikation ist allgegenwärtig und begegnet uns auf vielfältige Weise. Wir kommunizieren miteinander, sozusagen Face to Face, bekommen Inhalte über die Medien, wie etwa dem Fernsehen, auf Plakaten, im Radio, auf den diversen Webseiten im Internet und noch vielem mehr vermittelt. So auch über die Musik. Durch die Vermittlung der Musik werden Inhalte und Botschaften übertragen, die mit einer Art Sprache verglichen werden können, auf deren Inhalte wir ebenso reagieren können wie auf Botschaften aus Zeitungen, von Bildern oder einem Gespräch. Marx schreibt in diesem Zusammenhang:

„Musik ist eine internationale Sprache, die alle verstehen, die einigermaßen zum Erfassen von Tongestalten begabt sind. Das Verständnis dieser Kunst ist an kein Land gebunden.“⁷⁰

Man kann Marx beipflichten, dass die Musik an kein Land gebunden ist, jedoch muss berücksichtigt werden, dass jeder Kulturkreis über andere Rhythmus und Ästhetikbegriffe verfügen kann und somit diese auch kulturspezifisch betrachtet werden müssen.⁷¹ Dem Zitat von Harry Belafontes ist somit eigentlich nichts mehr hinzuzufügen. Es wirft aber einige Fragen auf und muss in einen geeigneten Kontext gesetzt werden. Wie werden mit Musik Bedeutungsinhalte und somit Botschaften vermittelt? Wie passen die beiden Begriffe überhaupt zusammen? Kann man bei der Rezeption von Musik davon ausgehen, dass die Menschen dieselben Botschaften erhalten, und diese auch deuten können? Ist Musik eine Sprache die jeder versteht, oder woran liegt es, dass wir sie alle verstehen, oder besser gesagt vorgeben sie zu verstehen?

Kommunikation der, wie Burkart schreibt, „inflationäre Gebrauch dieses Wortes“⁷², soll in diesem Kapitel erarbeitet werden. Er schreibt,

⁷⁰ Marx, Joseph (1964): S. 11.

⁷¹ Bei einem Konzert einer afrikanischen Trommlergruppe hörten die Musiker plötzlich auf zu spielen und baten das Publikum bitte nicht mehr mitzuklatschen, da sie ständig an den „falschen Stellen“ (hinein) geklatscht haben.

⁷² Burkart, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. S. 20.

„daß jedes Verhalten gewissermaßen ein „kommunikatives Potential“ besitzt, d. h. Bedeutungen vermitteln kann, so hieße es dennoch den Begriffsrahmen überspannen (was die inflationäre Verwendung des Wortes zudem nicht gerade mindern würde), wollte man jedes Verhalten mit Kommunikation gleichsetzen: wenn alles Verhalten Kommunikation ist, dann wäre ja z. B. auch das Betragen eines schlafenden Individuums bereits als „Kommunikation“ zu bezeichnen.“⁷³

Da die Verbindung von Musik und Kommunikation, wie eingangs erwähnt, noch zu wenig behandelt und untersucht wurde, wird die Frage aufgeworfen, ob es nicht genau dieser Begriffsrahmen, der hier nach Burkart überspannt werden würde, nötig ist um eine Annäherung an die Verbindung der Begriffe zu erreichen? Das Dilemma in welchem sich hier die Musik- und Kommunikationsforschung befindet, kann nicht allein der Musikwissenschaft zugeschrieben werden. Naschold greift dies in Bezug auf die Kommunikationswissenschaft auf und schreibt, dass *„ein so verbreitetes Phänomen wie Kommunikation, das so viele traditionelle Grenzlinien überschreitet, zum Siechtum verurteilt ist. [...] Seine Universalität ist gleichzeitig seine Illegitimität“*.⁷⁴

La Motte-Haber schreibt bezüglich des schwierigen Unterfangens der Musikkommunikation:

„Der Umfang der Kommunikationstheorie ist so groß, daß es schwer sein dürfte, Phänomene zu finden, auf die sie nicht anwendbar ist. Ihr erklärender Wert ist daher gering, sofern nicht alle Begriffe und Relationen inhaltlich genau präzisiert sind.“⁷⁵

Dem hält jedoch Großmann entgegen, daß es

„ebenso absurd wäre [...] allerdings, hieraus die Konsequenz zu ziehen, es beim undifferenzierten Gemeinplatz „musikalische Kommunikation“ zu belassen, ohne die Möglichkeiten auszuschöpfen, die sich aus einer differenzierten Betrachtung dieses Themas ergeben.“⁷⁶

Jenne unterstützt die Aussage Burkarts, dass nicht jedes kommunikatives Handeln als Kommunikation angesehen werden kann und fügt an:

„daß der Mensch aus seiner materiellen Umwelt, aus der Natur und ihrer Veränderung zwar Informationen bezieht, daß es sich dabei aber keineswegs um einen kommunikativen Prozeß handelt, wenn wir darunter die zwischen Partner intendierte Übermittlung von Informationen verstehen.“⁷⁷

73 Burkart, Roland (2002): S. 22.

74 Naschold, Frieder (1999): Kommunikationstheorien. S. 41.

75 La Motte-Haber, Helga de la (1976): Verwechslung - Verschiebung. S. 454 in: Großmann, Rolf (1991): Musik als „Kommunikation“ S. 3.

76 ebd.

77 Jenne, Michael (1977): Musik, Kommunikation, Ideologie. S. 37.

Er führt aber weiter auch aus, dass, da die Übermittlung des Sinnzusammenhangs gegeben ist, man also bei Musik, Bildern und Gesten ebenfalls von einer Art Sprache ausgehen kann:

„Die Grundbedingungen für Kommunikation, intendierte Übermittlung von Sinnzusammenhängen an bestimmte oder unbestimmte Rezipienten (gezielte oder diffuse Übermittlung) und die Abhängigkeit der Rezeption von der individuellen Disposition des Empfängers, gelten gleichermaßen für Sprache, Musik, Bilder oder Gesten. Die doppelte Dialektik der Kommunikation vermittelt semiotischer Systeme einschließlich der in diesen Systemen erfolgenden Denkprozessen gilt insbesondere für die höchst differenzierten und komplexen Systeme von Sprache und Musik.“⁷⁸

Ein Versuch diese Verbindung analysieren zu können beziehungsweise die Problematik näher zu betrachten, findet sich im Kapitel - 2.2. Assoziative Kommunikation, S. 32.

Die Kommunikation kann nicht für sich alleine gesehen werden und unterliegt verschiedenen anderen Systemen, die sich gegenseitig bedingen. Die Kommunikation ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Saxer hat den umfassenden Handlungszusammenhang, wie in der Abbildung ersichtlich, in einer wechselseitigen Verbindung zur Wirtschaft, Kultur und Politik gesetzt. Für unsere Zwecke setzen wir nun das Hauptaugenmerk die Kultur, zu der die Musik gezählt wird, in die Mitte des Geschehens.

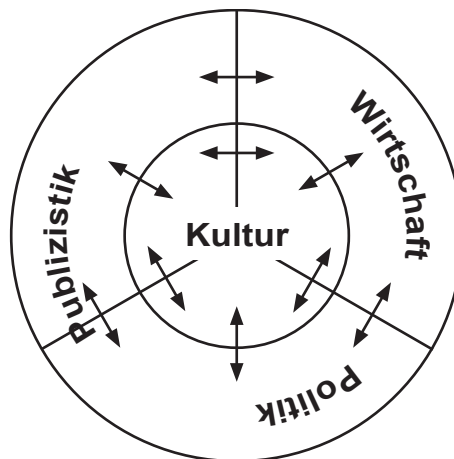


Abbildung 3 - Handlungszusammenhang von Kommunikation nach Saxer
Quelle: Saxer in: Haas, Hannes [Hrsg.] (1990): Mediensysteme S. 9.

78 Jenne, Michael (1977): Musik, Kommunikation, Ideologie. S. 47.

Beide Bereiche, die Kommunikation und die Kultur können nicht losgelöst von anderen Dimensionen gesehen werden. Erst diese Dimensionen und deren Zusammenspiel setzen den Rahmen und somit die Relation. Somit kann also auch Musik nicht losgelöst von einer gesellschaftlichen, wirtschaftlichen oder auch politischen Dimension gesehen werden. Oder anders ausgedrückt:

„Kein Funktionssystem kann für ein anderes einspringen; keines kann ein anderes ersetzen oder auch nur entlasten. Politik kann nicht für Wirtschaft substituiert werden, Wirtschaft nicht für Wissenschaft, Wissenschaft nicht für Recht oder für Religion, Religion nicht für Politik, usw. in allen denkbaren Intersystemrelationen.“⁷⁹

2.1. Kommunikation

Was ist nun Kommunikation. Sucht man diesen Begriff zB im Fischer Lexikon-Publizistik und Massenkommunikation, so kann man lesen, dass Kommunikation einen Vorgang beschreibt, bei dem gewisse Gemeinsamkeiten zwischen den diversen Sendern bestehen.⁸⁰



Abbildung 4 - Einfaches Modell der Kommunikation

Quelle: u.A. Großmann, Rolf (1991): S. 2., Suppan, Wolfgang (1984): S. 153.

Burkart beschreibt dies mit Maletzke und fügt an, dass Kommunikation „*ganz allgemein als ‚Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen‘*“⁸¹ begriffen werden kann. Das einfache Modell der Kommunikation geht, wie in der Abbildung ersichtlich, von einem Sender (umgelegt auf die Musik: Komponisten oder Musikschaufenden), dem Signal (dem Musikstück oder aber auch nur dem Musikfragment) und dem Empfänger (Hörer, Rezipienten) aus. Großmann bezieht sich auf dieses Modell und zieht einen Vergleich zu Eduard Hanslick, der bereits 1899 in seinem Werk „Vom Musikalisch Schönen“ auf das einfachste Kommunikationsmodell schließen lässt:

„So sehr die ästhetische Betrachtung sich nur an das Kunstwerk selbst zu halten hat, so erweist sich doch in der Wirklichkeit dieses selbständige Kunst-

⁷⁹ Luhmann, Niklas (1986): S. 207.

⁸⁰ vgl. Fischer Lexikon-Publizistik Massenkommunikation (2000): S. 140.

⁸¹ Maletzke (1963): S. 18 in: Burkart, Roland (2002): S. 20.

werk als wirksame Mitte zwischen zwei lebendigen Kräften: seinem „Woher“ und seinem „Wohin“, d.i. dem Komponisten und dem Hörer.“⁸²

Jöns-Anders beschreibt dieses einfache Modell der Kommunikation als den „kleinsten gemeinsamen Nenner“ da dieses Modell in Bezug auf Musik als Kommunikationsprozess noch viel Platz und Spielraum für „individuelle Forschungsprioritäten“ bietet.⁸³ Dieses einfache Modell der Kommunikation ist jedoch nicht vollständig und kann für die Zwecke der Musikkommunikation in dieser Form nicht angenommen werden. Botschaften, Signale die ausgesendet werden, kommen nicht ungefiltert, also störfrei bei den Empfängern an. Das Modell von Shannon und Weaver aus dem Jahre 1949 (siehe Abbildung 5) ist hier schon nützlicher. Die Nachricht wird vom Sender aufgenommen beziehungsweise wenn man in diesem Fall vom Komponisten ausgeht, hat dieser mit seinem Vorwissen die Nachricht / Botschaft kreiert und sendet diese aus. Durch etliche Störfaktoren kommt diese nun verändert beim Empfänger an, der wiederum die Botschaft mit seinem gesamten Wissen aufnimmt.

Was hier noch angemerkt werden muss, so schreiben unter anderem auch Burkart⁸⁴, Schulze oder aber auch Watzlawick, dass bei „nicht verstehen“ der Nachricht oder Botschaft, die Kommunikation nicht zustande kommt. Es kann also trotz kommunikativem Handelns passieren, dass keine Kommunikation zustande kommt.

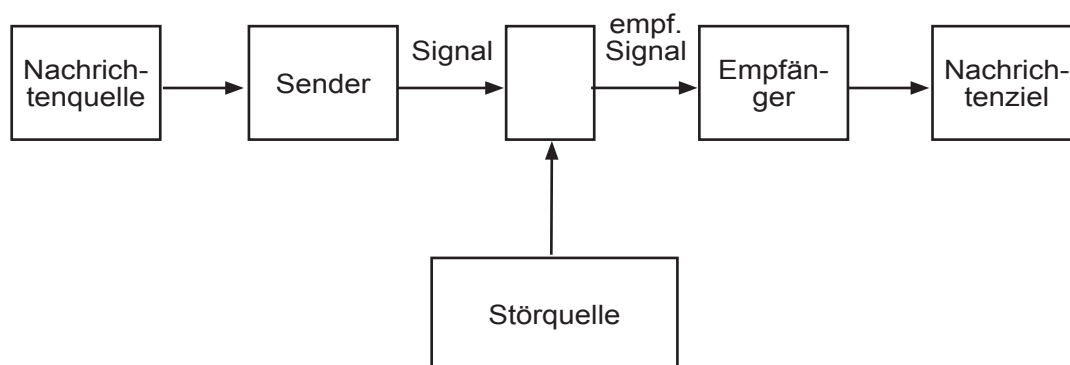


Abbildung 5 - Kommunikationsmodell nach Shannon/Weaver

Quelle: Shannon / Weaver(1949): Mathematical Theory of Communication. S. 7 in: Badura, Bernhard (1995): Mathematische und soziologische Theorie der Kommunikation. S. 17.

82 Großmann, Rolf (1991): S. 1f.

83 vgl. Jörn-Anders, Gerrit (2003): Intuition oder Kalkül? Zur (Un-)Konventionalität ästhetischer Kommunikation am Beispiel der Musikproduktion. S. 10.

84 vgl. Burkart, Roland (2002): S. 32f.

Somit ist, wie auch Burkart und Schulze definiert haben, Kommunikation ein Begriff der nur ex und post betrachtet werden kann, da immer davon ausgegangen werden muss, dass diese eventuell nicht zustande kommen kann. Man kann den Begriff der Kommunikation aber insofern präzisieren, indem man von einem Prozess der vollzogenen Bedeutungsvermittlung spricht.

2.2. Assoziative Kommunikation

Kommunikation hat das Ziel etwas mitzuteilen, sei dies nun im Gespräch, mit Hilfe von Schriftzügen aber auch non-verbal mittels Bildern auf Plakatwänden, der Musik, der Mimik, Gestik, etc. Durch all dies können uns Botschaften übermittelt werden. Watzlawick geht noch einen Schritt weiter und bemerkt dazu,

„daß das ‚Material‘ jeglicher Kommunikation keineswegs nur Worte sind, sondern auch alle paralinguistischen Phänomene (wie z.B. Tonfall, Schnelligkeit oder Langsamkeit der Sprache, Pausen, Lachen und Seufzen); Körperhaltung, Ausdrucksbewegungen (Körpersprache) usw. innerhalb eines bestimmten Kontextes umfaßt - kurz, Verhalten jeder Art.“⁸⁵

Sobald das Signal beim Empfänger eintrifft verknüpft dieser die Nachricht, oder auch das, was davon übergeblieben ist, mit dem eigenen individuellen Erfahrungsschatz, dem individuellen Bedeutungsvorrat und den ganz persönlichen Eindrücken. Es bildet sich, wie auch in der Abbildung ersichtlich ein gemeinsamer Nenner, die Schnittmenge die von beiden - Empfänger und Sender - gleichermaßen verstanden wird. Karner beschreibt dies, wie folgt, in ihrer Dissertation im Kapitel „Musik und Assoziation“:

„Ähnlich wie es sich bei jeder anderen Form der Wahrnehmung verhält, nimmt der Mensch nicht alleine nur akustische, in direktem Zusammenhang stehende Töne wahr, sondern erlebt während seines Wahrnehmungsprozesses eine weitere Vielzahl an Sinneseindrücken. Dieser Vorgang muss nicht unbedingt ein bewusst wahrgenommener sein, dennoch können bei einer neuerlichen Wahrnehmung eines dieser Zusammenhänge frühere Erlebnisverknüpfungen ins Bewusstsein gerufen und spontan verbunden werden.“⁸⁶

Man kann hier auch auf Popper verweisen, der dieses „Phänomen“ als „theoretisch imprägniert“ bezeichnet hat. Dies soll bedeuten, dass wir jede Beobachtung mit allem was uns ausmacht, unserem Wissen, unserer Erfahrung und Einstellung aufnehmen und bewerten - man kann hier auch von der Summe der Erfahrungen

⁸⁵ Watzlawick, Paul (2007): S. 51.

⁸⁶ Karner, Johanna (2008): „... durch die Kraft unserer Lieder.“ Musik als Medium zwischen Politik, Zensur, Opposition und Widerstand. S. 45.

sprechen. So auch bei der Kommunikation. Man kann also von einer assoziativen Kommunikation sprechen. Wir nehmen in diesem Fall die Musik auf, assoziieren den Inhalt dieser mit unseren Bedeutungen und Erfahrungen und ziehen daraus Rückschlüsse, welche als Botschaften gedeutet werden können. Dies ergibt sich durch einen bewussten, wie auch unbewussten Denkprozess, der als eine Art Katalysator fungiert. Das Modell von Shannon/Weaver muss also ebenfalls erweitert werden. Abbildung 6 zeigt dies sehr deutlich.

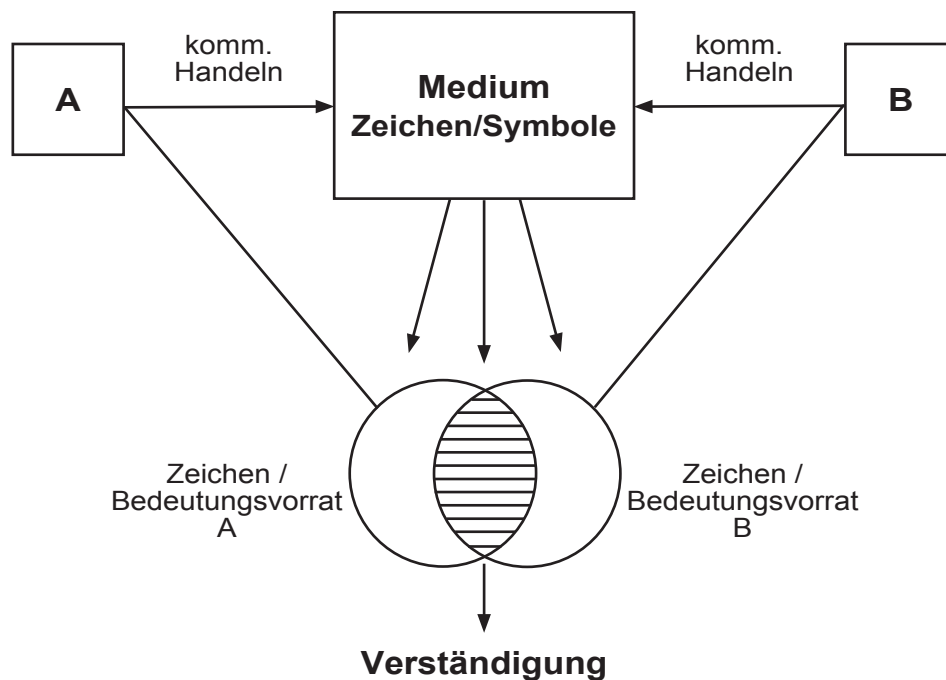


Abbildung 6 - Kommunikationsmodell der Verständigung
Quelle: Burkart, Roland (2002): S. 60.

Um nun aber diese Rückschlüsse ziehen zu können, benötigen wir dafür ein in uns Liegendes, wenn auch oft unbewusstes, Kategoriensystem um im Endeffekt die Botschaft in Relation setzen zu können. Watzlawick beschreibt eben diesen Vorgang in seinem Werk „Menschliche Kommunikation“ mit folgendem Vergleich:

„Jedes Kind lernt in der Schule, daß Bewegung etwas Relatives ist und nur in Relation auf einen Bezugspunkt wahrgenommen werden kann. Was man dagegen leicht übersieht, ist, daß dasselbe Prinzip für alle Wahrnehmungen gilt und daher letzthin unser Erleben der äußeren Wirklichkeit bestimmt.“⁸⁷

Wir benötigen also unseren Bedeutungsvorrat und unsere Assoziationen die wir stetig erweitern, erneuern und prüfen um unsere Sinneseindrücke in Relation

⁸⁷ Watzlawick, Paul (2007): S. 28.

setzen zu können. Auch Casimir greift diesbezüglich die Rezipienten auf, die als „erkennende Subjekte“ dargestellt werden:

„Dem Phänomen Musik ist realdefinitiv nicht beizukommen, weil seine Existenzweise von Prozessen der Beobachtung beeinflusst wird. Musik als „reales Objekt“ der Welt tritt dem Beobachter als je „erkennendem Subjekt“ nur vermittelt gegenüber.“⁸⁸

2.3. Nachrichtenquadrat

Werden Inhalte, so auch musikalische, vermittelt so geschieht dies nicht nur auf einer Ebene, sondern basierend auf dem Nachrichtenquadrat, nach Schulz von Thun⁸⁹ auf der

- **Sachebene**, in der das (hoffentlich) gewünschte mitgeteilt wird, der
- **Beziehungsebene**, die durch die Art der Formulierung, der Wahl der Kommunikationssituation gekennzeichnet sein kann, der
- **Appellebene**, in der offenbart wird, was mit der Botschaft bewirkt werden soll, d.h. das Denken der Rezipienten soll damit beeinflusst werden und der Ebene der
- **Selbstoffenbarung**, d.h. der Sender gibt auch immer etwas seiner Persönlichkeit mittels der Botschaft die er übermitteln möchte preis.

Durch die gelernten Assoziationen, die wir in unserem Kulturkreis mit gewisser Musik verbinden, setzen wir also auf diesen vier Ebenen das Gehörte in Relation. Dies kann alleine durch eine Melodie geschehen, in Verbindung mit Text ist die Zuordnung eine wesentlich offensichtlichere. Als einfaches Beispiel, und da es in dieser Arbeit auch um Eisler geht, wird das „Solidaritätslied“ herangezogen.

- Auf der **Sachebene** wird mitgeteilt

„Vorwärts und nicht vergessen,
worin unsere Zukunft besteht,
beim Hungern und beim Essen,“

⁸⁸ Casimir, Torsten (1991): Musikkommunikation und ihre Wirkungen. S. 90.

⁸⁹ Nachfolgende Aufzählung: Schulz v. Thun in: Burkart, Roland (2002): S. 124ff.

- Auf der **Beziehungsebene** kann durch die Art der Aufführungspraxis zB eine schroffere Art der Formulierung, eine Aussage vernommen werden. Hier sei noch angefügt, dass Eisler, als er aus dem Exil zurückgekehrt ist und das Solidaritätslied mit einem Österreichischen Arbeiterchor aufgeführt hat, nicht mehr wie zuvor ein aggressives Verhalten des Chores gefordert hat, was sich wiederum auf den Faschismus und dem dort vorherrschenden Ton zurückführen lässt. Hier lässt sich auch in Relation mit den beiden Versionen eine andere Form der Beziehungsebene ersehen. Dazu Eisler im Original-Ton:
*„Als wir nach Berlin zurückkamen - wir hatten doch übers Radio diese scheußlichen Hitlerlieder gehört (die teilweise auch von der Arbeiterbewegung geklaut waren...), da hatte ich einen solchen Ekel gegen das Marschieren überhaupt ... Es hat sich irgendwie ein Reif über dieses Genre gelegt durch Mißbrauch der Barbaren. Man mußte einige Jahre lang sehr achtgeben. Man brauchte eine Entwöhnungszeit. Leider ist die Entwöhnungszeit viel zu kurz gewesen.“ Auf dem Titelblatt der Orchesterfassung von 1948 notierte Eisler ausdrücklich: „Dieses Lied soll sehr einfach gesungen werden. Kein Brüllen, kein falsches militantes Geschrei!!! Nicht zu rasch! Nicht zu langsam.“*⁹⁰
- Die **Appellebene** des „Solidaritätsliedes“ verlautbart „Haltet zusammen“, „Solidarisiert Euch“ über die verschiedenen Ebenen hinweg, während
- die **Selbstoffenbarungsebene** in welcher die Einstellung Eislers wiedergegeben wurde und, da die meisten Rezipienten wussten wer er war auch dabei seinen „Background“ mit aufgenommen haben.

Dies funktioniert natürlich, sofern die Rezipienten das Lied kennen, auch ohne Text. Werden die ersten Takte des Liedes angespielt, laufen dazu dann auch die einzelnen Ebenen, sozusagen vom Band. In einigen Untersuchungen jedoch wurde gezeigt, dass Rezipienten die Melodien besser aufnehmen und mit Assoziationen verknüpfen, als den übermittelten Text und so auch oft nicht wissen worum es sich beim Liedtext handelt. Dies ist gerade in der heutigen Zeit und vor allem bei fremdsprachigen Liedern der Fall. Die Musik wird sozusagen als Ganzes wahrgenommen, als ein Konstrukt dass sich aus einer Verbindung der Rahmenhandlungen, Hintergründe der Interpreten, Komponisten, Künstler etc., einer Verknüpfung mit Textfragmenten und den eigenen Assoziationen ergibt.⁹¹ Das vierseitige Nachrichtenquadrat nach Schulz von Thun kann auch auf die Rezipienten umgelegt werden und wird als „vierrohriger Empfänger“ bezeichnet.

⁹⁰ Schneider, Frank (1994): Remigranten in der DDR. S. 252.

⁹¹ vgl. Dollase, Rainer (1997): Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher. S. 344.



Abbildung 7 - Vierohriger Empfänger nach Schulz von Thun

Quelle: Schulz von Thun, Friedemann (1998): Miteinander reden 1. S. 45. in: Burkart, Roland (2002): S. 127.

Aber nicht allein bei Musik die mit Text versehen ist, funktioniert das empfangen der diversen Botschaften. Die Konditionierung auf verschiedene Melodiefragmente in Dur oder Moll, den Rhythmus oder aber auch Stilistische Fragen wie ein Halb-, Ganz- oder Trugschluss können verschiedene Assoziationen hervorrufen. Und um wiederum zurückzukehren zum „Erkennenden Subjekt“: Dies gilt insbesondere für geübte Musikrezipienten, wenn sie diese einzelnen Komponenten auch erkennen übersetzen und zuordnen können. Diese Übersetzung erfolgt, wenn auch zum größten Teil unbewusst, wie aus diesem Kapitel entnommen werden kann. Casimir hält in Bezug auf die Musikkommunikation fest, dass Musikkommunikation *„radikal-konstruktivistisch als Summe des Funktionierens „kognitiv selbstreferentiell operierender psychischer Systeme zu beschreiben“⁹²* ist

92 Casimir, Torsten (1991): S. 62.

3. Musikkommunikation

Inwieweit ist nun Musik als Kommunikation zu verstehen. Großmann schreibt hierzu:

„Die Anwendung eines Theoriemodells „Kommunikation“ - wie es auch im einzelnen aussehen mag - auf Musik setzt bereits zwei Grundannahmen voraus: 1. Musik teile etwas mit („communicare“) und 2. das gewählte Modell sei geeignet, zur Erkenntnis des musikalischen Prozesses etwas Wesentliches beizutragen.“⁹³

Das folgende Modell nach Großmann, das auch auf dem Kommunikationsmodell nach Burkart beruht, legt das Kommunikationsmodell um auf die Musik und zwar die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipienten und zeigt wie es hierbei zu einer Verständigung kommen kann:

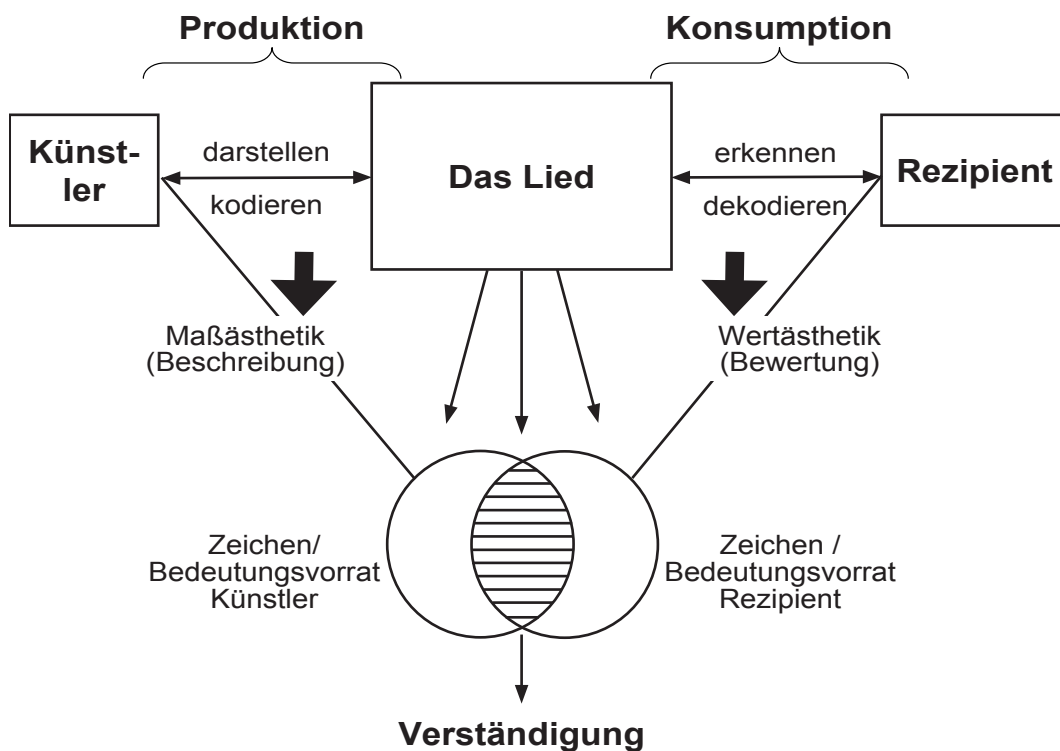


Abbildung 8 - Ästhetische Kommunikation

Quelle: u.A. Bense (1969): S. 66 in: Großmann, Rolf (1991): S. 38; vgl. auch Burkart, Roland (2002): S. 60.

Dieses Modell bietet auch die Einheit einer beschreibenden Maßästhetik und einer bewertenden Wertästhetik. Hierbei wird unterschieden zwischen den äs-

93 Großmann, Rolf (1991): S. 1.

thetischen Zuständen des Künstlers beziehungsweise des Rezipienten und dem Bedeutungssystem der Wertästhetik zwischen den beiden. Das Lied nimmt sozusagen den Platz des Signals ein und vermittelt die ästhetische Information, die vom Künstler kodiert wurde. Der Rezipient dekodiert und bewertet mithilfe des persönlichen Bedeutungsvorrats.

3.1. Medium Musik

Um die Botschaften überhaupt erst vermitteln zu können, benötigt man ein Medium, also eine Instanz, die es möglich macht die Botschaften auch zu transportieren.

Im kommunikationswissenschaftlichen Sinne ist Medium ein Ausdruck für eine Vermittlungsinstanz. Ein Medium soll Botschaften an den Empfänger vermitteln. Burkart führt aus, dass dieses Medium, das sozusagen als Ausdrucksmittel fungiert, die in ihm liegende Information wie eine Art Hülle umgibt und erst durch diese es möglich ist, dass Bedeutungen vermittelt werden können.⁹⁴

Saxer bezeichnet Medien, aus „publizistikwissenschaftlicher Perspektive“⁹⁵ als

„komplexe institutionalisierte Systeme um organisierte Kommunikationskanäle von spezifischem Leistungsvermögen“⁹⁶.

Doch was bedeutet nun die Kombinationen:

- „institutionalisierte Systeme“ und
- „organisierte Kommunikationskanäle“?

Institutionalisierte Systeme:⁹⁷

Betreffen die Vorgehensweise wie die diversen Gesellschaften das Medium oder auch die Medien in Anspruch nehmen und verwenden. Dabei kommt es bedingt durch die Organisation der Gesellschaften auch zu einer wirtschaftlichen und politischen Organisation - die mehr oder weniger in das Geschehnis eingreift. Saxer unterscheidet in diesem Fall auch zwischen einer autoritären, liberalen, totalitären und demokratisch kontrollierten Institutionalisierung. Auch Musik geschieht eingebettet in diese sozialen Geschehnisse. Wir bereits darauf hingewiesen be-

94 vgl. Burkart, Roland (2002): S. 35.

95 ebd. S. 44.

96 Saxer, Ulrich (1998): S. 54. in: ebd.

97 vgl. Saxer, Ulrich (1975): S. 210. in: ebd. S. 42.

dingen sich die Gesellschaften und die Musik wechselseitig, so gesehen auch auf die institutionalisierten Systeme hin.

Organisierte Kommunikationskanäle:⁹⁸

Die Medien, die Botschaften, Zeichen und auch komplexe Zeichensysteme vermitteln sollen, können dies sowohl visuell, auditiv oder in einer Kombination aus beiden Komponenten also audiovisuell vermitteln. Dies geschieht auch auf technischem Wege, wobei Burkart zu bedenken gibt, dass medientechnologisch Machbares nicht unbedingt auch von den Rezipienten akzeptiert werden muss. Medien organisieren sich also um die Technik einsetzen zu können. Um organisierte Kommunikationskanäle in Beziehung zur Musik setzen zu können, müssen zuvor die verschiedenen Kategorien von Medien definiert werden.

Saxer⁹⁹ unterscheidet zwischen drei verschiedenen Arten von Medien. Die **primären Medien** - die sich in der Face to Face - Kommunikation am besten darstellen lassen, da sie weder beim Sender noch beim Empfänger eine technische Instanz benötigen. Es werden dazu die Sprache, aber auch nonverbale Kommunikation in Form von Mimik oder Gestik dazu gezählt. In diesem Zusammenhang muss auch auf das metakommunikative Axiom Watzlawicks verwiesen werden:

„Man kann nicht, nicht kommunizieren“¹⁰⁰

Dies sagt aus, dass wir nicht nur über die Sprache, Schrift, Bilder u.ä. kommunizieren, sondern auch über die Mimik, Gestik usw. eigentlich mit allem was durch unseren Bedeutungsvorrat katalysiert wird. Möglich machen dies die Assoziationen, die Kommunikation aufbauen oder aber die relevanten Bedeutungen herstellen. Selbst durch gekanntes ignorieren, setzen wir ein Statement, nämlich den Satz „Ich möchte in Ruhe gelassen werden!“. Auch diese Möglichkeit der Kommunikation wird in unseren Bedeutungsvorrat eingebaut und verarbeitet.

Aber zurück zu den primären Medien. Pross spricht hier von Medien des menschlichen Elementarkontaktes. Die Sinne des Menschen sind, um die Botschaften empfangen und dekodieren zu können völlig ausreichend. So wäre zB bei einem Kind, das ein Schlaflied vorgesungen bekommt die Musik als ein **primäres Medium** anzusehen. Zu den **sekundären Medien** zählen jene, die Seitens des

⁹⁸ vgl. Burkart, Roland (2002): S. 42.

⁹⁹ vgl. ebd. S. 36ff.

¹⁰⁰ Watzlawick, Paul (2007): S. 53.

Senders ein Gerät benötigen um die Botschaften herstellen zu können. Dazu zählen Flugblätter, aber auch ohne ein technisches Gerät zu Hilfe zu nehmen zB Rauchzeichen. Wiederum umgelegt auf die Musik wären dies Lautsprecher aus denen Musik tönt. Die **tertiären Medien** sind jene die auf beiden Seiten, also auf der Seite des Empfängers und des Senders, ein Gerät benötigen, damit Kommunikation hergestellt werden kann (zB Schallplatte, Mp3-Player, Handy, ...).

3.2. Musik als Sprache

Musik ist also auch ein Medium, da es all die zuvor beschriebenen Kriterien erfüllt. Burkart spricht in diesem Zusammenhang auch vom Kommunikationsmedium „Sprache“¹⁰¹. Im wissenschaftlichen Diskurs wurde oft darüber nachgedacht ob die Musik der Sprache gleichzusetzen ist, oder ob es sich hier um nicht aufeinander umlegbare Disziplinen handelt. Eisler schreibt zu diesem Thema in einem seiner Artikel:

„Mit der Musik ist es nun ganz ähnlich wie mit der menschlichen Sprache. Auch sie dient der Mitteilung von Gedanken, und zwar dem Musikalischen. Die kleinste Einheit der Musik ist der Ton, die nächst höhere das Motiv. Ein Motiv kann aus einem oder mehreren Tönen bestehen, oder nur aus einem Rhythmus, es kann nur Nebenwert oder Verbindungswert haben wie das Wort „und“ in der Sprache, oder es kann bereits Hauptwert haben wie das Wagnerische Leitmotiv, das einem Wort in der Sprache entsprechen würde, das einen ganzen Begriff aussagt.“¹⁰²

Sprache wird benötigt um sich zu definieren und wie Herczeg es formuliert die „Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe“¹⁰³ zu demonstrieren. Dies gilt auch für die Musik. Die Sprache und so auch die Musik, ist

„... eine einfache und wirkungsvolle Art, Solidarität zu signalisieren; eine andere Sprache oder Sprachvariante zu sprechen, ist eine ebenso wirkungsvolle Art, sich von anderen Individuen oder Gruppen zu unterscheiden.“¹⁰⁴

Wittgenstein, der stets die Verbindung von Musik und Sprache hervorgehoben hat, unterstreicht den sprachhaften Charakter der Musik und gesteht den Vergleich zu, indem er schreibt:

„Das Verstehen eines Satzes der Sprache ist dem Verstehen eines Musikstücks verwandter, als man glauben möchte. Warum müssen diese Takte

101 vgl. Burkart, Roland (2002): S. 76ff.

102 Mayer, Günter (1973): S. 43.

103 Herczeg, Petra (2007): Was dieselbe Sprache redet ... S. 40.

104 Burke, Peter (1994): Reden und Schweigen. S. 10 in: Herczeg, Petra (2007): S. 41.

gerade so gespielt werden? Warum bringe ich den Rhythmus der Stärke und des Zeitmaßes gerade auf dieses ganz bestimmte Ideal? Man möchte sagen: ‚weil ich weiß, was das alles heißt‘, aber was heißt es dann? Ich wüßte es nicht zu sagen, außer indem ich die Musik in einen andern Ausdruck vom Rhythmus jenes Ideals übersetze.“¹⁰⁵

Es gibt aber auch Kritiker dieses Vergleiches. Der schwedische Komponist Bo Nilsson zum Beispiel schreibt in einem Brief über die Entstehung von Kompositionen:

„Ich habe mich daran gewöhnt, die Musik als eine autonome Welt aufzufassen, unerreichbar für Wortanalyse, unbegreiflich für die Gedankenakte der verbalen Sprache. Außerdem absurd in ihrer Absicht, oder zumindest äußerst rätselhaft.“¹⁰⁶

Auch Bullerjahn wirft auf, dass zwar die Semiotik und die Pragmatik gegeben sind, dass es aber Schwierigkeiten gibt in Bezug auf die Semantik - der Bedeutungsebene.

„Schwierigkeiten treten allerdings bei der Betrachtung der Semantik auf, dem Bedeutungsaspekt, denn musikalische Zeichen und Zusammenhänge lassen sich in der Regel nicht auf eindeutige, lexikalische Bedeutungen eingrenzen. Ausnahmen sind hierbei musikalische Zitate, filmmusikalische Konventionen und Klischees. Einen Sonderfall bieten musikalische Zitate, deren wesentlicher Inhalt durch den Titel oder den - nicht notwendig erklingenden - Liedtext bestimmt ist, und die damit eine Art „getarnte“ Wortsprache darstellen.“¹⁰⁷

Damit Musik als Sprache gesehen werden kann, muss Kommunikation auf zwei Ebenen operieren.¹⁰⁸ Zum einen muss die symbolische Dimension erfüllt sein, zu der die gesamten grammatischen Regeln zählen, sprich die Syntax, sprachlich vermittelten Zeichen, die zur Semantik gehören. Auf diesem Fundament kann somit der Inhalt kommuniziert werden. Zum anderen muss auch die so genannte Handlungs-Dimension erfüllt werden. Zu dieser zählen die Äußerungen, also die Pragmatik.

Greift man also zurück auf die Beispiele von Wittgenstein und Eisler so hat Musik im kommunikationswissenschaftlichen Sinne einen Sprachcharakter und kann als Sprache angesehen werden. Jedoch muss auch darauf verwiesen werden, dass Kommunikation nur stattfindet, wenn sie auch abgeschlossen wird, also eine Verständigung zustande kommt. Dazu Watzlawick:

¹⁰⁵ Wittgenstein, Ludwig in: Rabl, Petra (2006): S. 62.

¹⁰⁶ Ling, Jan (1996): S. 70.

¹⁰⁷ Bullerjahn, Claudia (2001): Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. S. 145.

¹⁰⁸ vgl. Burkart, Roland (2002): S. 84ff.

„Verständigung kommt nur dann zustande, wenn beide Kommunikationspartner im Moment der Kommunikation sowohl die sprachlichen Zeichenkombinationen als auch die gesetzten sprachlichen Handlungen (wenigstens annäherungsweise) identisch interpretieren.“¹⁰⁹

Es bleibt aber das Problem der Semantik bestehen. Karner schreibt dazu, dass

„... jedoch der Schluss gezogen werden,“ kann „dass es sich (trotz der vielen Gegenargumente) bemerkenswerterweise bei dem Sprachcharakter der Musik um einen alltagsfähigen und demnach allgemein akzeptierten und sogar anerkannten Sachverhalt handelt.“¹¹⁰

Begründet wird dies aufgrund der Tatsache, dass die Musik Bedeutungen also Sinn vermittelt, der hinter den Tönen stattfindet und auch so verstanden und entziffert werden muss.¹¹¹

Vice Versa verhält es sich auch mit der Sprache. Genau an diesen Gedanken knüpft auch Volosinov an, wenn er in Bezug auf die Sprache meint, dass wir in Wahrheit keine Wörter hören oder aber auch aussprechen. Im Gegenteil, wir

„hören Wahrheit und Lüge, Gutes oder Schlechtes, Angenehmes oder Unangenehmes usw. Das Wort ist immer mit ideologischem oder aus dem Leben genommenen Inhalt und Bedeutung erfüllt.“¹¹²

Abschließend sei noch erwähnt, dass in vielen Fällen das Verständnis für Musik fehlt, weil sie schlicht und ergreifend nicht verstanden wird. Zu dieser Theorie schreibt Freiburger, dass die Sprache zu den mächtigsten Mittel zähle, das zur Vermittlung von Verständnis benötigt wird und so auch die Grundlage für die gesamten Geisteswissenschaften bilde. Die Problematik die sich hierbei ergibt sei nicht die Beschreibung und Erklärung, sondern das Verstehen, welches durch Verständnis geschaffen werden muss *„[...] wo Sprache fehlt, fehlt es auch an Verständnis.“¹¹³*

109 Watzlawick in: Burkart, Roland (2002): S. 85.

110 Karner, Johanna (2008): S. 24.

111 vgl. ebd.

112 Volosinov (1975): Marxismus und Sprachphilosophie. in: Zima, Peter V. (1987): Plädoyer für eine soziologische Semiotik. S. 203.

113 Freiburger, Erika (1987): Gustav Spet. Semiotik und Hermeneutik. S. 111.

3.3. Botschaft

Botschaft steht für eine Information, die vermittelt werden soll. Es wird also davon ausgegangen, dass ein Sender eine Nachricht (über welches Medium oder den dazugehörigen Kanälen auch immer) an den Empfänger vermitteln möchte. Wir sind bereits davon ausgegangen, dass auch die Musik eine Form der Kommunikation ist. Botschaften, so auch die musikalischen, haben also die Fähigkeit etwas mitzuteilen. Casimir gibt hierbei zu bedenken, dass man die Begriffe Mitteilung und Informationen unterscheiden muss, da sie der Information eine weitere Bedeutung verleihen, sie sozusagen während der Codierung duplizieren.¹¹⁴

Auch hier kann auf Eislers Zitat verwiesen werden¹¹⁵, das nicht nur auf den Sprachcharakter der Musik, sondern auch die darin enthaltenen Botschaft Bezug nimmt. Der Musik wird weitgehend ein Sprachcharakter, eine Klangrede zugeordnet die auch schon von Hanslick beschrieben wurde:

„In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist in einer Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind.“¹¹⁶

Zum Übersetzen dieser „Sprache“ bedarf es, wie auch u.a. Casimir fest gestellt hat, eines reflektierenden, erkennenden Subjekts damit die Inhalte auch gedeutet werden können. Wir selbst verleihen also der Musik unsere individuellen Botschaften, können diese aber auch im Kollektiv der Gesellschaft annehmen. Selbst das Lied „Stille Nacht“, bei dem nach neuen Quellenfunden momentan daran gezweifelt wird, ob Franz Xaver Gruber (*1787 - †1863) es tatsächlich komponiert oder nur adaptiert hat,¹¹⁷ trägt eine religiöse aber auch politische Botschaft in sich beziehungsweise wird in unserem Kulturkreis diesem Lied eben diese besondere Botschaft verliehen. Die Botschaft von Frieden und „Besinnlichkeit“.

Die Frage, die sich nun stellt ist, wie man sich diese Botschaften vorstellen kann. Um kommunizieren zu können werden Signifikate, anders formuliert Zeichen - benötigt, denen wir unsere genauer gesagt, die erlernten gesellschaftlichen Bedeutungen verleihen und die über die diversen Kommunikationskanäle vermittelt werden. Dies ist ein Prozess der sich ständig erneuert und unseren gesellschaftlichen Erfahrungshorizont erweitert.

114 Casimir, Torsten (1991): S. 67.

115 vgl. dazu - 3.2. Musik als Sprache, S. 40.

116 Hanslick, Eduard (1990): Vom musikalisch Schönen. S. 78.

117 vgl. Biba, Otto (1996): Aus Österreich in alle Welt in: Seipel, Wilfried [Hrsg.] (1996): Die Botschaft der Musik. S. 77.

3.4. Zeichen und Symbole

Musik, wenn sie notiert wird, kann aufgrund der Zeichen und Symbole die angezeigt werden schon sozusagen einen inneren Monolog hervorrufen, oder aber zum Singen animieren. Dies kann natürlich für Ungeübte, oder jene die der Notenschrift nicht mächtig sind, nichts aussagen. Auch große Symphonien, selbst wenn man deren Noten vor sich hat, sagen noch nicht das aus, was sie vorgespielt an Ausdruck verleihen. Casimir bringt dies auf den Punkt:

„Der Sinn dieser Beziehungen [...] ist aus den Noten allein nicht abzulesen, sondern wird erst im Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung generiert.“¹¹⁸

Wir benötigen also, wie schon eingangs erwähnt, Zeichen. Als Zeichen wird „eine materielle Erscheinung, der eine Bedeutung zugeordnet ist“¹¹⁹ verstanden. Burkart¹²⁰ führt weiters aus, dass die Bedeutung, die das Zeichen hat sich vom Zeichen selbst, das angezeigt wird unterscheidet. Es kann als Zeichen alles gesehen werden, was mit den Sinnen aufgenommen werden kann. Hierbei unterscheidet man zwischen den

- **Natürlichen Zeichen** - die „materiellen Entscheidungen“ die auf das zu verweisende gekennzeichnet sind. Dazu zählen auch Anzeichen, Kennzeichen oder Symptome auf die Objekte verweisen können und den
- **Künstlichen Zeichen** - zu denen alles gezählt wird, was zum Zweck der Kommunikation künstlich erschaffen wurde. Hierzu zählen auch die so genannten „konventionellen Zeichen“, die aus einer sozialen Übereinkunft, also den gesellschaftlichen Konvention, zustande kommen.

Auf diesen Konventionen beruhen auch die Symbole. Diese nehmen eine Art Stellvertreterfunktion ein. Sie bezeichnen also in Vertretung eines Gegenstandes oder aber auch eines Zustandes oder Ereignisses ins Bewusstsein gerufene Gedanken. Geklärt werden muss an dieser Stelle auch der Unterschied zwischen einem Signal und einem Symbol. Das Signal ist immer ein Zeichen „zu etwas“, also Zeichen die nur einem Zweck dienen, auf etwas hinzuweisen, während Symbole in Vertretung für etwas stehen und sozusagen Synonym verwendet werden.¹²¹

¹¹⁸ Casimir, Torsten (1991): S. 28.

¹¹⁹ Burkart, Roland (2002): S. 46.

¹²⁰ vgl. ebd. S. 46ff.

¹²¹ vgl. ebd. S. 48f.

3.5. Symbolischer Interaktionismus

Wir leben in einer Symbolischen Welt. Das heißt wir sind von Symbolen umgeben, denen wir unsere Bedeutungen verleihen. Dieses Konstrukt aus Symbolen erschafft unsere „subjektive Wirklichkeit“. Welche auf den Erfahrungen des Einzelnen individuell aufgebaut ist. Darauf baut der Symbolische Interaktionismus auf, wir erlernen aufgrund von Interaktionen mit anderen die Bedeutung von Symbolen kennen. Dieser Bedeutungsvorrat der sich somit ergibt kann nicht nur subjektiv gesehen werden, sondern kann sich wiederum mit dem anderen in der Schnittmenge teilen - woraus erneut (siehe Abbildung 8, S. 37) Verständigung entsteht. Die Symbole hinter denen sozusagen dieselbe Bedeutung steckt und von beiden Kommunikationspartnern gleich aufgefasst werden, nennt man nach Mead „signifikante Symbole“.¹²²

Was nun aber nicht bedeuten soll, dass jede Person die Symbole gleich erfasst und ihnen auch die selben Bedeutungen verleiht. Burkart spricht hier von verschiedenen „Erlebnisdimensionen“ die individuell vom jeweiligen Kommunikationsgeschehen abgeleitet werden. Voraussetzung für eine Interaktion ist die Präsenz Zweier oder mehrerer Personen beziehungsweise die gegenseitige Wahrnehmung von Kommunikationsteilnehmern, die sich, nach Lersch, in Aktion und Reaktion bedingt.¹²³ Dabei kann man zwischen drei Grundsätzen unterscheiden:

- Wir handeln allem gegenüber auf Grund der Bedeutungen, die wir mit den Dingen verbinden
- Diese Bedeutung erlernen wir beziehungsweise entsteht aus sozialen Interaktionen die wir mit Anderen eingehen.
- Diese Bedeutungen unterliegen einer stetigen Veränderung, die durch die Beschäftigung mit ebendiesen Dingen in einem „interpretativen Prozess“ umgewandelt werden.¹²⁴

Man kann also abschließend zusammenfassen, dass man unter Kommunikation die „gemeinsame Aktualisierung von Sinn“¹²⁵ versteht auf der in weiterer Folge

¹²² vgl. Burkart, Roland (2002): S. 48f.

¹²³ vgl. ebd. S. 31.

¹²⁴ vgl. Blumer, Herbert (1973): S. 81f in: ebd. S. 55.

¹²⁵ Mead, Luhman in: ebd. S. 57.

Verständigung, Erweiterung, Adaption des eigenen Bedeutungsvorrates aufgebaut werden kann.

3.6. Rezeption von Musik

Gottfried von Einem antwortete auf die Frage - für wen er seine Musik komponiert:

*„für mich, weil ich an der Musik in mir ersticken würde. Daß ich natürlich auch an mein Publikum denke, versteht sich von selbst. [...] Ich bin kein Publikumsverächter.“*¹²⁶

Es ist also auch wichtig sich die andere Seite der Medaille anzusehen. Diejenigen die, die geschaffenen Werke konsumieren, mit ihren persönlichen und auch gesellschaftlichen Assoziationen verbinden und somit auch wieder in die Gesellschaft zurückführen. Wie rezipiert also das Publikum, das ja bei Entstehung des Werkes sowohl bewusst als auch unbewusst mit berücksichtigt wird, die ihm dargebotene Musik. Wir widmen uns nun genau diesem Publikum, den Rezipienten der Musik und stellen uns die Frage: Wie Musik rezipiert wird?

Dörner spricht in seinem Werk, das den bezeichnenden Namen „Politainment“ trägt auch folgendes aus:

*„Massenmediale Kommunikation ist keineswegs eine Einbahnstraße, an deren Ende eine „schweigende Menge“ steht. Die Menge oder besser: die Pluralität der Mediennutzer setzt ihre Erlebnisse in kommunikative und interaktive Praxis um.“*¹²⁷

Wir haben zuvor schon gelesen, dass die Botschaften, die von den Konsumenten der Musik aufgenommen werden, wieder zurück in die Gesellschaft fließen, natürlich in einer individuell verarbeitenden Form. Dies ist in der folgenden Abbildung deutlich ersichtlich:

126 Seipel, Wilfried [Hrsg.] (1996): S. 17.

127 Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. S. 100.

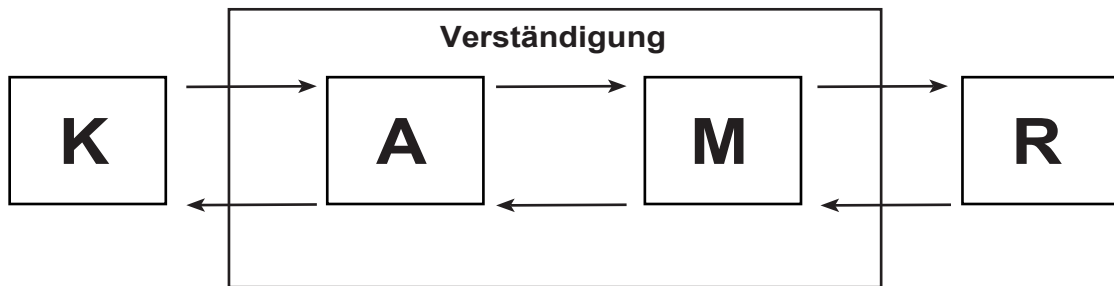


Abbildung 9 - Mitteilungs- und Verstehenshandlung¹²⁸

Quelle: Burkart, Roland (2002): S. 65.

Unter Rezeption kann in weiterer Folge auch der Nutzen verstanden werden, den die diversen Empfänger aus den Botschaften die vermittelt wurden beziehen (Vergleiche hierzu auch - 4. Kommunikationstheorien und Musik, S. 51). Schramm bringt weiters folgende Motive der Musikrezeption ein, die auch hier auf die politische Musik angewendet werden können:¹²⁹

- „Informationsbedürfnis
- Suche nach persönlicher Identität
- Integration und sozialer Interaktion
- Unterhaltung

Dieser Aufzählung kann auch „Das Aussprechen des bisher unausgesprochenen“ und im Besten Falle sich somit „verstanden Fühlens“ als eigenständiger Punkt hinzugefügt werden.

Die Rezeption kann generell auf drei Ebenen erfolgen:¹³⁰

- geistig-intellektuelle Ebene
- seelisch-gefühlshafte Ebene
- körperliche Ebene

Im Fall der geistig intellektuellen Ebene wird die Aufnahme der Musikstruktur und die Aufbereitung des Musikstückes berücksichtigt. Während im Sinne der seelisch-gefühlshafte Ebene mehr die Klanglichkeit an sich im Vordergrund steht. Die körperliche Ebene ist vor allem durch die Rhythmische Komponente zu

¹²⁸ K: Kommunikator, A: Aussage, M: Medium, R: Rezipient.

¹²⁹ vgl. Schramm, Holger (2005): Mood Management durch Musik. S. 66.

¹³⁰ Gushurst (2000): S. 100 in: ebd. S. 90.

verzeichnen. In Bezug auf diesen Punkt muss auch auf die Viszeralen Rhythmen hingewiesen werden, die einen Erklärungsversuch für das „Mitreissende“ zB in Marschmusik geben kann. Wir alle haben schon zu einem Lied (zu Beginn unbewusst) mit den Fingern mitgeschnippt oder dem Fuss im Takt der Musik dazu bewegt. Der Mensch trägt die verschiedensten Rhythmen in sich. Angefangen beim Herzschlag, dem Puls, den Muskeln etc. Ausgehend vom Carpenters Rudimententheorie,

„erregt jede Wahrnehmung eines Bewegungszustandes im Wahrnehmenden den Antrieb zu gleichen Bewegungszuständen. Es entstehen rudimentäre Mitbewegungen in den Muskeln des Rezipienten, die so gering sind, da dieser sie nicht bemerkt.“¹³¹

Doch in welchem Bedingungsfeld wirkt nun die Musikrezeption. Ross hat das „Bedingungssystem der musikalischen Rezeption“ bildlich dargestellt und in diesem die wesentlichen Punkte berücksichtigt.¹³² Zur Rezeption von Musik gehören im Wesentlichen drei wichtige Bereiche, die ihrerseits konkretisiert werden zu können, wiederum in drei Unterbereiche aufgegliedert werden. Als erstes sei hier die Person selbst genannt, die aufgrund Ihrer Rolle, den Erfahrungen und den wie Ross sie nennt Persönlichkeits- und Konstitutionsmerkmalen, kurz PKM, unter die das Alter, Geschlecht, physiologische Beschaffenheit, Bildungsstand, musikalische Fähigkeiten etc. fallen. Demgegenüber steht das Produkt.

Bedingt von den Parametern der Struktur unter der die wesentliche Beschaffenheit des Liedes (Harmonik, Rhythmik, etc.) gemeint ist, während die Individuation die Verbindung der Musik mit den Musikschaffenden Personen (Komponist, Interpret, etc.) verdeutlicht, wird das Produkt auch von der Funktion beeinflusst.

Die Situation wird ebenso in drei Ebenen eingeteilt. Bei der Disposition wird der situationsabhängigen Zustand der Rezipienten angesprochen. Während bei Realisation, die jeweilige Vermittlung der Musik gemeint ist (zB Konzert, gemeinsames Singen im Chor, Demonstration, etc.). Unter dem letzten Punkt der Sozietät wird kommt der gesellschaftliche Aspekt wieder ins Spiel, da Rezeption, wie bereits beschrieben, immer auch von gesellschaftlichen Faktoren abhängig ist.

131 Mikunda, Christian (2002): Kino Spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. S. 266.

132 Schramm, Holger (2005): S. 59f.

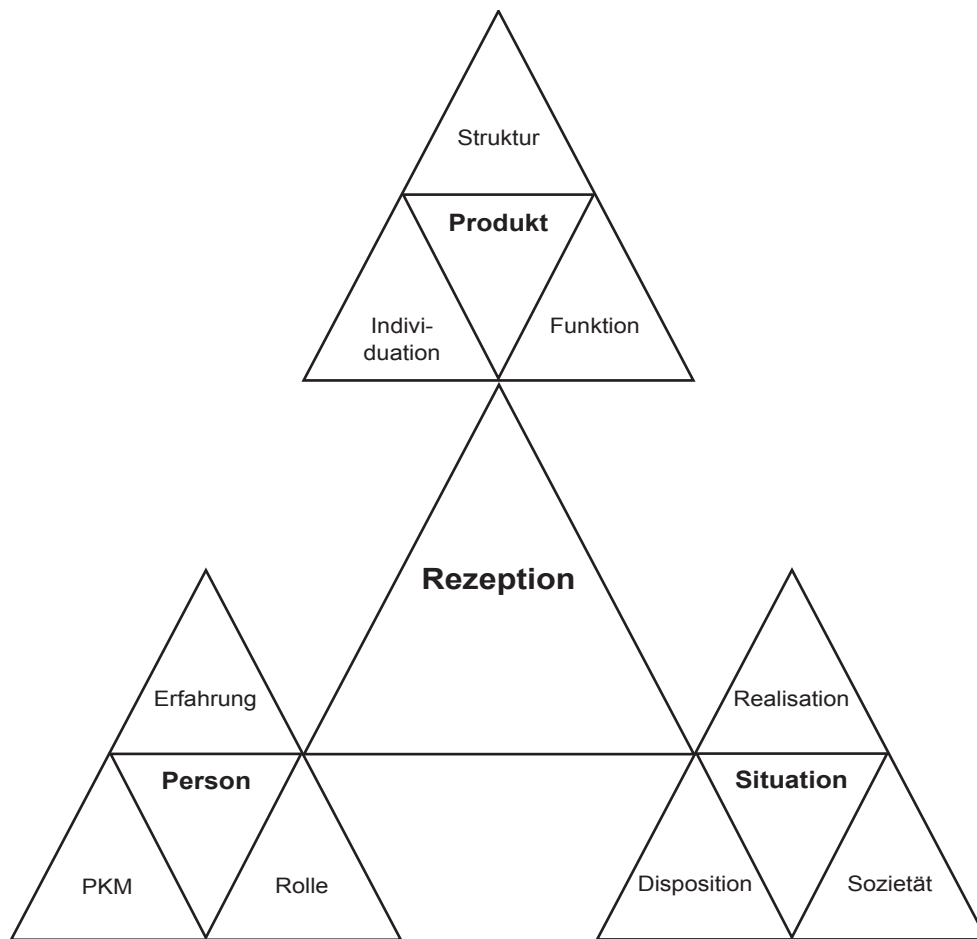


Abbildung 10 - Bedingungssystem der musikalischen Rezeption
 Quelle: Schramm, Holger (2005): S. 59.

So wie alles zeitlich bedingte in eine Prä- und Postphase eingeteilt werden kann. Ist dies auch bei der Rezeption der Musik der Fall. Schramm spricht hierbei von einer Prä-kommunikativen Phase in der die Positionen des Auswahlverhaltens, die Motive und Bedürfnisse und die Gratifikationserwartungen zum Tragen kommen.¹³³ In der Kommunikativen Phase die weitgehend als die Rezeption angesehen werden kann und die Gratifikationen zu erwarten sind. Während in der Post-kommunikativen Phase die Musik bereits verarbeitet und mit dem eigenen Assoziationen verbunden ist. Im Sinne des Uses-and-Gratification-Approach wurde hier auch die gewünschten Gratifikationen erhalten, oder eben auch nicht. Man könnte jetzt auch noch einen weiteren Punkt beachten - nämlich die Wiederbringung der assoziierten „neuen“ Bedeutungen. Dies wäre aber der Beginn eines neuerlichen Kommunikationsprozesses.

¹³³ vgl. Schramm, Holger (2005): S. 60f.

*„In meinem Alter wäre das Schweigen
vielleicht viel gemäßer als das Reden.
Deshalb höre ich jetzt auf zu reden
und lasse Sie darüber nachdenken,
was ich jetzt zu schweigen habe.“*

Hanns Eisler

4. Kommunikationstheorien und Musik

Das Zitat Eislers ist ein schönes Beispiel für Watzlawicks Axiom „Man kann nicht, nicht kommunizieren“. In diesem Kapitel sollen nun Theorien der Kommunikationswissenschaft näher betrachtet und in weiterer Folge auf den Bereich der Musik umgelegt werden, um eine weitere Relation zur Musik herstellen zu können. Motte-Haber warnt jedoch vor dem großen Umfang den die Kommunikationstheorie beinhaltet und bemerkt weiters,

„daß es schwer sein dürfte, Phänomene zu finden, auf die sie nicht anwendbar ist. Ihr erklärender Wert ist daher gering, sofern nicht alle Begriffe und Relationen inhaltlich genau präzisiert sind.“¹³⁴

Smudits geht bei dem Vorgang der Kommunikation von folgender Situation aus, die auch bereits in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde, und hält aber auch fest, dass dies ebenso Gültigkeit hat, sollte die Musik als reine L'Art pour L'Art gesehen werden:

„eine musikalische Botschaft wird von einem Sender über Medien an Empfänger übertragen. Da jede Form von Kommunikation von Regelsystemen gesteuert werden muß, um sinnvoll zu sein, heißt dies, daß auch der musikalischen Kommunikation solche Regelsysteme zugrunde liegen müssen. Das gilt auch, wenn man Musik als reine Kunstform ansieht.“¹³⁵

Das Problem, dass sich in diesem Zusammenhang wieder zeigt ist die Herangehensweise und die damit verbundene Frage nach dem Forschungsansatz. Es muss, wie eingangs erwähnt, an die Musikkommunikation interdisziplinär heran gegangen werden. Jöns-Anders greift das Forschungsproblem der Musikkommunikation im Kapitel „Disziplinlosigkeit versus Interdisziplinrität“¹³⁶ auf und beschreibt den Entwicklungsstand der daran beteiligten Fachrichtungen nach Wenturis als „eine ‚vorparadigmatische‘ beziehungsweise als eine ‚multiparadig-

¹³⁴ La Motte-Haber, Helga de la (1976): S. 454 in: Großmann, Rolf (1991): S. 3.

¹³⁵ Smudits, Alfred (1987): S. 511.

¹³⁶ vgl. Jöns-Anders, Gerrit (2003): S. 7

matische‘ Wissenschaft.“¹³⁷ Diese Problematik kann aber nicht alleine der Musik- oder Kommunikationswissenschaft zugeordnet werden. Jörns-Anders zu Folge betrifft dies die gesamte Sozialwissenschaft als eine Gruppe von Forschungsdisziplinen, die über die einzelnen Disziplinen in die diversen Teildisziplinen hinein getragen worden ist. Er verweist hier in weiterer Folge auch auf Casimir der das Problem als nicht gelöst ansieht, da das Verfahren noch unzureichend systematisiert ist und zuviele Störfaktoren vorhanden sind, die unberücksichtigt bleiben.¹³⁸ Erklärt man die Musikkommunikation anhand der Kommunikationstheorie nach Schmidt, der diese basierend auf den Konstruktionen sozialer Wirklichkeiten sieht an der vier Dimensionen: Kognition, Kommunikation, Kultur und Medien beteiligt sind, so kann auch die Musikkommunikation als eine spezifische Form von Handeln angesehen werden.¹³⁹

Um nun die Verbindung von Musik und Kommunikation näher zu beleuchten werden einzelne Kommunikationstheorien erläutert. Weiters wird versucht, um auch an die Musik anknüpfen zu können, diese auf den Bereich der Musikkommunikation umzulegen. Nachdem die Funktionen der Musik dargelegt wurden, sollen in weiterer Folge die Kommunikationstheorien: Uses-and-Gratification-Approach, Agenda-Setting-Hypothese, Stimulus-(Object-)Response-Theorie und die Funktionen des Gatekeepings, News Bias und Framings erläutert werden.

4.1. Funktion von Musikkommunikation

Bereits Ronneberger stellt sich die Frage nach der Funktion die Tonfolgen haben können und fügt weiters hinzu ob es sich dabei nicht einfach nur um, wie er es nennt, „kulturelle Verschönerungen“ handelt.¹⁴⁰

Eisler hält in folgendem Zitat fest, dass auch die Musik eine Funktion in der Gesellschaft einnimmt und greift kritisch den Gedanken der Musik als „L’Art pour L’Art“ auf:

„Die Musik hat, genauso wie jede andere Kunst, einen bestimmten gesellschaftlichen Zweck. In der Bourgeoisie ist der Zweck, das ist die Funktion der Musik, eine scheinbare Zwecklosigkeit, der Musik.“¹⁴¹

¹³⁷ Wenturis (1992): S. 182. in: Jörns-Anders (2003): S. 7.

¹³⁸ vgl. Casimir, Thorsten (1991): S. 16.

¹³⁹ vgl. Schmidt (1998): S. 14. in: Jörns-Anders (2003): S. 37.

¹⁴⁰ vgl. Ronneberger, Franz (1979): S. 6.

¹⁴¹ Mayer, Günter (1973): S. 169.

Da aber bereits festgestellt wurde, dass es sich um Musikkommunikation handelt, gilt es nun auch die Funktionen dieser genauer zu betrachten. Ein weiterer Aspekt der nicht außer Acht gelassen werden kann, ist dass die Kunst seit jeher zweckorientiert gewesen ist. In der Antike war es die Katharsis, also die Läuterung die durch die Musik gefördert werden sollte. Dies wurde Mittels Ritualen in denen Musik die Hauptrolle spielte versucht zu erreichen. Auch im Mittelalter zB der Gregorianische Gesang war eingebunden in eine Zeremonie und erfüllte seine Funktionen und auch in politischen Systemen wird Musik gerne zur Machtdemonstration eingesetzt.

Weber unterscheidet in der Musik zwischen vier Funktionen, die sich mehr oder weniger, Gesellschaftsabhängig, bedingen:¹⁴²

- **zweckrationale Funktion** - die politisch, wirtschaftlich, erzieherisch, etc. ausgerichtet ist
- **traditionale Funktion** - die geschichtsbezogen, traditionell - überliefernd, rituell gesehen werden kann
- **wertrationale Funktion** - gute / schlechte, schöne / hässliche, laute / leise - die individuell bezogen ist und
- **affektbestimmten beziehungsweise emotionalen Funktion** die aufgrund der psychischen Resonanz, Projektion oder Abreaktion von Stimmungen, Gefühlen, Beimengung der persönlichen Assoziationen ebenso auf das Individuum bezogen gesehen werden können.

Da diesen Funktionen die historische Dimension fehlt, führt Rösing noch zwei Komponenten an. Den **gesellschaftlich-kommunikativen** Funktionsbereich und den **individuell-psychologischen** Bereich.

Zum gesellschaftlich-kommunikativen Funktionsbereich zählt Rösing die folgende Auflistung. Er merkt an, dass diese sich teilweise bedingen und überlappen, je nachdem in welchem Kontext die Musik verwendet wird:¹⁴³

¹⁴² Weber, Max in: Rösing, Helmut (2002): Sonderfall Abendland. S. 77.

¹⁴³ Rösing, Helmut (2002): S. 77f.

- sakrale Funktion
- Repräsentations- beziehungsweise Glorifizierungsfunktionen
- Festlichkeitsfunktion
- Funktionen der Bewegungsaktivierung und -koordination
- gemeinschaftsbindende, gruppenstabilisierende Funktionen
- erzieherische Funktionen
- gesellschaftskritische Funktionen
- Verständigungsfunktionen
- Kontaktfunktionen
- Funktionen der Selbstverwirklichung

Im Gegensatz dazu die individuell-psychischen Funktionsbereiche, die subjektiv und Personenabhängig sind:¹⁴⁴

- emotionale Kompensationsfunktion
- Funktion der Einsamkeitsüberbrückung
- Konfliktbewältigungsfunktion
- Entspannungsfunktion
- Aktivierungsfunktion
- Unterhaltungsfunktion

Eine Funktion die in dieser Form zwar nicht in Rösings Einteilung vorkommt, jedoch der emotionalen Kompensationsfunktion zugeordnet werden kann ist die Eskapismusfunktion. Schramm sieht diese Funktion sehr ambivalent und schreibt dieser Funktion einerseits die Möglichkeit zu, aus dem Alltag zu entfliehen und andererseits aber auch eine Form sich eine bereits vergangene Zeit wieder in Erinnerung zu rufen, sozusagen in Erinnerungen zu schwelgen. Er nennt dies eine Funktion in der die Musik als Zeitzeuge fungiert die Funktion der „memory emotions“.¹⁴⁵

Eine weitere Funktionen die Musik, im besonderen mit Bezug auf das vorliegende Thema, in sich trägt, ist die Funktion der Integration. Es kann mittels der Musik ein Gemeinschaftsgefühl, also WIR, erzeugt werden, welches in zwei Richtungen ausschlagen kann. Einerseits ich möchte partizipieren und bin somit integriert, oder aber ich muss partizipieren damit ich integriert bin und nicht im wahrsten Sinne des Wortes „über bleibe“. Man unterliegt also dem Druck mit anderen konform gehen zu müssen, was Abweichungen von den vorherrschenden Klischees

¹⁴⁴ Rösing, Helmut (2002): S. 78.

¹⁴⁵ vgl. Schramm, Holger (2008): Rezeption und Wirkung von Musik in den Medien S. 138f.

der diversen Gesellschaft sehr schwierig erscheinen lässt. Die Experimente von Asch sind hierfür Exemplarisch.

„Die berühmten Experimente von Asch (1956) zeigen, daß eine angebliche Beurteilung der anderen sogar die Schätzung der Länge von Stäben verzerrt, obwohl es sich dabei um leicht abzuschätzende Sachverhalte handelt. Wahrscheinlich beeinflußt die Anpassung an die Gruppennormen auch die Bewertung von Musik.“¹⁴⁶

4.2. Uses-and-Gratification-Approach

Dieser Ansatz wurde in den 1940ern von Herta Herzog¹⁴⁷, die der Lazarsfeld-Schule zuzuordnen ist, mit ihrer Studie „What do we really know about daytime serial listeners?“, ins Leben gerufen.¹⁴⁸ Wortwörtlich übersetzt, sagt diese Theorie schon aus, dass für oder durch das Verwenden von Medien eine Belohnung oder anders ausgedrückt eine Gratifikation erwartet wird.

„Dabei ist zu beachten, daß diese Gratifikation nicht nur subjektspezifischer Natur sind, sondern auch weitgehend inhaltsunabhängig gedacht werden.“¹⁴⁹

Es wird also davon ausgegangen, dass sich die Rezipienten aus den unterschiedlichsten Gründen einem Medium zuwenden, da sie auch verschiedene „Belohnungen“ dafür erwarten. Man kann also davon ausgehen, dass die Rezeption massenmedial vermittelter Inhalte auch als Bindeglied zwischen den Interessen des Einzelnen und dem Ist-Zustand seiner Umwelt angesehen werden kann.¹⁵⁰

Wie nun die Ziele der jeweiligen Rezeption aussehen entscheidet so gesehen das Publikum selbst. Dies wird auch als die Idee vom „aktiven Publikum“ bezeichnet und lässt sich nach Burkart folgendermaßen darstellen:

- die Rezeption wird als ein „aktives und zielorientiertes handeln gesehen;
- diese Zielgerichtetheit erklärt sich nicht aus den Einstellungen und Erwartungen der Rezipienten, sondern aus dem „Zustand der individuellen Bedürfnislage“;

¹⁴⁶ Motte-Haber, Helga de la (1996): S. 199.

¹⁴⁷ vgl. Burkart, Roland (2002): S. 222.

¹⁴⁸ vgl. Fischer-Lexikon-Publizistik (2000): S. 535.

¹⁴⁹ Burkart, Roland (2002): S. 222.

¹⁵⁰ ebd.

- da diese Bedürfnisbefriedigung in Konkurrenz zu anderen „Gratifikationsinstanzen“ steht, stellt es nur eine von vielen „Handlungsalternativen dar.

Das Publikum wird nicht mehr nur aus einer Perspektive gesehen und nur auf diese Richtung hin untersucht. Vielmehr werden die Rezipienten so verstanden, dass sie sich nicht nur als Wesen die sich auf die Medien und den damit einhergehenden Inhalten orientieren, sondern sich wie Renckstorf es ausdrückt,

„als Menschen, die in ihrem jeweiligen Handlungs- und Problemzusammenhang absichtsvoll handeln und sich dabei - u. U. - auch den Medien und ihren Inhalten zuwenden und die massenmedial vermittelten Inhalte beispielsweise später in dafür geeigneten Situationen aktualisieren und thematisieren.“¹⁵¹

Vice Versa: Für Eisler war der Nutzenansatz, den er seinem Publikum vermitteln wollte einerseits, wie bereits beschrieben, die Integration, andererseits auch eine Art von Bildungsauftrag die er erfüllen wollte. Er schreibt in seinem Artikel „Unsere Kampfmusik“:

„Die erste Forderung, die der Klassenkampf an Kampflieder stellt, ist eine große Faßlichkeit, leichte Verständlichkeit und energetische, präzise Haltung.“¹⁵²

Ob dieser Nutzenansatz vom Publikum aufgenommen wurde, könnte zwar mit der Überlieferung seiner Musik in der Arbeiterbewegung belegt werden, diesen Beweis anzutreten würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und muss ein anderes mal geliefert werden.

4.3. Agenda-Setting-Hypothese

Die Hypothese des Agenda-Settings untersucht den Einfluss der Medienpräsenz auf die Wichtigkeit dieses Themas bei den Rezipienten. Können also Medien die Meinung der Rezipienten beeinflussen? Bis zu den 70er Jahren galten in der Forschung nur die beiden Extremansätze der Allmacht der Medien und der fehlenden Medienwirkung.

Im Laufe der 70er wandelte sich dann die zentrale Frage von „Entscheidungsregeln“ zu „Aufmerksamkeitsregeln“. Dabei wird untersucht, ob die Themenstrukturierung in den Medien die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf bestimmte

151 Burkart, Roland (2002): S. 223.

152 Mayer, Günter (1973): S. 169.

Themen lenken sowie deren Wichtigkeit beim Rezipienten beeinflussen kann. Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass der Prozess auch in die andere Richtung verlaufen kann. Themen, die den Rezipienten wichtig sind, werden auch in den Medien präsent sein. Die Agenda-Setting-Hypothese, sagt also aus beziehungsweise besser gesagt gibt vor, was sozusagen auf unsere Tagesordnung gesetzt wird. Es wird davon ausgegangen, dass Massenmedien nicht einen so großen Einfluss darauf haben was wir denken, sondern vielmehr, worüber nachgedacht werden sollte.¹⁵³ Mittels des Agenda-Settings kann versucht werden die Aufmerksamkeit der Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu lenken.

Auch hier kann wiederum zwischen mehreren Modellen unterschieden werden:¹⁵⁴

- **Awarness-Modell:** Untersucht ob die Aufmerksamkeit der Rezipienten für ein bestimmtes Thema durch seine Medienpräsenz entsteht und / oder verstärkt wird. Stichwort Thematisierung.
- **Salience-Modell:** Untersucht wird ob die Rezipienten ein bestimmtes Thema auf Grund seiner Medienpräsenz wichtiger finden als ein anderes Thema.
- **Prioritäten-Modell:** Untersucht wird ob die Präsenz eines Themas in den Medien sich in dessen Wichtigkeit für die Rezipienten widerspiegelt. Stichwort Themenstrukturierung. Dieses Modell ist, laut Burkart, eine Verstärkung des Salience-Modells.

Nicht außer Acht zu lassen sind in der Agenda-Setting-Forschung einige intervenierende Variablen. Eine der Wichtigsten ist die persönliche Nähe des individuellen Rezipienten zu einem Thema. Man kann hier auch von einem einfachen Lehrsatz ausgehen: Je mehr Erfahrung der Rezipient damit hat, desto weniger bestimmen die Medien seine Meinung.

Eine weitere wichtige intervenierende Variable ist der Faktor Zeit. Oft entscheidet Aktualität über die Wichtigkeit eines Themas. Zusätzlich werden Rezipienten durch Lebensumstände wie Bildung, Beruf und dergleichen beeinflusst. Als letztes bleibt zu erwähnen, dass die Medienagenda selbst unter komplexe Selektionsvorgänge gebildet wird.

¹⁵³ vgl. Burkart, Roland (2002): S. 248ff.

¹⁵⁴ vgl. ebd. S. 250f.

4.4. Stimulus-Response-Theorie

Die Stimulus-Response-Theorie (Reiz-Reaktion-Theorie) findet ihren Ursprung in den USA nach dem I. Weltkrieg und ist eine weitere Theorie der Wirkungsfor-schung. Damals wurde der Versuch gestartet die Erfahrungen mit „Propaganda über Massenmedien“ wissenschaftlich aufzuarbeiten. Entscheidend für diese Ent-wicklung ist der psychologische Aspekt der damals vorherrschenden Instinktpsychologie, die davon ausging, dass auf jedes von den Medien ausgehende Stimuli, von den Empfängern dieselbe Reaktion also Response auslöse. Das heißt, dass jedes Gesellschaftsmitglied die Stimuli in der gleichen Art und Weise wahrnimmt und das Ergebnis eine bei allen Individuen ähnliche Reaktion hervorruft. Dies würde jedoch bedeuten, dass wir alle den gleichen Bildungsstand, die gleichen Vorlieben und Attitüden hätten und dies auch in dieser Form für gut befinden wür-den. Da dies nicht der Fall ist, fehlt dieser Theorie etwas Elementares.

Diese Theorie besagt außerdem, dass das Individuum dem Einfluss der Massen-medien nicht entgehen könne und es direkt beeinflusst würde, ohne in irgend-einer Weise filtriert zu werden. Dieser Annahme lag die „Theorie der Massen-gesellschaft“ und die Annahme vom „Behaviorismus“ (Instinkttheorie) zugrunde. Unmittelbar mit dieser Theorie ist auch der Glaube an die Omnipotenz der Mas-senmedien verbunden, dass sie omnipotente Manipulationsinstrumente seien, mit deren Hilfe man die Gesellschaft in jede beliebige Richtung lenken könne.

Man hat bei dieser Variante jedoch, wie erwähnt etwas Elementares vergessen - die Individualität der Empfänger und ihren, persönlichen Bedeutungsvorrat wurde außer Acht gelassen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich berech-tigte Zweifel ergaben, ob alle Menschen auf Medien gleich reagieren würden be-ziehungsweise könnten. Der Theorie wurde ein weiterer Faktor hinzugefügt und zwar die Person selbst. So wurde sie in die Stimulus-Object-Response-Theorie verbessert. Die Bedeutung des Objekts lässt sich aus zweierlei Perspek-tiven erklären. Einerseits in der Bedeutung der individuellen psychischen Disposition für den massenmedialen Wirkungsprozess und andererseits wurde nach dem Stel-lenwert der interpersonalen Kommunikation gefragt.¹⁵⁵

Die Stimulus-Response-Theorie kann in 3 Phasen unterteilt werden. Die erste Phase reicht von den 1920ern bis in die 1940er hinein und stand im Zeichen der „Omnipräsenz der Massenmedien“. Die zweite Phase, welche sich von den

155 vgl. Burkart, Roland (2002): S. 197.

1940ern bis in die 1960er erstreckt, vertrat den Standpunkt, dass Massenmedien keinen direkten Einfluss auf Rezipienten haben. Durch Beifügung einer „intervenierenden Variable“, einem Filter der die verschiedensten Reize der Massenmedien sozusagen filtert, bevor sie bei den Rezipienten einen Reflex auslösen können.

Ab 1962 spricht man von der dritten Phase, der so genannten Psychologischen Variable oder Einstellungsbegriff. Diese Variable, die zur Einstellungsänderung beziehungsweise Meinungsänderung beitragen soll, wird wiederum in 3 Bereiche, oder anders formuliert, Dimensionen unterteilt:

- **Kognitive Dimension:** das subjektive Wissen über das Objekt
- **Affektive Dimension:** die Gefühle im Bezug zum Objekt
- **Motivationale Dimension:** ist die Bereitschaft des Einzelnen, nach dessen Einstellung zu leben

Der Einfügung dieser neuen Dimension liegt auch der Begriff der „Black Box“ nach Watzlawick zugrunde. Das Fehlen des Objekts und der Schwierigkeit der Erforschung des Individuellen macht seiner Meinung nach die Schwierigkeit aus. Er spricht in weiterer Folge davon, dass

„Subjekt und Objekt der Untersuchung identisch sind, die Seele erforscht sich selbst, und alle Annahmen haben die unvermeidliche Tendenz, sich selbst zu bestätigen. Die Unmöglichkeit, die Seele „an der Arbeit“ zu sehen, führte in den letzten Jahren zur Übernahme des Begriffs der „Black Box“ aus dem Gebiet der Fernmeldetechnik. Er wurde im Krieg zunächst auf erbeutetes Feindmaterial angewendet, das wegen der möglicherweise darin enthaltenen Sprengladungen nicht zur Untersuchung geöffnet werden konnte.“¹⁵⁶

Es wurden also mit Hilfe dieser „Black-Box“, der Einfügung des Objekts in diese Theorie die menschliche Persönlichkeit und der damit einhergehende Facetten Reichtum erkannt und berücksichtigt. In weiterer Folge wurde versucht dies zu erforschen um weitere Ergebnisse für die Stimulus-Object-Response Theorie zu erhalten. Es wurde bald festgestellt, dass die Empfänger nicht als einzelne Personen gesehen werden können, sondern man diese in Teilgesellschaften betrachten müsse, deren Bedeutungsvorrat sich immer wieder überschneide.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Watzlawick, Paul (2007): S. 45.

¹⁵⁷ vgl. Burkart, Roland (2002): S. 196.

4.5. Gatekeeper / News Bias / Framing

Gehen wir in der Geschichte zurück, bereits im Absolutismus, Mitte des 19. Jahrhunderts, wurde das Zeitungswesen nachdem es sich als Massenmedium etabliert hatte, von der „Obrigkeit“ benutzt. Es wurde für die Propaganda, zur einseitigen politischen Meinungsbildung, um unerwünschte Nachrichten geheim zu halten oder aber gezielte Teilwahrheiten zu verbreiten, sowie zur Bekanntmachung von Verdikten und neuen Verordnungen missbraucht. Joseph II. erteilte Druckprivilegien um so die Zeitungen einfacher kontrollieren zu können. Diese Kontrolle wurde später in eine Zensur umfunktioniert und durch die Geheimpolizei noch verschärft. Bereits in dieser Zeit kann somit die Funktion des „Gatekeepers“ festgehalten werden. Im „Dritten“ Reich wurde hierfür die RMK, die Reichsmusikkammer eingesetzt. Propagandaminister Göbbels ernannte damals Richard Strauss zum Ersten Reichsmusikminister. Strauss, der zwar nicht die politische Einstellung Eislers und Brechts teilte, kann jedoch nicht in dieselbe Riege wie Furthwängler oder Karajan gestellt werden. Strauss stand auf demselben Standpunkt wie Brecht, dass Musik und die Musiker, Komponisten und Interpreten etwas können müssen, also wie Brecht es später formuliert hat „brauchbar“¹⁵⁸ sein müssen. Für ihn zählte Zeit seines Lebens nicht welche politische Gesinnung ein Mensch hatte, sondern ob dieser Mensch Fähigkeiten, vor allem im musikalischen Bereich, besitzt. Richard Strauss war in der RMK die einzige Persönlichkeit mit Weltgeltung. Seine Kollegen waren allesamt linientreue Gefolgsmänner der Nazi-Diktatur. So schrieb Strauss:

*„Im November 1933 hat der Minister mich zum Präsident ernannt, ohne vorher meine Einwilligung hierzu einzuholen, mit einem Präsidialrat an der Seite, über dessen Zusammensetzung ich ebenfalls nicht befragt worden war. Ich habe dieses Ehrenamt angenommen, weil ich hoffte, Gutes tun und größeres Unglück verhüten zu können, wenn das deutsche Musikleben jetzt nur von Dilettanten und unwissenden Stellenjägern angeblich „neu organisiert“ werden sollte.“*¹⁵⁹

Der Begriff Gate-Keeper geht auf eine Untersuchung des Psychologen Kurt Lewin aus den 40er und 50er Jahren zurück¹⁶⁰. Es wurde versucht die Entscheidungskraft, genauer gesagt Schlüsselpositionen von Entscheidungsträgern in sozialen Gruppen am Prozess der Nachrichtenauswahl zu verdeutlichen. In diesen Schlüsselpositionen sitzen zumeist Journalisten, Chefredakteure, Produzenten, aber auch Politiker und Musikschafter. Diese Positionen gelten als so genann-

¹⁵⁸ vgl. hierzu Kapitel - 6.7.1. Das Hollywooder-Liederbuch, S. 110.

¹⁵⁹ Karner, Otto (2002): Komponisten unterm Hakenkreuz S. 90.

¹⁶⁰ vgl. Fischer-Lexikon-Publizistik (2002): S. 328.

te Gatekeeper - Eins zu eins übersetzt könnte man sie als Torhüter oder aber Schleusenwärter beschreiben, die in ihrem jeweiligen Aufgabenbereich das jeweilige Material auswählen also selektieren. Es wird hierbei zwischen berichtenswerten und unwichtigen Ereignissen unterschieden. Man kann dies aber auch hinsichtlich politischer Systeme als eine Art Schleusenwärter für Ereignisse die nützlich sind, beziehungsweise Ereignisse oder Nachrichten die dem „System“ schaden könnten unterteilen.

In vielen Bereichen, so auch in der Politik (allzu oft jedoch auch im Bereich der Journalistik) kann aber auch von der Verbreitung von Halb- beziehungsweise Teilwahrheiten gesprochen werden. Da dieser Punkt hinsichtlich der Gate-Keeper-Forschung nicht ganz so deutlich untersucht werden konnte, wurde zusätzlich zu dieser Forschung das so genannte „News Bias“ entwickelt. Dabei geht es darum „Unausgewogenheiten, Einseitigkeiten und politische Tendenzen in der Medienberichterstattung“¹⁶¹ aufzugreifen und die Ursachen dafür zu erforschen. Es wurde festgestellt (unter anderem mithilfe einer Kombination aus Befragungen und Inhaltsanalysen), dass die subjektive Einstellung einen bedeutenden Einfluss auf den Inhalt hatte. Ruft man sich nun in Erinnerung, dass die subjektive Meinung auf Assoziationen aufgebaut ist, die auch aus den einzelnen Teilgesellschaften heraus sich produzieren, setzt dies wiederum einen großen Kreislauf in Gang. Ein weiterer Punkt war das so genannte Framing. Hierbei wurde untersucht auf welche Bereiche die „Einseitigkeit“ gelegt wurde beziehungsweise auf welche Bereiche die so genannten Gate-Keeper Einfluss hatten. Also im wahren Sinne des Wortes - wo der Rahmen angesetzt wurde. Das Framing, News Bias und die Gatekeeper-Forschung sind somit auch als eine Unter-Disziplin der Agenda-Setting Theorie zu sehen.

Die Gatekeeper-Forschung, New-Bias und Framing lässt sich in mehrfacher Hinsicht auf die Musik umlegen und untersuchen. Einerseits bezüglich der zu vermittelnden Inhalte in der Musik selbst, andererseits aber auch im sozialen Gefüge, dass die Musikschaaffenden Personen umgibt und wofür diese im Endeffekt stehen. Oder aber besser ausgedrückt, was die jeweilige Gesellschaft darin sieht.

161 Burkart, Roland (2002): S. 278.

*„Revolution, stand auf unseren Fahnen,
Revolution, stand uns im Gesicht,
wir ham erlebt, was andre nicht mal ahnen.
Revolution, weniger wollten wir nicht.
Das ist noch nicht so lange her
doch heute kennst du mich nicht mehr.“*

Die Ärzte - „Kopfüber in die Hölle“

5. Musikkommunikation und Politik

Bereits Konfuzius soll den Ausspruch getätigt haben, dass wenn man wissen will ob ein Land „wohl regiert“ und „gut gesittet“ ist, man sich die Musik des Landes anhören müsse, da sobald es chaotisch wird sich dies in der Musik widerspiegelt.¹⁶² Und auch Platon war davon überzeugt in der Musikerziehung den Grundstein für ein stabiles politisches Gerüst zu legen.

So konträr die Verbindung dieser beiden Begriffe für manchen erscheinen mögen, umso enger sind sie jedoch miteinander verbunden. Auch wer auf den ersten Blick denken mag, diese Verbindung findet sich lediglich in National- und Lobeshymnen, der soll hier eines Besseren belehrt werden. Kollegen die sich bereits eingehend mit der Thematik beschäftigt haben, finden schnell heraus, dass Musik, wie wir bereits feststellen konnten, bedingt durch die Einbettung in die Gesellschaft und die Geschichte, nicht im luftleeren Raum stattfinden kann. Eisel definiert dies wie folgt:

„Dies mag sich einerseits aus der Selbstverständlichkeit erklären, daß auch Musik nicht sozusagen im luftleeren Raum stattfindet, sondern mit bestimmten historischen und politischen Bedingungen konfrontiert ist und darin wächst. Andererseits weckt Musik mit ihrer emotionalen, schwer erklärbaren, aber eben immer wieder erfahrbaren Ansprache der Menschen offenkundig auch politische Begehrlichkeiten.“¹⁶³

Politisch motivierte Musik, in welche Richtung auch immer, versucht in gesellschaftliche Gegebenheiten einzugreifen, diese entweder zu forcieren, zu überspielen oder aber zu unterbinden. Musik wird und wurde also von Anbeginn der Geschichte auch als Mittel zum Zweck eingesetzt. Maletzke spricht in Bezug auf die politische Kommunikation auch davon, dass sie als Synonym für Propaganda angesehen wird, der Wortsinn dahinter aber ein viel weitreichender ist.¹⁶⁴

¹⁶² vgl. Eisel, Stephan (1990): S. 16.

¹⁶³ ebd. S. 9.

¹⁶⁴ Maletzke, Gerhard (1972): Psychologie der Massenkommunikation. Eine begriffskritische Analyse. In: Publizistik 1972, 17. Jg., Heft 2, S. 158.

Nehmen wir als Beispiel die Zeit in der Eisler gelebt hat, die Zeit des Nationalsozialismus (dies kann aber auch auf andere Regime umgelegt werden). Hier wurde die Musik zur Machtdemonstration bei Kundgebungen, Aufmärschen, Festakten, Gedenktagen, Parteitagen etc. zielgerichtet inszeniert. Den Worten Otto Brusatti's ist hier nichts mehr hinzuzufügen:

*„Der Nationalismus strich die Musik bewußt als Ergebnis der Leistungen seiner Mitglieder heraus, er verwendete sie als Integrationsmittel, also z.B. als Hymne, als Lied in einer allen bekannten Sprache mit der, der Nation eigenen Thematik, usw., und er verwendete sie gleichermaßen auch als Demonstrationsobjekt der eigenen Ideen, als künstlerischen Beweis des nationalen Lebens dieser Gruppe. Die Kunst bleibt aber hier nicht mehr Ausgangsbasis allein, sie bleibt nicht mehr nur ein kreatives Element - ihre besondere Stellung ihr Wert und ihre Verschiedenheit zur sie umgebenden fremden Kunst und Kunstanschauung werden herausgestrichen und betont. Hierbei kommt es naturgemäß zu einer Klassifizierung, die unobjektiv ist, ja unobjektiv sein muß. Das eigene wird hervorgehoben, Fremdes, Anderes verpönt.“*¹⁶⁵

Der Charakter des Mediums Musik wurde hierbei umfunktioniert und instrumentalisiert. Karbusicky hat diese Funktion auch mit Bedacht auf die Gesellschaft und, dass diese sich aus der Summe all ihrer Erfahrung zusammensetzt, festgehalten.

*„Der Komponist fungiert als Sprecher für Klasseninteressen, für Ideologien, in Extremfällen für politische Regime. Gemäß der Definition, „Mensch ist Summe der Sozialverhältnisse“ ist die „Gesellschaft“ Schöpfer des Werkes.“*¹⁶⁶

Gillum wiederum weist darauf hin, dass die Musik als eher ungefährlich eingestuft wurde und die Menschen in weiterer Folge eines Besseren belehrt wurden:

*„Musik, das unschuldig geglaubte Lieblingskind der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts, entblößt unter diesen Bedingungen als emotionale Massenäußerung ein zugleich faszinierendes und grotesk verzerrtes Gesicht, dessen Züge das Kulturbild der Moderne unwiderruflich mitgezeichnet haben.“*¹⁶⁷

Der Begriff „politische Musik“ ist seit dem 19. Jahrhundert größtenteils im negativen Sinne verwendet worden. Gemäß der L'Art pour L'Art-Bewegung, sollte Musik lediglich für sich selbst stehen und so auch von der Politik verschont werden. Dies ging so weit, dass politischer Musik jeglicher künstlerische Wert aberkannt wurde.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Brusatti, Otto (1978): S. 46.

¹⁶⁶ Karbusicky, Vladimir (1977): S. 9.

¹⁶⁷ Gillum, Marion / Wyrchow, Jörg (2000): Politische Musik in der Zeit des Nationalsozialismus. Ein Verzeichnis der Tondokumente (1933 - 1945). S. 7.

¹⁶⁸ Eckhard, John (1998): Verfehlte Liebe? Hanns Eisler und die politische Musik. S. 155.

Das Problem des Missbrauchs der Medien und so auch der Musik, ist kein neues Phänomen. Es existiert seit es Medien überhaupt gibt. Das ist gar nicht unverständlich, schließlich sind Medien durch ihre Verbreitungskanäle die einfachste und umfassendste Möglichkeit einen Großteil der Bevölkerung zu erreichen. Es ist somit naheliegend und auch nachvollziehbar, dass dies als Mittel zum Zweck - nämlich die eigenen Interessen zu forcieren und zu manipulieren wo man es gerade braucht, eingesetzt wurde.

Auch Ludwig van Beethoven (*1770 - †1827), um einen der „großen Meister“ der Musik zu nennen, komponierte politisch motivierte Musik. Im Jahre 1809 vertonte er das Gedicht Heinrich Joseph von Collin mit dem Namen „Östreich über Alles“. Mit Hilfe dieses Liedes wollte er den Patriotismus gegen die Truppen Napoleons unterstützen und bestärken. Das Lied kam jedoch nie über den Entwurf hinaus und blieb fragmentarisch und unveröffentlicht. Auch seine 9. Symphonie kann als politisches Werk gesehen werden, jedoch wurde dies nicht von Beethoven selbst bezweckt, sondern vielmehr später dazu gemacht, zB als der letzte Satz 1985 zur Europahymne gekürt wurde.

Was im Nationalsozialismus unter Musik und der damit einhergehenden Musikerziehung verstanden wurde hat Wulf in „Musik im Dritten Reich“ festgehalten. Er zitiert dort eine Abschrift von Stumme, seines Zeichens Leiter des Seminars für Musikerzieher der Hitler-Jugend, aus dessen Schrift „Musik im Volk“ aus dem Jahre 1944:

„Musikpolitik bedeutet uns heute: Einsatz der Musik als volksbildende und staatserhaltende Lebensmacht und Förderung des Schutzes und vor allem des Wachstums der deutschen Tonkunst als blutgebundenen-seelischer Ausdrucksform und demgemäß als eines Mittels höherer Erkenntnis und höherer Entwicklung unserer Rasse.“¹⁶⁹

5.1. Ideologie in der Musik

Ideologie kann als eine hinter der Idee stehende Logik beziehungsweise Einstellung angesehen werden und ist so gesehen eigentlich ein neutraler Begriff. Ideologie wird aber auch als eine Werthaltung, Grundeinstellung oder aber Weltanschauung, zumeist in enger Verbundenheit mit der Politik verwendet und so bedingt durch die Geschichte mit negativen Assoziationen besetzt.

169 Wulf, Joseph (1963): Kultur im Dritten Reich. Band 5 - Musik im Dritten Reich. S. 131.

Karbusicky hat in seinem Werk „Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie“ folgende Definition von Ideologie aus dem „Wörterbuch der Soziologie“ festgehalten:

„Ideologie ist eine besondere Art von Anschauungsmodellen und von Normen moralischen und kognitiven Urteils, die gleichzeitig von einer Mehrheit von Personen in einer Gesellschaft geteilt werden. Sie sind logisch zusammenhängend, verstärkt durch Gefühlsintensität, umfassend in der Reichweite ihrer Bezugsquellen und unwiderstehlich in den Ansprüchen, deren Innehaltung sie von den Aktionen ihrer Anhänger verlangen [...] Alle ideologien, seien sie „progressiv“, „traditionalistisch“, „revolutionär“ oder „reaktionär“, haben auch gewisse gemeinsame grundsätzliche Züge. Alle zeigen eine Entfremdung von der existierenden Gesellschaft, alle empfehlen oder sagen die Errichtung einer perfekten Ordnung bezüglich der ausgesprochenen Prinzipien voraus, alle bestehen auf der Durchdringung der Verhaltensweise durch das Prinzip, alle bestehen auf Übereinstimmung und Gründlichkeit in der Anwendung der Glaubensartikel der Ideologie.“¹⁷⁰

Funk-Hennings definiert Ideologien als eine gesellschaftliche Rechtfertigungslehre,

„die soziale Gegebenheiten absichern, legitimieren, aufwerten sollen. Wenn sie das Bewußtsein übermächtig haben, verfälschen sie das wirkliche Sein der betroffenen Menschen „im Sinne einer Interessen-Entfremdung“.“¹⁷¹

Die Ideologie in der Musik gibt es wahrscheinlich schon viel länger als man vermuten möchte. Eine der ersten mit Ideologie besetzten Musik könnte wohl die Musik der Minnesänger gewesen sein. Diese wurden instrumentalisiert. Da die Sänger auf ihre so genannten „Herren“ angewiesen waren, befanden sie sich in einer Abhängigkeit des jeweiligen Systems und vertonten auch ideologische Texte, um sich ihr Einkommen sichern zu können (unter anderem auch Walther von der Vogelweide). Sie befanden sich also in einer Abhängigkeit des jeweiligen Systems.

„Auf der Suche nach Mäzenen sah er (Walther von der Vogelweide) sich zu politischen Sangsprüchen veranlaßt, die sich in einer Mischung aus politischer Dramatik und metaphysischer Betrachtung an die führenden Repräsentanten von Reich und Kirche richteten.“¹⁷²

Aus dem Lied der Minnesänger heraus entwickelte sich, nicht zuletzt als eine Art Zeitungersatz, das Nachrichtenlied, das als Vorgänger des politischen Liedes gehandelt werden kann. Aber es gibt auch Stimmen die besagen, der Minne-

170 Wörterbuch der Soziologie / Stuttgart (1969) in: Karbusicky, Vladimir (1973): Ideologie im Lied. Lied in der ideologie. S. 203.

171 Funk-Hennings, Erika / Johannes Jäger (1996): Rassismus, Musik und Gewalt. S. 31.

172 Eisel, Stephan (1990): S. 153.

sang sei kein Ideologisches Lied. Karbusicky unterstreicht, dass im mittelalterlichen Minnesang die so genannten „Ich-Lieder“ propagiert wurden, während es für ideologische Lieder ein typisches „Wir“ im Sinne von Volk, Masse, Gruppe - Gefühl braucht.¹⁷³ Schnaus hingegen spricht die politischen Aussagen der Trobadors, Spielleute oder Minnesängern direkt an:

„Kanzone mit Reflexionen über die Liebesthematik die meistgepflegte Gattung, daneben tritt die Sangspruchdichtung mit Fürstenpreis, Lebenslehre, religiöser Unterweisung und politischer Aussage, sie wurde vornehmlich von Berufssängern gepflegt, zu denen zeitweise auch Walther von der Vogelweide gehörte.“¹⁷⁴

Das Lied ist als Träger für ideologische Inhalte, durch die Verbindung aus Melodie und Sprache, wie geschaffen. Bezüglich der Verbindung von Ideologie und Musik spricht Kneif hingegen davon, dass die Musik selbst nicht von vorne herein als ideologisch betrachtet werden kann, da ihr die Fähigkeit das „soziale Sein“ abzubilden fehlt.¹⁷⁵ Dem muss entgegen gehalten werden, dass das Medium Musik jedoch auch eine „Art“, im wahrsten Sinne des Wortes ist, die Wirklichkeit konstruieren kann und somit, wenn auch nur fragmenthaft, einen Teil davon abbilden kann.

Schlussendlich gibt es noch einen Punkt, der noch nicht zur Sprache gekommen ist. Es kommt ab und an auch vor, dass sofern sich in der Musik nichts Politisches oder Ideologisches finden lässt, die jeweilige Gesellschaft die Hintergründe der Musikschaaffenden, oder am Werk beteiligten Personen näher beleuchtet, um doch noch etwas Ideologisches oder zumindest ein Statement des politischen ausfindig machen zu können. So ist es auch offensichtlicher, warum ein Komponist mit einer kommunistischen Einstellung trotzdem in der Sowjetunion keinerlei Akzeptanz erreichen konnte. Eisler standen in diesem Fall seine Zwölftonmusik (Dodekaphonie) und die Jazzelemente die er ab den Dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts in seine Musik miteinbrachte, im Wege.

Man muss aber auch betonen, dass solche, nennen wir sie mal Kleinigkeiten, des Öfteren den kleinen feinen Unterschied gemacht haben. Bestimmte Musikstile wurden immer gewissen Klassen der Gesellschaft zugeordnet. Dass dies kein hundert prozentiges Kriterium sein kann unterstreicht Karbusicky, der treffend feststellt, dass dies so nicht stehen gelassen werden kann. Denn,

¹⁷³ vgl. Karbusicky, Vladimir (1973): S. 10.

¹⁷⁴ Schnaus, Peter (1990): S. 68.

¹⁷⁵ Jenne, Michael (1977): S. 173.

„wer eine Musikart als spätkapitalistisch bezeichnet, würde sich wundern, wenn er empirisch untersucht hätte, welche Musik die Spätkapitalisten bevorzugen und hochschätzen. Die Atonale Musik oder die Dodekaphonie, die als spätkapitalistisch gelten, sicherlich am wenigsten.“¹⁷⁶

5.2. Politik gegen Musik

Den Kapiteln „Politik gegen Musik“ und „Musik gegen Politik“ ist anzumerken, dass diese Bezeichnung natürlich auch vice versa gilt. Es hat in jeder Zeit sowohl Politik für als auch gegen Musik gegeben und demzufolge auch Musik für und gegen die jeweilige Politik.

Dass sich die Politik seit jeher den Künsten, insbesondere der Musik zuwendet und diese für ihre Zwecke ge- und missbraucht hat ist unbestritten. Musik die auch nur in irgendeiner Weise gegen die Regeln, Gesetze, Sitten und somit gegen das jeweils herrschenden Systems verstieß wurde systematisch verboten, verbannt, im besten Falle ignoriert oder, wie man den folgenden Zeilen entnehmen kann auch denunziert und auf das Übelste beschimpft. Alfred Orel, der im Mai 1938 in „Die Musik“ über den Neuaufbau des Wiener Musiklebens schreibt, tut dies wie folgt:

„die Fesseln wurden immer enger, immer unerträglicher, während eine Horde jüdischer Parasiten sich im alten Ruhm Wiens als Kulturstadt sonnte und daran war, den fruchtbaren Boden unserer Heimat in einen schmutzigen Pfuhl zu verwandeln, in dem sie sich behaglich grunzend wälzen konnte. Je freier sich die deutsche Kunst jenseits der Grenzen des „unabhängigen“ Österreich entfaltete, desto trauriger wurde die Lage hier, da der Hauptstrom der „Semigranten“ - ein echt Wiener Wortwitz -, soweit nicht Pariser oder Londoner Beziehungen eine Richtung bestimmten, Wien überflutete.“¹⁷⁷

In einem solchen System hebt Langenbucher die, wie er sie nennt, anwaltschaftliche Rolle der Medien hervor. Dies kann natürlich auch wieder auf die politische Verantwortung der Musikschaaffenden umgelegt werden. Genau das war Eislers Vorstellung seiner Musik:

„Wenn das politische System die Kommunikation dominiert, kommt es notwendig zu Defiziten. Die neue Verantwortung der Medien liegt dann in einer kompensatorischen, einer Anwaltschaftlichen Rolle. Journalisten [Komponisten und Musiker] können und müssen jenen zum Wort, zur Öffentlichkeit verhelfen, die zwar Argumente, aber keine Macht haben.“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Karbusicky, Vladimir (1977): S. 32.

¹⁷⁷ Wulf, Joseph (1963): S. 155.

¹⁷⁸ Wolfgang R. Langenbucher in: Duchkowitsch, Wolfgang (2001): S. 55.

Um auch einen negativen Namen für die Musikschaaffenden und ihre Werke in dieser Zeit zu finden entstanden alsbald Schlagworte wie „Entartete Kunst“, „Kunst-“ oder „Musikbolschewismus“. Diese werden in einem gesonderten Kapitel erläutert.

Es wurde zuvor das Beispiel gebracht, dass auch nicht-politisch oder ideologisch motivierte Musik im Brennpunkt des Interesses gestanden hat. Auch im Nationalsozialismus und anderen totalitären Regimen wurden die Musikschaaffenden und ihr sozialer, familiärer Kontext beleuchtet, um so Schlussfolgerungen zu ziehen, die dann für den Künstler und sein Umfeld galten und diesbezüglich auch weitreichende Folgen hatten.

Eine weitere Ausformung war, dass die Nationalsozialisten bereits bestehendes Musikmaterial für sich verwendeten. Darunter befanden sich auch Kompositionen von Eisler und Scherchen. Bedingt durch die vielen Ausschlussgründe von Künstlern (rassische, politische, etc.) ergab sich ein Mangel an qualifizierten Kulturschaaffenden. So wurde auch auf die „musikbolschewistischen“ Musikschaaffenden dieser Zeit zurückgegriffen bzw. wurden vereinzelt vom Propagandaministerium auch Ausnahmen gemacht. Nichts desto trotz ist dies auch ein strategischer Schachzug gewesen, da diese Musik bereits verbreitet und in den Köpfen der Menschen war. Viele fragten gar nicht nach dem woher. So wurde aus dem Steigerlied „Deutsch ist die Saar“, aus dem Arbeiterlied „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ wurde „Brüder in Zechen und Gruben“ und auch Eislers Lieder wurden einfach umgetextet.¹⁷⁹ Der Nationalsozialist Blume schrieb 1939 als Rechtfertigung diesbezüglich:

„Die Musik ist eine willige Dienerin, und auf die Melodie, in der man soeben ein Buhllied gesungen hat, kann man morgen ein Kirchenlied singen.“ Es habe deshalb „intra ecclesiam et extra - nie eine bessere Propagandamacht gegeben, als die Musik.“¹⁸⁰

Es gab natürlich auch Künstler die opportun ihre Werke ausrichteten. Dies erfolgte aus den verschiedensten Gründen unter die man Angst um sich und den jeweiligen Umkreis, dem Mitläufertum, aber auch das Schlagwort der Prestige zählen konnte.¹⁸¹ Die Gründe dafür aufzuzählen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Man konnte dazu in der roten Fahne diesen Künstlern gegenüber ei-

¹⁷⁹ vgl. Eisel, Stephan (1990): S. 156.

¹⁸⁰ Eisel, Stephan (1990): S. 156.

¹⁸¹ vgl. hier u.a. den Komponisten Richard Strauss, zB in: Scheichl, Romana (2008): Musik im Dritten Reich. Missbrauch von Musik als Mittel von Agitation und Propaganda. Wien / Diplomarbeit.

nen sehr guten Vergleich lesen, nämlich dass diese wie Blumen *„jedem Wohlgeruch spenden, mag er braune oder schwarz-rot-goldene Sträuße binden.“*¹⁸²

Die Wirkung des Liedes, vor allem des politischen Liedes, ist wie Eisel ebenso bemerkt, noch zu wenig untersucht. Er bringt diesbezüglich als Beispiel Landrat Naumann, den Komponisten des nationalchauvinistischen „Liedes der Deutschen in Polen“, der Opfer eines politischen Mordes wurde und weist weiters darauf hin, dass gerade in totalitären Regimen die Menschen immer wieder durch die Lieder ihrer Freiheitsliebe Ausdruck verliehen. Wie zB auch am 17. Juni 1953 als mehr als 40.000 Arbeiter auf dem Weg zum Alexanderplatz das Lied „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ sangen. Brecht schrieb zu diesem Ereignis sein Gedicht „Die Lösung“:

Nach dem Aufstand des 17. Juni
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit
 zurückerobern könne. Wäre es da
 Nicht doch einfacher, die Regierung
 Löste das Volk auf und
 Wählte ein anderes?¹⁸³

5.2.1. Zensur

Musik ist, wie bereits beschrieben, sehr gut dazu geeignet Emotionen auszulösen und Stimmungen hervorzurufen. Geschickt eingesetzt können damit auch Inhalte vermittelt werden. Somit wurde auch früh erkannt, dass auch die Musik ein Medium ist, das zensuriert gehörte. Mit der „Machtergreifung“ der Nazis wurde auch in Bezug auf die Musik eine großangelegte Zensurpolitik betrieben. Dies manifestierte sich auch in der Ausdrucksweise. Es wurden Ausdrücke wie „Entartete Musik“ und „Musikbolschewismus“ wieder aufgegriffen.

Im April 1933 wurden durch die NSDAP die nicht erwünschten Musikschaaffenden mit einem Aufführungs- und Ausstrahlungsverbot belegt. Bereits im darauffolgenden Jahr wurden jüdische Musikschaaffende entweder nicht mehr erwähnt, oder es wurde den Namen ein Davidstern hinzugefügt.¹⁸⁴ Abgesehen davon, dass die Musikschaaffenden schon früh mit Diffamierungen, öffentlichen Beschimpfungen,

182 Rote Fahne vom 7.05.1933 in: Duchkowitsch, Wolfgang (1997): Kult um „Kultur“? S. 311.

183 <http://sven-jordan.de/shosta-kap1a.html>

184 vgl. Eisel, Stephan (1990): S. 34ff.

wie die Musik wäre eine „haarsträubende Kakophonie“¹⁸⁵, „rationell-mechanistische Konstruktion“ oder aber „zuchtlose, selbstgenießerische Musik“, Aufführungsverboten und anderen noch schlimmeren Repressalien zu kämpfen hatten, wurde 1940 das „Lexikon der Juden in der Musik“ herausgegeben. Dieses „Lexikon“ wurde auf die 1935 veröffentlichte „Liste der Musik-Bolschewisten“ aufgebaut.¹⁸⁶ Akribisch wurden Musikschaaffende und ihre Werke verzeichnet, und somit auf den Index und an den Pranger gestellt. Folgende Abbildung zeigt die Seite mit Eislers Eintrag.¹⁸⁷

Eisenhardt, Elisabeth, geb. Rottgießer, * Düsseldorf 10. 7. 1894, MLn (V) — Berlin.

Eisenschmied, Hermann, Ps. für Rosenblum, Jakob Hersch Hermann.

Eisenstein, Ladislaus Walter, * Wien 12. 2. 1915, Komp — Wien.

Eisinger, Irene, * Kostel 8. 12. 1903, Sgrn — Berlin.

Eisler, Hanns (H) (Ps. Adams), * Leipzig 6. 7. 1898, Komp (u. a. op. 11: Zeitungsausschnitte für G und K, op. 20 Lehrstück „Die Maßnahme“) und politischer Agitator. Schüler Schönbergs — Wien.

Eisner, Bruno, * Wien 6. 12. 1884, Pian — Berlin.

Eisner, Erich (Ps. Erck, Erich), * Prag 7. 6. 1897, KM, Komp — München.

Eisner, Erna, * Ostrowo/Posen 4. 12. 1903, Sgrn — Berlin.

Eisner, Gustav (H), * Wien 8. 8. 1888, UntM (Schl, Pk, Zit) — Wien.

Eisner, Harriet Charlotte, * Berlin 6. 8. 1894, MLn (V) — Berlin.

Abbildung 11 - „Lexikon der Juden in der Musik“

Quelle: Schebera, Jürgen (1998): S. 112.

¹⁸⁵ vgl. eisle, Stephan (1990): S. 40.

¹⁸⁶ vgl. Eckhard, John (1994): S. 356.

¹⁸⁷ das (H) steht in der faschistischen Terminologie für „Halbjude“ vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 112.

Das „Lexikon“ wurde durch die Mitarbeiter der NSDAP und dem bereits vorherrschenden Denunziantentum stetig aktualisiert. Der Herausgeber Gerigk schreibt im Vorwort:

„Die Reinigung unseres Kultur - und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen ist erfolgt. Klare gesetzliche Regelungen gewährleisten in Großdeutschland, daß der Jude auf den künstlerischen Gebieten weder als Ausübender noch als Erzeuger von Werken, weder als Schriftsteller noch als Verleger oder Unternehmer öffentlich tätig sein darf.“¹⁸⁸

5.2.2. „Musikbolschewismus“

Um politisch ungeliebte Gegner auszugrenzen, veralbern, zu verunglimpfen, denunzieren und zu stigmatisieren bedient sich jedes politische System einer eigenen Sprache. Es werden immer wieder neue Begriffe geschaffen - im positiven Sinne könnte man davon sprechen, dass der Phantasie keine Grenzen gesetzt sind, jedoch muss man hier dies so formulieren: dem Wahnsinn sind hier keine Grenzen gesetzt. Es sind unter anderem auch diese Begriffe, die sich langsam in das Sprachrepertoire einschleichen und so ihren politischen Beitrag leisten.

Der Begriff des „Kulturbolschewismus“ ist bereits auf das Jahr 1918/1919 zurückzuführen¹⁸⁹ und wurde zwischen der Novemberrevolution und den Märzauftständen im Bereich der Kulturkritik aufgeworfen. Er löste den Begriff des „musikalischen Anarchismus“ sozusagen ab. Die Nationalsozialisten erkannten einerseits schnell die „Macht“ der Musik und fühlten sich durch diese bedroht, andererseits war es auch ein Vorwand (denn es gab genügend Musikschaaffende in den eigenen Reihen, die ebenfalls Atonale Musik komponierten) eine Möglichkeit, die Musikschaaffenden die nicht mehr in das politische Konzept gepasst haben, zu denunzieren und diffamieren. Es wurde befürchtet, dass mit Hilfe der Kultur insbesondere der Musik der Staat von innen her zersetzt werden sollte. Somit brauchte es Schlagwörter um diese Propaganda betreiben zu können.

Eckhard schreibt, dass *„Willy Pastor, der Kunst- und Musikkritiker der Berliner Täglichen Rundschau, der erste war, der den Terminus [Kulturbolschewismus] noch vor Ausbruch der deutschen Revolution im Februar 1918 verwendete in einem Bericht über einen Lichtbildervortrag des Direktors der Bremer Kunsthalle, der um Verständnis für den Expressionismus geworben hatte“¹⁹⁰*

¹⁸⁸ Gerigk, Herbert (1940): Vorwort zum „Lexikon der Juden in der Musik“. in: Wulf, Joseph (1989): S. 429.

¹⁸⁹ vgl. Eckhard, John (1994): S. 30f.

¹⁹⁰ Würffel, Stefan Bodo (1999): Kulturpolitisches Panorama der Weimarer Republik. S. 415f.

Es wurde somit festgelegt, was passende und unpassende und noch genauer, was im Endeffekt als gute und was als schlechte Musik, zu gelten habe. Nicht mehr das Publikum hatte zu entscheiden, sondern die Politik. Die Menschen die nicht unmittelbar davon betroffen waren konnten sich diesen Regeln ebenso nicht widersetzen, wie Eisler und seine Kollegen, da dies durch Berufsverbote, Haft, KZ oder dem Tod bestraft wurde.¹⁹¹

5.3. Musik gegen Politik

Musik die sich gegen die Politik richtet ist kein leichtes Unterfangen, vor allem nicht in einer Zeit in der dies mit Repressalien endete und man dann auch um sein Leben beziehungsweise das Leben der Mitmenschen fürchten musste. Aber auch zu Beginn dieser Zeit hielt Eisler an folgendem Standpunkt fest:

„Wenn ein Komponist heute auf dem Standpunkt steht seine Musik verfolge gesellschaftlich politisch keine Zwecke, so zeigt sich damit nur, dass er sich über diese Zwecke nicht im klaren ist.“¹⁹²

Eisler bringt hier, scharfsinnig, die wechselseitige Wirkung der Rezipienten und der Gesellschaft bezogen auf die Musik ins Spiel. Bereits sein Lehrer Arnold Schönberg hat es als besonders wichtig erachtet, noch bevor man an ein Werk herangeht, man sich die Frage stellen muss für wen ein Werk geschaffen werden soll und was für ein Werk im Endeffekt dabei heraussehen sollte.¹⁹³ Obwohl man auch daran erinnern muss, dass er diesen Gedanken an einer anderen Stelle wieder fallen hat lassen - aufgrund seiner A-Politischen Haltung. Eislers Waffe war also die Musik die der Arbeitern, die er dann in die Kampfmusik umgewandelt hat.

5.3.1. Arbeitermusik

Das Proletariat hat nach dem Krieg, den gescheiterten Putschversuchen und der Zeit der Inflation, Janke spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Inflation nicht nur das Geld betreffend, sondern auch aller Traditionellen Werte, sozusagen ihren Halt verloren. Es wurde also versucht wenigstens mit dem Mittel der Musik etwas Hoffnung und auch Antrieb für „die Sache“ an sich zu vermitteln. Die Arbeitermusik hat sich aber in dieser Zeit kaum gewandelt. Es waren noch immer

¹⁹¹ vgl. Funk-Hennings, Erika / Johannes Jäger (1996): S. 36.

¹⁹² Mayer, Günter (1973): S. 371.

¹⁹³ vgl. Hufschmidt, Wolfgang (1993): S. 147.

dieselben Lieder und alten Inhalte die darin vermittelt wurde. Viele dieser Inhalte hatten zwar auch noch in dieser Zeit bestand, aber es brauchte etwas Neues um die Menschen aus ihrer Lethargie herauszubekommen. Auf dem Gebiet des Theaters ging dieser Vorgang schneller von statten, durch Erwin Piscator bildeten sich Arbeitertheater die sehr erfolgreich waren. Die Musik hingegen hinkte dem jedoch hinterher.

In dieser Zeit gründeten sich auch die ersten Sprechchöre. Diese neue Kunstform, eine Verbindung aus Drama und Theater, galt beziehungsweise sollte als eine Möglichkeit der Solidarisierung des Proletariats gelten. Durch rhythmisiertes Sprechen im Chor wurde nunmehr versucht das Kollektiv der Arbeiter zu einigen und diesen begreifbar zu machen, dass sie nur als Ganzes funktionieren könnten.¹⁹⁴ Gertrud Alexander schrieb am 2.10.1922 in der Roten Fahne (Nr. 436):

„Aber die Wirkung der kollektiven Leistung beruht auf den aus der Masse selbst quellenden wuchtigen Kräften, die den einzelnen fortreißen, stark machen und ihn doch verschmelzen mit allen Anderen. Der Sprechchor das ist: ich, Du, wir, alle, Genossen, Proletarier. Wir haben einen Glauben, eine Gewißheit und einen Willen: Revolution.“¹⁹⁵

Was hier unbedingt noch angemerkt werden muss, ist aber, dass genau dieser Gedanke der Masse, beziehungsweise dass die Masse nur als Ganzes funktionieren könnte greifen auch die Totalitären Regime auf. Und um nun wieder zurück zu kehren zur Gesellschaft, die ihren Bedeutungsvorrat auch wieder einbringt in das System, damit dieser neu und anders verarbeitet wird - auch Bertold Brecht greift in seinem Stück „Mann ist Mann“ genau diesen Gedanken auf. Dem Hauptprotagonisten Galy Gay gilt als schwach und fängt erst in der Masse, als er das Etikett seiner Privatperson abgegeben hat, an stark zu sein. Dreißig Jahre nach der Uraufführung und nachdem Brecht das Stück mehrmals umgeschrieben hat präziserte Brecht seine Zeilen und schrieb:

„Das Problem des Stückes ist das falsche, schlechte Kollektiv (der „Bande“) und seine Verführungskraft, jenes Kollektiv, das in diesen Jahren Hitler und seine Geldgeber rekrutieren, das unbestimmte Verlangen der Kleinbürger nach dem geschichtlich reifen, echten sozialen Kollektiv der Arbeiter ausbeutend.“¹⁹⁶

Musik wird von allen Seiten verwendet um gegen oder für eine Sache zu kämpfen. Dies hat auch Brecht erkannt. Sehr passend und exakt auf den Punkt ge-

194 vgl. Janke, Pia (1999): Kleinbürgertum und Proletariat in der deutschsprachigen Dramatik der zwanziger Jahre. S. 590.

195 Alexander, Gertrud - Rote Fahne (# 436) 2.10.1922 in: ebd. S. 591.

196 Brecht, Bertold (1967): Gesammelte Werke. Bd 17. S. 95. in: ebd. S. 592.

bracht erscheint hier auch das Gedicht Erich Frieds - Kinder und Linke:

Wer Kindern sagt
Ihr habt rechts zu denken der ist ein Rechter
Wer Kindern sagt
Ihr habt links zu denken
der ist ein Rechter

Wer Kindern sagt
Ihr habt gar nichts zu denken
der ist ein Rechter
Wer Kindern sagt
Es ist ganz gleich was ihr denkt
der ist ein Rechter

Wer Kindern sagt
was er selbst denkt
und ihnen auch sagt
dass daran etwas falsch sein könnte
der ist vielleicht
ein Linker¹⁹⁷

5.3.2. „Kampfmusik“ nach Eisler

Kampfmusik ist der Ausdruck für eine Musik die, die Massen ansprechen soll und von beziehungsweise für diese gemacht werden muss. Eisler hat die Musik der Arbeiterbewegung für sich in Anspruch genommen und diese kurzer Hand in Kampfmusik umfunktioniert. Wichtig waren dabei *„einfache, faßliche Melodien, deren Prägnanz sich ganz dem Agitationszweck unterordneten.“*¹⁹⁸

Wodurch es Eisler möglich war eine völlig *„neue musikalische Sprache politisch engagierter Musik“*¹⁹⁹ zu entwickeln. In Eislers Vorstellung sollte die Arbeiterbewegung mithilfe der Musik eine Art Bildungscharakter erfüllen. Eisler formulierte dies wie folgt:

*„Man muß Methoden finden, auch den Arbeitersänger nicht nur als Interpreten zu betrachten, sondern ihn auch selbst zu revolutionieren. [...] ‚Die Maßnahme‘ verlangt vom Arbeitersänger nicht nur ein mechanisches Auswendiglernen der Noten, sondern eine ständige Diskussion über den politischen Inhalt des Stückes“*²⁰⁰

197 <http://www.suzanne.de/worte/fried/kinder/kinder.html>

198 Eckhard, John (1994): S. 311.

199 ebd.

200 ebd. S. 312.

Schebera betrachtet in seinen Ausführungen das Kampflied genauer und führt die Massenwirkung des Kampfliedes nicht auf den Komponisten selbst, sondern auf die Situationsbedingten Umstände zurück. Die Lage der Menschen war bedingt durch die Weltwirtschaftskrise verheerend. Im Zuge der politischen Auseinandersetzungen stieg die Zahl der Massenveranstaltungen massiv an. Mit Bedacht darauf, dass es kein Fernsehen gab und im Radio nur gewisse Veranstaltungen übertragen wurden,²⁰¹ war das Lied ein sehr guter Kanal um über das Medium Musik Botschaften unter die Menschen zu bringen.²⁰² *„Waren diese Lieder zudem eingängig, so ergab sich von selbst ein Schneeballeffekt, was ihre rasche, massenweise Verbreitung betraf.“*²⁰³

5.3.3. „Agitprop“

Das Wort Agitprop ist ein Kunstwort und setzt sich aus den Komponenten Agitation und Propaganda zusammen. Agitation steht einerseits für politisch, aufklärerisch - kann jedoch auch abwertend für hetzerisch und aggressiv verwendet werden. Schlägt man das Wort in einem Fremdwörterlexikon nach, so findet sich unter „Agitproptheater“ auch der Eintrag: *„in den sozialistischen Ländern entstandene Form des Laientheaters, das durch Verbreitung der marxistisch-leninistischen Lehre die allgemeine politische Bildung fördern soll“*²⁰⁴ Im Gegensatz dazu kann man unter „Propaganda“, einer abschätzigen Wertdefinition nach, eine Art der Werbung verstehen. Vom Kommunikationswissenschaftlichen Standpunkt aus, nach Maletzke, ist Propaganda der *„geplante Versuch [sic!] [...], durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen.“*²⁰⁵ Agitprop wurde, so Eckhard, als „Verbindung von Kulturarbeit und Parteiarbeit“²⁰⁶ betrachtet. Die erste Agitproptruppe fand sich 1926 im Kommunistischen Jugendverband Deutschlands kurz KJVD zusammen. Der Name ist sozusagen Programm und lehnt sich auch an das von Lenin gegründete Ministerium für Agitation und Propaganda an.

Die erste Truppe in Deutschland, die damit auch den berühmten Stein ins Rollen gebracht hatte, ging mit ihrem Programm „Blaue Blusen“ auf Tournee. Begeistert von dieser Form fanden sich alsbald viele ähnlich Gruppierungen zusammen und Hanns Eisler schloss sich, als Komponist und Pianist, der Vallentin-Truppe an,

201 vgl. hierzu Kapitel - 4.5. Gatekeeper / News Bias / Framing, S. 60.

202 vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 60.

203 ebd.

204 Duden-Fremdwörterbuch (1997): S. 38.

205 Maletzke, Gerhard (1972): S. 157.

206 Eckhard, John (1994): S. 311.

die später in „Das rote Sprachrohr“ umbenannt werden sollte.²⁰⁷ Die Agitproptruppen wollten auch ein „Konkurrenzmedium“ schaffen um gegen die Bourgeoisie angehen zu können, da diese mit Hilfe der neuen Technik des Filmes und des Lichtbildes die Massen auf ihre Seite zogen.²⁰⁸

5.4. Exilmusik

Weber wirft in seiner Einleitung zu „Musik in der Emigration“ die Frage auf: *„Für wen schreibt ein Komponist, der davon überzeugt war, Musik müsse gesellschaftlich nützlich sein, deutsche Klavierlieder in Kalifornien?“*²⁰⁹ Für sich, seine Idee von der Heimat in die er zurückkehren würde, die aber dennoch eine ganz andere sein wird? Oder aber um an seiner Identität als Mensch und Künstler festzuhalten, die man ihm mit einem Schlag genommen hat.

Zu viele mussten mit und auch schon vor Hitlers „Machtantritt“, um zu überleben, das Land verlassen und gingen ins Exil. Auch Hanns Eisler begab sich 1933 auf die „Reise“ ins Ungewisse in ein 15 Jahre dauerndes Exil in der er in zig Städten, Ländern und auf zwei verschiedenen Kontinenten lebte. Die Zeit während dem Exil überdauerte sowohl die Freundschaft als auch die Zusammenarbeit von Eisler und Brecht. Sowohl Eisler als auch Brecht wehrten sich gegen den Begriff der Emigranten. Sie wurden vertrieben, haben ihre Heimat verloren.

Für Eisler war das Exil auch eine Rückbesinnung auf die Kompositionstechnik des Lehrers Schönberg. Er schrieb in seinem Exil in den USA das Hollywooder Liederbuch eine Art Tagebuch des Exils. Betz beschreibt die Situation der „Exil-Komponisten“ wie folgt:

*„Als dialektische Gratwanderung zwischen Selbstzweifel und Selbstvergewisserung erscheinen authentische Kunstwerke des Exils schon darum, weil in ihnen die Produktionssituation ihrer Autoren sich unvermeidlich niederschlägt: sie sind – im besten Fall vorübergehend Enteignete. Auch ihr Publikum hat man ihnen genommen“*²¹⁰

207 Eckhard, John (1994): S. 311f.

208 vgl. Janke, Pia (1999): S. 589.

209 Weber, Horst (1994): Musik in der Emigration. S. 2.

210 Betz, Albrecht (1976): Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet. S. 77.

II. HANNS EISLER

6. Ein Leben im Zeichen des Widerstandes

Vom 24. – 26. September 1947 fanden die öffentlichen Verhöre der HUAC²¹¹ gegen Hanns Eisler statt. Robert Stripling, seines Zeichens der leitende Ermittler in diesem Fall wurde vom Vorsitzenden gefragt aus welchem Grund er dieses ganze Material vortrage und dieser antwortete:

*„Die Absicht zu zeigen, dass Herr Eisler der Karl Marx des Kommunismus auf dem Gebiet der Musik ist und das sehr wohl weiß.“ – Darauf Eisler trocken: „Es würde mir schmeicheln“.*²¹²

Der Komponist Hanns Eisler, Sohn eines Philosophen und einer Arbeiterin und Schönberg-Schüler hat in seiner musikalischen Laufbahn etwa 600 Vokalwerke, eine Vielzahl an Kammermusik, 8 Orchestersuiten, 3 Symphonien, über 40 Film- und Bühnenwerke geschaffen²¹³, erhielt zwei Oscarnominierungen für die beste Filmmusik und ist trotzdem kein Liebling der Musikgesellschaft. Vergeblich sucht man in vielen Werken seinen Eintrag in den angehängten Namensregistern, auch in Büchern wie etwa „Die Botschaft der Musik - Tausend Jahre Musik in Österreich“ - werden nur zwei der Schönberg Schüler aufgezählt, obwohl Schönberg selbst Eisler als einen seiner besten drei Schüler erachtete. Obgleich sie aufgrund von Meinungsverschiedenheiten, vor allem im Bezug auf die Politik und das künstlerische Schaffen eine Zeit lang im Streit auseinander gegangen waren. Eckhard macht ebenso auf dieses Problem aufmerksam und wirft dabei folgende Frage auf: *„Eisler ist out: liegt das an seiner Musik? Oder verstellt sein Image den Blick aufs Werk?“*²¹⁴

Die Entwicklung Eislers war durch viele zeitgeschichtliche Umbrüche geprägt. Mayer spricht hier auch davon, dass Eisler und seine Generation *„Zeitzeugen tiefgreifender Umwälzungen, insbesondere in Bereichen der Politik, des musikalischen Schaffens und der Medien“*²¹⁵ waren. Aber genau diese Ereignisse und sein Umfeld waren es die seine politische Einstellung und seine Art Missstände aufzuzeigen entscheidend mitgeprägt haben. In diesem Kapitel geht es sozusagen in medias res. Es werden ausgewählte Lieder Hanns Eislers anhand der

211 House Committee on un-American Activities – Ausschuss des Repräsentantenhauses zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeit

212 Hearings Regarding Hanns Eisler, Washington 1947 (Government Printing Office), S. 25. (Übersetzt von Betz, Albrecht) in: Betz, Albrecht (1976): S. 173..

213 vgl. Hufschmidt, Wolfgang (1993): S. 153.

214 Eckhard, John (1998): S. 154.

215 Mayer, Günter (1973): S. 33.

zeitgeschichtlichen Abläufe und der sich damit ergebenden Biographie Eislers in Verbindung gebracht und erläutert. Betz hat auf Grund dieser Dialektik seinem Buch den bezeichnenden Titel: „Musik einer Zeit, die sich eben bildet“ gegeben. Hier sollen nun die Botschaften aufgezeigt werden, die Eisler seinen Rezipienten vermitteln wollte. Die politische Intelligenz die er in die Menschen hineinbekommen wollte, das integrationsstiftende Element für die Arbeiter und nicht zuletzt das Signal um die Bevölkerung aufmerksam zu machen (im Sinne der Agenda-Setting-Hypothese) um sie gegen den immer stärker werdenden Faschismus mobilisieren zu können.

Zum besseren Verständnis, findet sich am Schluss der Arbeit eine CD mit den ausgewählten Liedern. Jedem Lied ist weiters der Text beigelegt, sowie Komponist und Texter angegeben, das Jahr in dem es entstanden ist und die Track-Nummer auf der CD sind ebenso angegeben. Der Übersicht halber werden die Titel in das Inhaltsverzeichnis aufgenommen.

6.1. Hanns Eisler

Johannes Eisler, so sein voller Name laut Geburtenregister, erblickte am 6. Juli 1898 in Leipzig das Licht der Welt. Eisler erzählte in unzähligen Interviews stolz von seiner Herkunft, einer Mutter, die aus einer Arbeiterfamilie in Leipzig stammte und dem Philosophen als Vater. Diese zwei Welten die hierbei aufeinander prallten legten den Grundstein für sein Engagement gegenüber dem Proletariat. Eisler formulierte dies in einem Interview wie folgt:

*„Das Interessante an meiner Abkunft, wenn man so sagen darf, ist, dass ich aus zwei verschiedenen Klassen komme. Mein Vater war Philosoph [...], meine Mutter war eine Arbeiterin aus Leipzig. [...] Mein Großvater väterlicherseits war ein Intellektueller. Mein Großvater mütterlicherseits war Bauer und Sozialist [...] Das soll heißen, wir wurden selbstverständlich aufgezogen als Menschen, die zu der Arbeiterbewegung zu stehen haben. Das war eine Familienangelegenheit, also gar keine höhere Erkenntnis“.*²¹⁶

Dieser „soziale Zwiespalt“ hat ihn schon von frühester Kindheit an stark geprägt. Sein Vater, Dr. Rudolf Eisler, aus einer alteingesessenen tschechisch-jüdischen Bürgerfamilie stammend, zog aufgrund seines Philosophie-Studiums 1893 nach Leipzig, um bei dem renommierten Professor der Psychologie und Philosophie, Wilhelm Wundt, zu promovieren. Dort lernte er die Arbeitertochter Ida Maria Fi-

²¹⁶ Notowicz, Nathan (1971): Wir reden hier nicht von Napoleon, wir reden von Ihnen. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler. S. 27f. in: Schebera, Jürgen (1998): S. 11 f.

scher kennen. Die beiden heirateten 1896 kurz nach der Geburt der Tochter Elfriede. Elfriede Eisler nannte sich später in Ruth Fischer um. 1897 wurde Hanns' älterer Bruder Gerhart geboren.

Schon nach drei Jahren, 1901, zog die Familie nach Wien, der Heimatstadt des Vaters. Dort besuchte Hanns von 1904 bis 1908 die Volksschule in der Löwengasse im III. Wiener Gemeindebezirk. Nach Beendigung der Volksschule wechselte er 1908 auf das k. u. k. Rasumowsky-Gymnasium in der Sophienbrückenstraße. Nun, im Alter von 10 Jahren, genügte ihm der Musikunterricht an der Schule nicht mehr und er fing an sich selbst zu unterrichten. Er kaufte sich selbst eine allgemeine Musiklehre und brachte sich so das grundlegende der Harmonielehre bei. Hanns Eisler über seine ersten Kompositionsversuche und seinen „Selbstunterricht“:

„... Noten lesen konnte ich ja schon in der Volksschule, das lernte man ja mit sechs Jahren. Nun lernte ich also das Trivialste über die Tonarten, über das Lesen von transponierenden Instrumenten. Das war das Wichtigste, damit ich Partituren lesen konnte. [...] Wenn ich aber komponiert habe, ohne Klavier, so musste ich meine Kompositionen im Kopf ausdenken und sie aufschreiben [...] Ich erinnere mich da an eine Klaviersonate, an ein Klaviertrio – eins meiner ersten Stücke - Lieder, dann, als ich älter wurde, also mit fünfzehn/sechzehn Jahren, zwei sogenannte sinfonische Dichtungen.“²¹⁷

Von Eislers ersten Werken ist leider keines erhalten geblieben. Die ersten überlieferten Werke sind ab 1917 datiert. Sein Vater der Philosoph bekam, bedingt durch den bereits immer stärker werdenden Antisemitismus keine Anstellung an der Universität. Aus diesem Grund war es der Familie unmöglich sich ein Klavier zu leisten.

Auch das politische Engagement der Eisler-Kinder begann in dieser Zeit. Bereits im Alter von dreizehn Jahren trat Eisler in den so genannten „Sprechklub sozialistischer Mittelschüler“²¹⁸ ein, indem nicht nur atheistische, anarchistische und marxistische Literatur gelesen wurde, sondern auch heftig darüber debattiert wurde. In dieser Zeit trainierte er seine

„später berühmte Schlagfertigkeit und seinen [...] Witz, die ungewöhnliche Rasanz seiner Denk- und Sprechweise, die Lust an Divergenzen und Widersprüchen.“²¹⁹

²¹⁷ Schebera, Jürgen: S. 14.

²¹⁸ vgl. ebd. S. 15.

²¹⁹ Betz, Albrecht (1976): S. 24.

Als am 1. August 1914 Deutschland Russland den Krieg erklärte und somit der Erste Weltkrieg ausbrach, nannten Gerhart Eisler und seine Mitschüler die bereits schon vorher erschienene Schülerzeitschrift „Jugendprobleme“ prompt in „Antikriegsheft“ um; dies wiederum führte zu einer Hausdurchsuchung bei Familie Eisler. Die Zeitschrift verschaffte den Brüdern den Eintrag „p. v.“ bei der Polizei, was soviel wie „politisch verdächtig“ bedeutete.

6.2. Der I. Weltkrieg

Da die Eisler-Brüder bereits unangenehm auffielen und sich der Vermerk p.v. in ihrer Personalakte befand, hatte es Hanns Eisler nicht leicht und wurde nach Beendigung des Gymnasiums nicht in ein österreichisches Regiment aufgenommen, sondern sofort nach der Reserveoffiziersschule Wrschowitz bei Prag in ein ungarisches Infanterieregiment versetzt, um wie es damals hieß keine „subversiven“ Parolen, unter den zumeist nur ungarisch sprechenden Kameraden, zu verbreiten zu können.²²⁰

Für Eisler war dies jedoch eine positive Erfahrung, abgesehen von den Strapazen genoss er hohes Ansehen bei seinen Kollegen, da er deren Volkslieder notierte und vom Blatt weg nachsingen konnte. Für ihn selbst bedeuteten die beiden Kriegsjahre die erste unmittelbare Berührung mit, wie er notierte, den „einfachen“ Menschen:

„Ich, der Sohn eines Kleinbürgerhauses – die Mutter Arbeiterkind, der Vater Gelehrter – habe zum ersten Mal im Krieg kennen gelernt, was das sogenannte Volk ist. Das sind die Arbeiter und die ungarischen Bauern. [...] Ich sah zum ersten Mal das, worauf es wirklich ankommt: nämlich die Menschen, die diese Kriege führen, das heißt, mit denen diese Kriege geführt werden. Das war eine ungeheure Lehre, die mich mit erzogen hat und die ich nicht vermissen möchte.“²²¹

Eisler musste in diesen zwei Jahren keine wirklich großen Gefechte mitmachen. Der Krieg bestärkte ihn jedoch in seiner Anti-Kriegshaltung nur noch mehr und er begann ein Oratorium „Gegen den Krieg“ zu schreiben. 1917 erreichte das Feldquartier die Nachricht der russischen Oktoberrevolution. Ende 1918 konnte sich Hanns Eisler nun endlich der Uniform entledigen und kehrte nach Hause zurück. Im Dezember 1918 kehrte Eisler in ein anderes Wien. Die Monarchie war gestürzt und am 12. November wurde die Republik Österreich ausgerufen.

²²⁰ vgl. Haas, Michael / Wiebke Krohn [Hrsg.] (2009): Hanns Eisler. Individualist - Collectivist. S. 60.

²²¹ Schebera, Jürgen (1998): S. 17.

In der ersten Zeit nach dem Krieg verdiente sich Eisler mit Musikunterricht im so genannten „Volkskonservatorium“ sein Geld. Die eigentliche Bezeichnung war „Verein für volkstümliche Musikpflege“. Für diese Zwecke verfasste er auch seine ersten Werke über die Musiktheorie. Nebenbei dirigierte und leitete er mehrere Arbeiterchöre.

6.3. Schönberg Schüler

Um seine Musik auf ein „gediegenes theoretisches Fundament“²²² zu stellen, schrieb sich Eisler Anfang 1919 am Neuen Wiener Konservatorium ein. Allerdings zeigte sich schon früh seine Konfliktfreudigkeit. Da er mit der konservativen Haltung seiner Professoren nicht zurecht kam, musste er sich nach einem anderen Unterricht umsehen. Von einem Schulfreund wurde er dazu überredet doch einmal, den renommierten Komponisten und „Erfinder“ der Zwölftontechnik, Arnold Schönberg aufzusuchen.

Dieser war von Anfang an von Eislers Talent überzeugt und nahm ihn, ohne ein Honorar zu verlangen, sofort in seine Klasse auf. Schönberg war es auch der Hanns Eisler zu einem zusätzlichen Einkommen verhalf, ihn mit Naturalien überschüttete und ihn schlussendlich auch noch auf seine Holland-Tournee mitnahm. Dies begründete der Grundgedanke von Schönberg und Adolf Loos einer „Reform sozialer Natur“. Für Eisler war die Beziehung zu seinem Lehrer, den er sehr verehrte, immens wichtig. Man kann schon fast von einer Vater-Sohn-Beziehung sprechen.

Eisler trat im Herbst 1919 seinen Unterricht bei Schönberg an. Es sollte nicht immer so harmonisch zwischen den Beiden bleiben. Im März 1925, entstand wegen eines aus dem Zusammenhang gerissenen Ausspruchs und der politischen Ambitionen des Schülers ein Streit. Daraufhin trennten sich die Wege Schönbergs und Eislers auf längere Zeit.

Dass Schönberg seinen Schüler Eisler trotzdem schätze belegt die Anekdote, dass ein Schüler Schönbergs versuchte dessen Gunst zu erwerben in dem er diesem erzählte, der Uraufführung „Der Maßnahme“ von Eisler und Brecht, nicht beigewohnt zu haben, darauf Schönberg:

„Wie kommen Sie dazu, das Werk eines meiner besten Schüler nicht anzuhören?“²²³

²²² Schebera, Jürgen (1998): S. 23.

²²³ Gespräche mit Hans Bunge Anm. 1. S. 63. in: Wittig, Peter (1999): S. 557.

Das enge Verhältnis und wie stark Schönberg seinen Schüler geprägt hat, bringt Eisler in folgenden Zeilen zum Ausdruck:

„Das Hauptsächliche, was ich Schönberg verdanke, ist, ich glaube, ein richtiges Verständnis der musikalischen Tradition der Klassiker. Ich kann sagen, daß ich überhaupt erst dort musikalisches Verständnis und Denken gelernt habe. Wenn man bedenkt, wie flach und oberflächlich in meiner Jugendzeit die großen Meister interpretiert wurden von dem typischen Konservatoriumsprofessoren in Wien, so war die Auffassung Schönbergs, seine Analysen von Bach oder von Mozart und Beethoven oder Brahms, eine ganz neue Welt für mich. Vor allem bewunderte ich erstens den echt musikalischen Tiefsinn, den Schönberg der Tradition, die er besser kannte wie jemand anderer auf der Welt [...] das bewunderte ich am meisten. Plötzlich fing ich an, wirklich Musik ganz anders zu verstehen. Nicht vom Standpunkt nur des Enthusiasmus, der dazu selbstverständlich gehört, sondern einer, sagen wir, mit Enthusiasmus geladenen Vernunft. Hier waren Vernunft, Phantasie und Gefühl keine Gegensätzlichkeiten, sondern eines produzierte das andere. [...] Dann lernte ich bei Schönberg etwas, was heute gar nicht mehr richtig verstanden wird: Redlichkeit in der Musik, Verantwortlichkeit in der Musik und das Fehlen von jeder Angeberei, um ein Berliner Wort zu nehmen. ein Musikstück muß erstklassig ausgehört sein. Es muß mit größter Verantwortlichkeit gesetzt sein, ob es nun eine einfach achttaktige Melodie ist oder ein komplizierter Orchestersatz. Diese unerbittliche Strenge, dieses Streben nach musikalischer Wahrheit [...] ist der größte Eindruck meines Lebens gewesen.“²²⁴

Im Herbst 1925 zog Eisler, nach dem Bruch mit Schönberg, nach Berlin und kehrte der bürgerlichen Konzertlyrik den Rücken. Hier verhalf ihm seine Schwester, die sich inzwischen Ruth Fischer nannte, zu einem Einkommen. Wichtiges Detail am Rande: Er bewarb sich in dieser Zeit auch um die Aufnahme in die KPD. Sein Antrag wurde jedoch liegen gelassen und er wurde nie aufgenommen. Später sollte ihm das viele Probleme bereiten, da im Zuge der HUAC versucht wurde ihm einen Eintrag als Mitglied der Kommunistischen Partei nachzuweisen. Eislers Kommentar zur Mitarbeit in einer politischen Partei im HUAC war: *„Ich fand sehr schnell heraus, daß ich meine künstlerischen Aktivitäten nicht mit den Forderungen einer politischen Partei vereinbaren konnte.“²²⁵*

Im März 1927 begann er eineinhalb Jahre lang Musikkritiken für die „Rote Fahne“ zu schreiben. In einem Artikel, der am 15. Oktober 1927 erschien, stellte er fest:

„Es gibt bis heute keinen wirklich revolutionären Musiker, keinen Komponisten, der ein wirklich revolutionäres Werk geschaffen hätte. Bei den Musikern macht sich ausschließlich ein breiiges Kleinbürgertum breit oder ein mondäner Nihilismus.“²²⁶

224 Notowicz, Nathan (1971): S. 45f in: Wittig, Peter (1999): S. 557.

225 Wittig, Peter (1999): S. 563.

226 Mayer, Günter (1973): S. 32.

In weiterer Folge erkannte auch die KPD den Vorteil von revolutionärer Kunst und rief zu einer „roten Kulturkampffront“ auf.

6.4. Eisler meets Brecht

Fischer schrieb über die Zusammenarbeit und tiefe Freundschaft die Bert Brecht und Hanns Eisler zeitlebens verband:

„Hätte Hanns Eisler den Dichter der ihm entsprach erfinden müssen, so wäre Bertolt Brecht das Ergebnis gewesen. Glücklicherweise gab es ihn, und Eisler hatte nichts zu tun, als ihn kennenzulernen. Hier war alles, was er brauchte, der literarische Partner und die existentielle Ergänzung.“²²⁷

Angeblieh sollen sich Eisler und Bertolt Brecht das erste Mal bei einem Empfang der ukrainischen Botschaft in Berlin um 1922 getroffen haben. Was aber, den Aufzeichnungen nach, nicht möglich sein kann, da sich Eisler zu diesem Zeitpunkt auf der Rückreise der Schönbergischen Holland Tournee befand. Jedenfalls begann Ende der Zwanziger Jahre die Zusammenarbeit und eine langjährige Freundschaft zwischen Hanns Eisler und Bertolt Brecht. Tatsächlich zum ersten Mal bewusst getroffen haben sich die beiden im Juli 1927 bei einem Festival der „Deutschen Kammermusik“ in Baden-Baden. Für Brecht war es von Anfang an wichtig seine Stücke auch musikalisch zu untermalen.

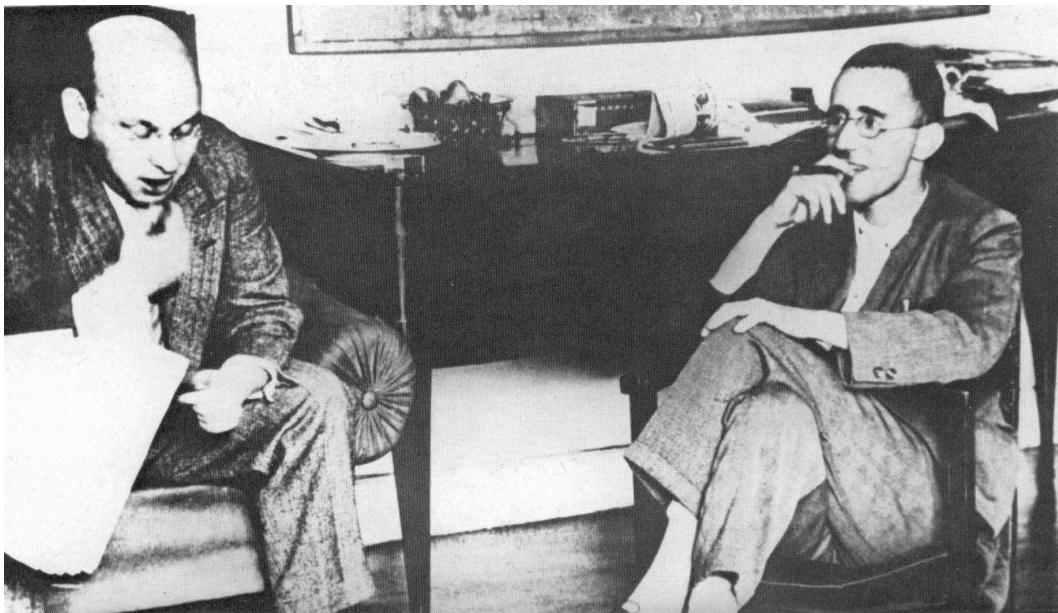


Abbildung 12 - Hanns Eisler und Bertolt Brecht

Quelle: Bunge, Hans (1970): Fragen Sie mehr über Brecht. S. 388.

²²⁷ Fischer, Ernst (1971): S. 88.

Anfangs spielte Brecht selbst Gitarre und komponierte auch ein paar Melodien. Als seine ersten Stücke aufgeführt wurden, wurden entweder seine Kompositionen verwendet oder das jeweilige Theater stellte selbst die Musik zur Verfügung. Erst im Jahre 1925 bediente er sich, für seinen geplanten Lyrikband „Die Hauspostille“, eines Fachmannes. Franz S. Bruinier vertonte anfangs die Stücke von Brecht. 1927 begann die Zusammenarbeit Kurt Weills und Bertolt Brechts aus der „Die Dreigroschenoper“ (1928), „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“ (1929/30) und „Der Jasager“ (1930) hervorgingen. Weills Weltanschauung wich sehr von der Brechts ab und ihre Wege trennten sich wieder. Brecht wollte eine neue Kunst schaffen, ein neues Klientel ansprechen. Und hatte in Eisler den richtigen Partner dafür gefunden. Als sich Eisler und Brecht erneut bei dem schon eingangs erwähnten „Deutschen Kammer-Musikfestival“ 1930 trafen, welches nun nach Berlin umgesiedelt und in „Neue Musik Berlin 1930“ umbenannt worden war, begann ihre Zusammenarbeit.

So entstand 1930 ihr erstes gemeinsames Bühnenwerk „Die Maßnahme“. Nachdem der Festivalausschuss die Aufführung des Stückes wegen politischer Bedenken ablehnte, inszenierten Eisler und Brecht das Stück kurzerhand selber, in Zusammenarbeit mit einfachen Arbeiterchören und in einem kleinen Schauspielhaus. Die Schauspielkritiken fielen verheerend aus, da die Handlung missverstanden wurde. Bis Ende 1933 wurde das Stück in einer Neufassung aufgeführt, später jedoch von Eisler/Brecht verboten. Dazu Jürgen Schebera:

„Ost und West befanden sich, wenige Jahre nach dem Korea-Krieg, auf einem Höhepunkt des Kalten Krieges, beiden Lagern war jedes Mittel recht, um den „Gegner“ zu attackieren. Und dazu konnte eine Aufführung der Maßnahme, entsprechend interpretiert, durchaus benutzt werden. Auch Eisler begründete das Verbot tagespolitisch: „[...] weil ich das Gefühl habe, dass wahrscheinlich irgendwelche Kreise, die es nicht mit uns günstig meinen, das gegen uns ausspielen wollen.“²²⁸

Die letzte Aufführung des Stückes in Deutschland verlief dramatisch, am 23. Januar 1933 genau sieben Tage vor Hitlers „Machtantritt“, im Reichshallen-Theater in Erfurt brach die Polizei das Stück gewaltsam ab und verhaftete einen Teil des rebellierenden Publikums. Erst am 13. September 1997 wurde das Stück von den Brecht-Erben freigegeben und im Berliner Ensemble erstmals wieder aufgeführt. Eisler wurde festes Mitglied der „Brecht-Mannschaft“. Mit allerhand Skepsis verfolgten Eisler und Brecht die politische Situation in der Weimarer Republik. Sie

²²⁸ Notowicz, Nathan (1971): S. 193 in: Schebera, Jürgen (1998): S. 85. Die zitierte Äußerung Eislers stammt aus einem Gespräch vom 21. April 1958.

schrieben Lieder gegen den Faschismus und über den Zulauf der Proletarier zur Hitlerbewegung.

6.4.1. „Der SA-Mann“

Track 1 - „Der SA-Mann“ / 1931

Das Lied „Der SA-Mann“²²⁹ entstand 1931 zu einer Zeit als die Wirtschaftskrise ihren Höhepunkt erreichte. In diesem Lied wird die Wirklichkeit der Menschen in der damaligen Zeit abgebildet. Aufgrund der wirtschaftlichen Lage, der Not und dem Hunger, war die Gesellschaft für einseitige Botschaften, hier mit „Deutschland erwache!“, sehr empfänglich. Somit schlossen sich immer mehr Menschen der Arbeiterbewegung der Nationalsozialistischen Bewegung an. Es wird aber auch im Verlauf des Liedes darauf aufmerksam gemacht, dass sich die fiktive Person um die es sich hier im Lied handelt, langsam aber sicher auch bewusst wird, worauf sie sich eingelassen hat.

Text: Bertolt Brecht
Musik: Hanns Eisler

Als mir der Magen knurrte, schlief ich
Vor Hunger ein
Da hört ich sie ins Ohr mir
Deutschland erwache! schrei'n

Da sah ich viele marschieren
Sie sagten: ins dritte Reich
Ich hatte nichts zu verlieren
Und lief mit, wohin war mir gleich

Als ich marschierte, marschierte
Neben mir ein dicker Bauch
Und als ich „Brot und Arbeit“ schrie
Da schrie der Dicke auch

Ich wollte nach links marschieren
Nach rechts marschierte er
Da ließ ich mich kommandieren
Und lief blind hinterher

Und die da Hunger hatten
Marschierten matt und bleich
Zusammen mit den Satten
In irgendein drittes Reich

229 Text: http://erinnerungsort.de/lie-d-vom-sa-mann-2c-das-_137.html

Sie gaben mir einen Revolver
Und sagten: Schieß auf unsren Feind!
Und als ich auf ihren Feind schoß
Da war mein Bruder gemeint

Jetzt weiß ich: drüben steht mein Bruder
Der Hunger ist's, der uns eint
Und ich marschier, marschiere
Mit seinem und meinem Feind

So stirbt mir jetzt mein Bruder
Ich schlacht' ihn selber hin
Und weiß doch, dass wenn er besiegt ist
Ich selber verloren bin

Im September/Oktober 1931 schrieb Eisler die Musik zu dem von Brecht verfassten Theaterstück „Die Mutter“. Die Uraufführung fand am 17. Januar 1932 im Komödienhaus am Schiffbauerdamm statt (Regie: Emil Burri und Bertolt Brecht, Bühnenbild: Caspar Neher, Hauptrollen: Helene Weigel, Ernst Busch, Gerhard Bienert und Theo Lingen! als Polizeikommissar). Zu dem bedeutendsten Stück aus „Die Mutter“ kann wohl „Lob der dritten Sache“ gezählt werden. In diesem Stück wird darauf aufmerksam gemacht, dass es weder um das „Ich“ oder das „Du“ zu gehen hat, sondern das „Es“ - die Idee der Zusammengehörigkeit und Solidarität viel wichtiger sind. 1932 wurde „Die Mutter“ zum vorerst letzten mal aufgeführt. Obwohl aus so genannten „Sicherheitsgründen“ ein Aufführungsverbot verhängt wurde, beschloss man dennoch aufzutreten. Dazu Helene Weigel:

„Wir begannen trotz Verbot, und nun wurde die Aufführung ständig unterbrochen. Das ging in Phasen vor sich. [...] Wenn also die Aufführung aus feuerpolizeilichen Gründen nicht gespielt werden darf, meinten wir, dann werden wir den Text nur sprechen. Dabei haben wir ihnen nun wieder zu viel Gesten gemacht. Dann sagten sie, Gänge auf der Bühne zu machen, das geht auch nicht. So haben wir uns schließlich vor den Vorhang gesetzt und das Stück gelesen. [...] Die Vorstellung fand bis zum Schluss statt und war eine unserer erfolgreichsten Aufführungen, weil die Leute herrlich fanden, dass wir uns nicht klein kriegen ließen und weitermachten unter immer schwierigeren Bedingungen.“²³⁰

„Kuhle Wampe“ oder wem gehört die Welt - Ein weiteres bedeutendes Werk Eislers und Brechts war zugleich der erste proletarische Tonfilm namens „Kuhle Wampe“ der im Spätsommer 1931 gedreht wurde. Der Begriff „Kuhle Wampe“

230 Hecht, Werner [Hrsg.] (1970): Materialien zu Bertholt Brechts „Die Mutter“ in: Schebera, Jürgen (1998): S. 96.

steht für eine Zeltkolonie am Müggelsee in Berlin. Die Musik wurde von Hanns Eisler, das Drehbuch von Bertolt Brecht geschrieben. Im März 1932 wurde das fertige Exemplar der Filmprüfstelle Berlin vorgelegt und mit sofortiger Wirkung verboten. Kommentar:

„Der Bildstreifen als Ganzes gefährde die öffentliche Ordnung und Sicherheit sowie lebenswichtige Interessen des Staates.“²³¹

Dies brachte einen zweimonatigen Kampf mit der Zensur mit sich. Viele Prominente und Künstlerpersönlichkeiten nahmen an Kundgebungen gegen diese Ungerechtigkeit teil. Am 30. Mai 1932 erlebte der Film endlich seine Premiere im Berliner Filmtheater „Atrium“ und wurde schnell zu einem Massenerfolg.

6.4.2. „Solidaritätslied“

Track 2 - „Solidaritätslied“ / 1931

Eines der Lieder aus „Kuhle Wampe“ war das „Solidaritätslied“, welches aber später von Eisler und Brecht noch einmal überarbeitet werden sollte. An die Stelle des „Solidaritätsliedes“ sollte im Film eigentlich die „Ballade vom Tropfen auf den heißen Stein“ gesetzt werden. Nach langen Diskussionen und der Übereinkunft, dass jedoch an diese Stelle etwas die Massen Mobilisierendes hingehörte, schrieb Brecht den Text zum „Solidaritätslied“.²³²

Text: Bertolt Brecht
Musik: Hanns Eisler

Auf, ihr Völker dieser Erde!
Einigt euch in diesem Sinn:
Daß sie jetzt die eure werde
Und die große Nährerin.

Refrain:
Vorwärts! und nicht vergessen
worin unsre Stärke besteht.
Beim Hungern und beim Essen
vorwärts, nicht vergessen
die Solidarität!

Schwarzer, Weißer, Brauner, Gelber!
Endet ihre Schlächterein!
Reden erst die Völker selber
Werden sie schnell einig sein.

²³¹ Schebera, Jürgen (1998): S. 98.

²³² vgl. ebd.

Refrain

Wollen wir es schnell erreichen
Bruachen wir noch dich und dich
Wer im Stich läßt seinesgleichen
Läßt ja nur sich selbst im Stich.

Refrain

Unsre Herrn, wer sie auch seien
Sehen unsre Zwietracht gern
Denn solange sie uns entzweien
Bleiben sie doch unsre Herrn.

Refrain

Proletarier aller Länder
Einigt euch und ihr seid frei
Eure großen Regimente
Brechen jede Tyrannei!

Vorwärts und nie vergessen
Und die Frage konkret gestellt
Beim Hungern und beim Essen
Wessen Morgen ist der Morgen
Wessen Welt ist die Welt?

6.5. Europäisches Exil (1933 - 1937)

Bei den Wahlen 1932 war Hitler mit der NSDAP stimmenstärkste Partei im Reichstag und Adolf Hitler wurde am 30. Januar 1933 von Hindenburg mit der Bildung eines Präsidialkabinetts beauftragt. Gleich am nächsten Tag löste Hitler den Reichstag auf. Der Reichstagbrand vom 27./28. Februar 1933 bot ihm die Gelegenheit nun auch öffentlich mit Gewalt gegen die Kommunisten vorgehen zu können. Dies bekam auch Hanns Eisler zu spüren, als man in seiner Abwesenheit²³³ seine gesamte Wohnung auf den Kopf stellte und er von nun an auf der so genannten „schwarzen Liste“ stand. Trotzdem war es ihm möglich ein letztes Mal, vor Hitlers „Machantritt“, nach Berlin zu reisen und seine Wohnung aufzulösen. Denn schon Mitte März stimmte der Reichstag, da Hitler mit dem Bürgerkrieg drohte, dem „Ermächtigungsgesetz“ zu, welches ihm nun uneingeschränkte Macht gab. Dies bedeutete für Eisler und für viele andere den „Auszug

²³³ Eisler befand sich bereits seit Mitte Januar 1933 in Wien um mit Anton Webern ein Arbeitersymphoniekonzert vorzubereiten

des Geistes“²³⁴. Es begann nun ein Exil, dass für Eisler fünfzehn Jahre - bis 1947 andauern sollte.

Zurück in Wien arbeitete Eisler an der bereits erwähnten Aufführung für das Arbeitersymphoniekonzert und bereitete gemeinsam mit Anton Webern einzelne Werke aus „Die Maßnahme“ und „Die Mutter“ vor. Es war eine sehr brisante Zeit. Hitlers „Machtantritt“, Dollfuß hatte, die durch ihn initiierte und so genannte „Selbstausschaltung des Parlaments“ verursacht und die Wirtschaftskrise war auf ihrem Höhepunkt. Nicht einmal ein Jahr danach wurden sämtliche Parteien verboten und durch die „Vaterländische Front“ ersetzt.²³⁵

„Auf der „anderen Seite der Barrikade“ bereiteten die Arbeiterparteien und ihre Verbündeten mit Gründung des „Republikanischen Schutzbunds“ Gegenmaßnahmen vor, was schließlich in die blutigen Februarkämpfe von 1934 münden sollte.“²³⁶

Das Arbeitersymphoniekonzert war ein voller Erfolg, die Zuschauer waren so begeistert, dass sie sich zu einem Demonstrationzug formierten und revolutionäre Lieder singend das Konzert in eine Kundgebung umwandelten - wobei es auch zu einem Zusammenstoß mit der Polizei gekommen ist.²³⁷ In den Rezensionen war unter anderem zu lesen:

„Hier wurde jene Schwelle überschritten, die von der künstlerischen zur politischen Tat führt. Aus dem Konzert wurde eine flammende Kundgebung, bei der die sozialistische Begeisterung die Trennung zwischen Darstellern und Publikum vergessen ließ.“²³⁸

Die europäischen Exiljahre Eislers waren geprägt von vielen Konzertreihen, Kongressen und seinem immer währenden antifaschistischen Engagement gegen den „Hitlerspuk“. So hielt sich Eisler zwischen 1933 und 1937 immer wieder in Wien, Prag, Skovsbostrand (Dänemark), New York, Strasbourg, Reichenberg, Moskau, London und vielen anderen Destinationen auf. Worauf Bertolt Brecht seiner Hollywood Elegie „An die Nachgeborenen“ eine, sehr bezeichnende Zeile beifügte: „Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd“.

²³⁴ vgl. Mayer, Günter (1973): S. 45.

²³⁵ vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 113.

²³⁶ ebd.

²³⁷ vgl. ebd. S. 114.

²³⁸ Die Politische Bühne, Wien, Heft 3-4/1944, S. 66 in: Schebera, Jürgen (1998): S. 114.

6.5.1. „Der Marsch ins Dritte Reich“

Track 3 - „Der Marsch ins Dritte Reich“ / 1933

Eines der letzten Lieder Eislers und Brechts, vor dem Exil, war „Der Marsch ins Dritte Reich“²³⁹, das 1933 auch auf Platte erschien. Das Lied bezieht sich auf die Reichstagswahlen vom 6. November 1932. Die NSDAP musste zum ersten Mal seit 1930 größere Verluste hinnehmen, blieb dennoch stimmenstärkste Partei. Das Lied wurde 6 Wochen vor Hitlers „Machtantritt“ geschrieben und von Ernst Busch auf der Eröffnung zur geplanten Tournee am 11. Dezember 1932 im Berliner Mozartsaal gesungen. Der Refrain bezog sich auf die Verluste der NSDAP, *„die daraus abgeleitete Schlussfolgerung, es sei noch ,ein langer Weg zum dritten Reiche‘ war allerdings bereits wenige Monate später von der Geschichte überholt, als Hitler am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler ernannt wurde.“*²⁴⁰

Die Tournee fand nicht mehr statt, lediglich die Eröffnungsveranstaltung. Die Platte wurde Ende März 1933 beschlagnahmt. Eisler, Brecht und Busch waren bereits im Exil. Schon damals dachten, oder besser gesagt hofften viele Demokraten, so auch Hanns Eisler, dass der „Hitlerspuk“ nicht von langer Dauer sein könne, ohne zu wissen, dass er im März 1933 Deutschland auf lange Zeit werde verlassen müssen.

Dem Lied liegt das Soldatenlied „It’s a long way to tipparary“ zugrunde und ist als Parodie angelegt. Hanns Eisler hat den Text von Bertolt Brecht geringfügig bearbeitet. Brecht soll aufgrund der Fehleinschätzung der damaligen politischen Lage sich gewünscht haben, „dass das Lied ‚der Vergessenheit anheim fällt‘“²⁴¹ Diesem Lied kann noch angemerkt werden, dass es die Homophobie der Nationalsozialisten hervor hebt und auch parodiert. Einerseits durch die Intonation, wenn man sich das Lied anhört, andererseits durch die Anspielung auf den „Hauptmann Röhm“. Röhm wurde durch die Veröffentlichung eines Briefes sozusagen „geoutet“ und sah sich darauf hin, wie Tucholsky alias Ignaz Wrobel, es in seinem Artikel formulierte mit „Anschuldigungen, Witzen und Hieben“²⁴² konfrontiert. Tucholsky merkt weiters an, dass im übrigen *„das Empfindungsleben Röhm’s uns genau so gleichgültig wie der Patriotismus Hitlers“*²⁴³ sei.

239 Text: http://erinnerungsort.de/marsch-ins-dritte-reich-2c-der-_464.html

240 CD: Deeg, Peter (2006): Der Brecht und Ich. Hanns Eisler in Gesprächen und Liedern. Begleitbuch zur CD. S. 16.

241 ebd.

242 [http://de.wikisource.org/wiki/R%C3%B6hm_\(Tucholsky\)](http://de.wikisource.org/wiki/R%C3%B6hm_(Tucholsky))

243 ebd.

Text: Bertolt Brecht
Arrangement: Hanns Eisler

Der Führer sagt,
jetzt kommt der letzte Winter
nur jetzt nicht schlapp gemacht,
ihr müsst' marschieren
der Führer fährt voran,
im Zwölfzylinder
marsch, marsch, marsch, marsch
Ihr dürft die Führung nicht verlieren

Es ist ein langer Weg
zum dritten Reiche
man soll's nicht glauben,
wie sich das zieht
Es ist ein hoher Baum die deutsche Eiche
Von der aus man den Silberstreifen sieht

Der Führer sagt,
nur nicht in Lumpen laufen
Er hat ihr's schon gesagt, der Industrie
Wir wollen neue Uniformen kaufen
Der Hauptmann Röhm liebt uns nicht ohne die

Es ist ein langer Weg
zum Dritten Reiche
Ein bißchen Liebe
macht ihn halb so schwer
Es ist ein hoher Baum die deutsche Eiche
Und kameradschaftlich sei der Verkehr

Der Führer hat gesagt,
er lebt noch lange
Und er wird älter als der Hindenburg
Er kommt noch dran,
da ist ihm gar nicht bange
Und drum pressiert's ihm gar nicht und dadurch

Ist es ein langer Weg zum Dritten Reiche
Es ist unglaublich, wie sich das zieht
Es ist ein hoher Baum, die deutsche Eiche
Von der aus man den Silberstreifen sieht

Als ein Beispiel für die kommunikative Wirkung von Musik können die Repressalien die der Arbeitersängerbund aufgrund des Liedes erfahren hat, gelten. Prieberg schreibt:

„Zum Beispiel beschloß der Haushaltsausschuß der Berliner Stadtverordnetenversammlung am 5. Mai, einen fest eingeplanten Zuschuß von 2000 RM für den Arbeitersängerbund, der wegen seiner sozialistischen Tendenzen - dokumentiert in Repertoirewerken wie Eislers parodistischem „Marsch ins dritte Reich“ - mißliebig war und alsbald unter Verbot fiel, an den Kampf-bundchor umzuleiten.“²⁴⁴

Um in dieser Zeit überleben zu können, es wurde ihm ja praktisch mit Hitlers „Machtantritt“ sein Arbeitsplatz und somit seine Existenz genommen, war Hanns Eisler gezwungen, immer wieder Aufträge für Filmmusik anzunehmen, die er schlichtweg als „Brotarbeit“ bezeichnete. Dazu Albrecht Dümling:

„Im Hollywood-Exil komponierte Eisler einerseits zum Lebensunterhalt Filmmusiken (obwohl sie auch mit Oscars²⁴⁵ ausgezeichnet wurden, passten sie sich nicht den gängigen Praktiken der Traumfabrik an, andererseits aber Werke für die Schublade. In dieser Zweiteilung kam sein Dilemma als Emigrant zum Ausdruck. Eisler, der immer auch ein Massenpublikum gesucht und deshalb „angewandte Musik“ für die neuen Medien geschrieben hatte, konnte von Hollywood aus zwar ein amerikanisches Publikum erreichen (wobei er als Emigrant sich aber politisch große Zurückhaltung auferlegen musste), nicht aber seine eigentlichen Adressaten, die Deutschen. Von ihnen war er abgetrennt.“²⁴⁶

Eisler Trumpf war, dass Musik „international“ ist und er weiterarbeiten konnte, im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern, vor allem Schauspielern, die von der Sprache abhängig waren. Jedoch entsprach dies nicht Eislers Auffassung von einer sozial engagierten Kunst. Auch Dümling verweist hier weiters, dass der Eindruck täuscht, die Musiker hätten es diesbezüglich leichter gehabt, sich im Exil einzugliedern, als etwa Schriftsteller oder Schauspieler, die auf ihre Sprache angewiesen waren.

„Aber auch bei ihnen gab es durch das Exil gebrochene Lebensläufe, fehlende Publikumsresonanz, ästhetischen Stillstand. Die Züge, die Hollywood für sie annahm, waren die gleichen, die es auch für die emigrierten Schriftsteller trug.“²⁴⁷

244 Prieberg, Fred K. (1982): Musik im NS-Staat. S. 40.

245 Hier sei noch angemerkt, dass Eisler lediglich für den Oscar nominiert war. 1944 für „Hangmen also die“ - erhalten hat ihn damals den Aufzeichnungen zufolge Alfred Newman und 1945 gemeinsam mit Constantin Bakaleinikoff für „None but the lonely heart“ bekommen hat ihn im Endeffekt Max Steiner. vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar/Beste_Filmmusik

246 Dümling, Albrecht [Hrsg.] (1981): Friedrich Hölderlin vertont von Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Reger. S. 94.

247 ebd.

So wurde das Jahr 1933 zum Jahr der Filmmusiken für Hanns Eisler. Im März 1933 schrieb Eisler in Paris die Musik für den Film „Niemandland“, der, abgesehen von der Musik, kein Erfolg war.

Gleich darauf arbeitete er an „Le grand jeu“. Dieser Film hatte fantastische Kritiken, jedoch war Eisler mit der Handlung des Films höchst unzufrieden; worauf er seinem Freund Bertold Brecht nach dessen Exil in Skovsbostrand schrieb und ihm sein Leid klagte. Dieser reagiert prompt und überhäufte Eisler, um mit allen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, gegen das faschistische Regime in ihrem Heimatland ankämpfen zu können, mit neuen Texten. Und so komponierte Eisler im August 1933 „Das Lied vom Anstreicher Hitler“ (siehe 6.5.2., S. 98) im Dezember „Die Ballade vom Baum und den Ästen“ und „Das Lied vom Klassenfeind“.

Mitte 1934 reiste Eisler nach London - Diesmal für den Film „Abdul the Damned“. Leider wiederum kein großer Erfolg, da sich der Regisseur zu sehr in die Orientale Historie verstrickte und er so sein Ziel, einen Film zu schaffen, in dem er zugleich auch Hitler angreifen wollte, verfehlte. Dennoch war die Filmmusik hervorragend. So schrieb Eisler zB auch den „Freedom Song“ nach einem Text von Erwin Schoen. Nach seinen Konzerten in New York fuhr Eisler wiederum nach London. Hier entstand im August 1934 das Lied „Die Moorsoldaten“ (siehe 6.5.3, S. 100).

6.5.2. „Das Lied vom Anstreicher Hitler“

„Das Lied vom Anstreicher Hitler“²⁴⁸ fehlt auf der beigelegten CD. Trotz gründlicher Recherche war es nicht möglich das Lied auf CD oder MP3²⁴⁹ zu finden. Dennoch wird es in die Arbeit aufgenommen, weil es wiederum ein Beispiel ist, wie Eisler und Brecht in parodistischer Weise die Thematik aufgearbeitet haben. Deeg schrieb dazu, dass Brecht in dieser Zeit jeglichen antifaschistischen Pathos vermieden und stattdessen versuchten die Nazis ins Lächerliche zu ziehen.

*„Hierbei schreckte er auch vor vulgärem Vokabular nicht zurück, wenn sich etwa [...] das von den Nazis vorgeblich sanierte ‚deutsche Haus‘ als baufälliges ‚Scheißhaus‘ herausstellt.“*²⁵⁰

Text: Bertolt Brecht

Musik: Hanns Eisler

Der Anstreicher Hitler sagte:
Liebe Leute, lasst mich ran!
Und er nahm einen Kübel frische Tünche
und strich das ganze Haus neu an,
das ganze deutsche Haus neu an.

Der Anstreicher Hitler sagte:
Diesen Neubau hat's im Nu!
Und die Löcher und die Risse und die Sprünge,
das strich er einfach alles zu.
Die ganze Scheiße strich er zu.

Oh, Anstreicher Hitler,
warum warst du kein Maurer?
Dein Haus, wenn die Tünche in den Regen kommt,
kommt der Dreck drunter wieder raus,
kommt das ganze Scheißhaus wieder raus.

Der Reichskanzler Hitler hatte
bis auf Farbe nichts studiert,
und als man ihn nun eben ran ließ,
da hat er alles angeschmiert.
Ganz Deutschland hat er angeschmiert.

248 Text: Deeg, Peter / Johannes C. Gall (2006): Ändere die Welt, sie braucht es. S. 23f.

249 Um dennoch einen, zumindest eindimensionalen, Eindruck des Liedes zu bekommen, werden die Noten beigelegt.

250 Deeg, Peter / Johannes C. Gall (2006): S. 56.

6. Das Lied vom Anstreicher Hitler

3. An - strei - cher Hit - ler, du kein Mau - rer? Dein Haus, wenn die
4. Reichs - kanz - ler Hit - ler hat - te bis auf Far - be nichts stu - diert, und

1. Der An - strei - cher Hit - ler sag - te: Lie - be Leu - te, lasst mich ran! Und er
2. An - strei - cher Hit - ler sag - te: Die - sen Neu - bau hat's im Nil! Und die

3. nahm ei - nen Ku - bel fri - sche Tün - che und strich das gan - ze Haus neu an, das
Lö - cher und die Rit - se und die Sprün - ge, das strich er ein - fach al - les zu. Die

5. gan - ze deut - sche Schei - be Haus strich neu er an, zu. 2. Der
gan - ze Schei - be Haus strich neu er an, zu. 3. O

7. 3. An - strei - cher Hit - ler, du kein Mau - rer? Dein Haus, wenn die
4. Reichs - kanz - ler Hit - ler hat - te bis auf Far - be nichts stu - diert, und

9. Tün - che in den Re - gen kommt, kommt der Dreck drun - ter wie - der raus, kommt das
als man ihn nun e - ben ran ließ, da hat er al - les an - ge - schmiert. Ganz

11. 1. wie - der raus. 4. Der an - ge - schmiert.

Abbildung 13 - Noten „Das Lied vom Anstreicher Hitler“

Quelle: Gall, Johannes C. / Deeg, Peter (2006): S. 23f.

6.5.3. „Die Moorsoldaten“

Track 4 - „Die Moorsoldaten“ / 1934

Am 12. Januar 1934 reiste Eisler von Paris nach Skovsbostrand, wo er bedingt durch den Ausbruch der Februarkämpfe in Österreich einen unangenehmen Empfang erhielt.

„Mit der Zerschlagung der sozialistischen Rebellion gegen Dollfuß war drei Tage später Österreich als Rechtsstaat am Ende. Und auch für Texte von Brecht und Eisler war fortan im austrofaschistischen Österreich kein Platz mehr.“²⁵¹

Mit Ende 1934 brachte jemand Eisler den Text von dem „Lied der Moorsoldaten“ zu Hanns Eisler. Da dieser die Melodie nur mehr teilweise zusammenbrachte, und sie Eisler zu trist erschien, schrieb er aufgrund der noch vorhandenen Erinnerung dieser Person, die bekannte Melodie dazu. Gerade diese Tristess wollte der eigentliche Autor des Liedes zum Ausdruck bringen. Im Original werden die jeweils ersten drei Töne mehr betont um die Hoffnungslosigkeit der Gefangenen zu unterstreichen.

Das Lied gilt noch heute als Symbol des antifaschistischen Widerstandes. Es wurde zum ersten Mal bei einer offiziellen Kulturveranstaltung der Gefangenen im KZ-Pappenburg im Börgermoor (Emsland) mit der Bezeichnung „Zirkus Konzentrationslager“ aufgeführt. Der Text wurde von Johann Esser geschrieben und die ursprüngliche Melodie stammte von Rudi Goguel. Weiters war auch der Schauspieler Wolfgang Langhoff an der Bearbeitung des Textes beteiligt.²⁵² Rudi Goguel erinnerte sich in einem Interview wie folgt daran:

„Die sechzehn Sänger, vorwiegend Mitglieder des Solinger Arbeitergesangsverein, marschierten in ihren grünen Polizeiuniformen (unsere damalige Häftlingskleidung) mit geschulterten Spaten in die Arena, ich selbst an der Spitze in blauem Trainingsanzug mit einem abgebrochenen Spatenstiel als Taktstock. Wir sangen, und bereits bei der zweiten Strophe begannen die fast 1000 Gefangenen den Refrain mitzusummen. [...] Von Strophe zu Strophe steigerte sich der Refrain, und bei der letzten Strophe sangen auch die SS-Leute, die mit ihren Kommandanten erschienen waren, einträchtig mit uns mit, offenbar, weil sie sich selbst als ‚Moorsoldaten‘ angesprochen fühlten. [...] Bei den Worten ‚... Dann ziehn die Moorsoldaten nicht mehr mit den Spaten ins Moor‘ stießen die sechzehn Sänger die Spaten in den Sand und marschierten aus der Arena, die Spaten zurücklassend, die nun, in der Moorerde steckend, als Grabkreuze wirkten.“²⁵³

²⁵¹ Schebera, Jürgen (1998): S. 117.

²⁵² vgl. Gillum, Marion / Wyrchow, Jörg (2000): S. 107.

²⁵³ Peltner, Arndt (1996): „Die Moorsoldaten“ - Radiospecial bei Radio Goethe in: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Moorsoldaten

Musik: Rudi Goguel; Bearbeitung: Hanns Eisler
Text: Johann Esser, Wolfgang Langhoff

Wohin auch das Auge blicket
Moor und Heide nur ringsum
Vogelsang uns nicht erquicket
Eichen stehen kahl und krumm

Refrain: Wir sind die Moorsoldaten
Und ziehen mit dem Spaten
Ins Moor

Hier in dieser öden Heide
Ist das Lager aufgebaut
Wo wir fern von jeder Freude
Hinter Stacheldraht verstaut

Refrain

Morgens ziehen die Kolonnen
In das Moor zur Arbeit hin
Graben bei dem Brand der Sonne
Doch zur Heimat steht der Sinn

Refrain

Heimwärts heimwärts jeder sehnet
Zu den Eltern Weib und Kind
Manche Brust ein Seufzer dehnet
Weil wir hier gefangen sind

Refrain

Auf und nieder gehn die Posten
Keiner keiner kann hindurch
Flucht wird nur das Leben kosten
Vierfach ist umzäunt die Burg

Refrain

Doch für uns gibt es kein Klagen
Ewig kann's nicht Winter sein
Einmal werden froh wir sagen
Heimat du bist wieder mein

Dann ziehn die Moorsoldaten
Nicht mehr mit dem Spaten ins Moor!

6.5.4. „Die Einheitsfront“

Track 5 - „Die Einheitsfront“ / 1934

Eines der berühmtesten Lieder Eisler und Brechts entstand im Dezember 1934, „Die Einheitsfront“²⁵⁴. Während sich zuvor die KPD und die Sozialdemokraten stark bekämpften, wurde dies in der Zwischenzeit als Fehler eingestanden. Man pochte nun darauf „einheitlicher“ aufzutreten. Piscator schrieb Eisler einen Brief, dass sie für diese Zwecke ein „gutes Einheitsfront-Lied“ benötigen. Eisler und Brecht schrieben dieses noch im selben Monat.²⁵⁵

Text: Bertolt Brecht

Musik: Hanns Eisler

Und weil der Mensch ein Mensch ist,
Drum braucht er was zum Essen, bitte sehr.
Es macht ihn ein Geschwätz nicht satt
Das schafft kein Essen her.

Refrain:

Drum links, zwei, drei!
Drum links, zwei, drei!
Wo dein platz, Genosse, ist!
Reih´ dich ein in die Arbeitereinheitsfront
Weil du auch ein Arbeiter bist!

Und weil der Mensch ein Mensch ist
Drum braucht er auch noch Kleider und Schuh.
Es macht ihn ein Geschwätz nicht warm
Und auch kein Trommeln dazu.

Refrain

Und weil der Mensch ein Mensch ist
Drum hat er Stiefel im Gesicht nicht gern
Und er will unter sich keinen Sklaven sehn
Und über sich keinen Herrn.

Refrain

Und weil der Prolet ein Prolet ist
Drum wird ihn kein anderer befreien
Es kann die Befreiung der Arbeiter nur
Das Werk der Arbeiter sein.

254 Text: Bunge, Hans (1970): S. 51f.

255 vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 123.

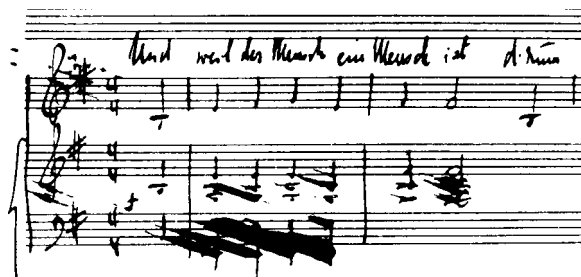


Abbildung 14 - Skizze „Die Einheitsfront“

Quelle: Schebera, Jürgen (1998): S. 123.

6.6. „Red Decade“ und „Workers League“

Dieses Jahr war für Hanns Eisler eines der Ereignisreichsten, in dem er fast überhaupt nicht zur Ruhe kam. Im Frühjahr 1935 veranstaltete Eisler eine Konzert- und Vortragstournee quer durch die USA um Geld für die Kinder der Saarflüchtlinge, die nach der Abstimmung aus politischen Gründen das Saargebiet verlassen mussten, zu sammeln. Diese Tournee wurde von dem „Internationalen Hilfskomitee für die Opfer des Hitlerfaschismus“, dem Nationalen Hilfskomitee, gemeinsam mit sechs linken Kulturorganisationen, welche alle der „Red Decade“ zugeordnet werden können, 1933 ins Leben gerufen. Durch das Ende der Depression und der „New Deal“ Politik Roosevelts gab es einen Aufschwung im Lande, der auch die Kulturarbeit in den USA vorantrieb. Zu den Künstlern in dieser Zeit zählen unter anderem Ernest Hemingway, Charles Seeger (Vater von Pete Seeger), Charly Chaplin und viele andere. Während dieser Tournee bekam Eisler bereits das Angebot 1935/36 als Gastdozent für einen Kompositionskurs und eine Vortragsreihe.²⁵⁶

Nach einem kurzen Zwischenstopp in London und Paris fuhr Eisler zur 1. Arbeiter- und Gesangsolympiade nach Straßbourg, die vom 8. – 10. Juni 1935 stattfand. Hier wurde auch das „Einheitsfrontlied“ zum ersten Mal auf europäischen Boden aufgeführt. Darauf folgte das Nordböhmische Arbeitermusikfest (14./15. Juni 1935). In einer Rede auf diesem Festival rief Hanns Eisler den Teilnehmern zu:

„Wir können die Hungernden nicht speisen mit unserem Gesang, wir können den Frierenden nicht Kohle zum Wärmen geben und den Obdachlosen nicht Wohnung; aber unsere Musik kann den Hoffnungslosen aufrichten, dem Un-

²⁵⁶ vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 124f.

*wissenden sagen, wer ihm Brot, Kohle und Obdach gestohlen hat, unser Gesang kann den Müden zum Kämpfer machen!*²⁵⁷

Am 26. September 1935 bestieg Hanns Eisler das Schiff in Le Havre, damit er wie vereinbart seine Stelle als „Visiting Professor“ an der New Yorker New School for Social Research antreten konnte. Diese Schule beschäftigte bis 1940 mehr als 60 emigrierte Wissenschaftern und Künstlern aus Europa. Bis 1930 gab es in den USA eigentlich keine Arbeitermusikbewegung. So wurde 1931 die „Workers League“ gegründet, welche sich Werke Eislers als großes Vorbild nahmen. Ab 1932 erschienen seine Kampflieder in englischer Übersetzung (von Victor Jerome) 1935 wurde die „Workers League“ in „American Music League“ (AML) umbenannt. Später verband die AML politische Inhalte des Massenliedes verstärkt mit musikalischen Traditionen der amerikanischen Volksmusik, wodurch die bis heute bekannte Folk Music entstand. Die ersten Vertreter dieser Art fanden sich 1940 in der Formatierung „Almanac Singers“, zu denen neben Pete Seegers auch Lee Hays, Woody Guthrie, „Aunt Molly“ Jackson und Earl Robinson gehörten.²⁵⁸

²⁵⁷ Schebera, Jürgen (1998): S. 129.

²⁵⁸ vgl. ebd. S. 136ff.

6.6.1. „Das Saarlid“

Track 6 - „Das Saarlid“ / 1935

„Das Saarlid“²⁵⁹, wurde von Eisler und Brecht für den bevorstehenden Wahlkampf um das Saarland geschrieben und entstand im November 1934. Am 13. Januar 1935 wurde im Saarland darüber abgestimmt, ob es wieder zu Deutschland, besser gesagt zu „Nazi-Deutschland“, oder weiterhin zu Frankreich gehören solle. Dies war 1919 im Versailler Vertrag durch den Völkerbund festgelegt worden. Brecht schrieb am 25. Oktober 1934 aus London an Margarete Steffin: *„Jetzt mache ich mit Eisler für die Saarkampagne Marschlieder. Das erste lässt Willy [Münzenberg] in 10.000 Exemplaren verbreiten.“*²⁶⁰

Text: Bertold Brecht

Musik: Hanns Eisler

Von der Maas bis an die Memel
da läuft ein Stacheldraht
dahinter kämpft und blutet jetzt
das Proletariat

Refrain:

Haltet die Saar Genossen

Genossen haltet die Saar

||: dann werden das Blatt wir wenden
ab 13. Januar ||

Das Bayern und das Sachsen
das haben uns Räuber besetzt
und Württemberg und Baden auch
sind fürchterlich verletzt

Refrain

In Preussen steht General Göring
der Thyssen räubert am Rhein
in Hessen und in Thüringen
setzten sie Stadthalter ein

Refrain

Dann werden sie sich rennen
an der Saar die Köpfe ein
das Deutschland das wir wollen
wird ein andres Deutschland sein

259 Text: Deeg, Peter / Johannes C. Gall (2006): S. 30f.

260 CD: Deeg, Peter (2006): S. 20.

„Das Saarlid“ ist ein gutes Beispiel für die Agenda-Setting-Hypothese und einer darauf folgenden Rückkoppelung. Das Lied ist als Gegenstück zu dem von den Nazis umgetexteten und den Bergsteigern an der Saar wohlbekannten „Steigerlied“ geschrieben worden. Es war bei der Bevölkerung viel beliebter als das Pendant der Nazis. Dennoch entschieden sich damals mehr als 90 Prozent für Nazideutschland. Hanns Maria Lux schrieb den Text zu dem Lied der Nazis:

„Deutsch ist die Saar“²⁶¹

Text: Hanns Maria Lux

Musik: Volksweise; Glück auf! Glück auf! Der Steiger kommt
(Bergmannslied)

Deutsch ist die Saar, deutsch immerdar,
Und deutsch is unseres Flusses Strand
Und ewig deutsch mein Heimatland,
Mein Heimatland, mein Heimatland.

Deutsch bis zum Grab, Mägdlein und Knab'
Und deutsch das Lied und deutsch das Wort
Und deutsch der Berge schwarzer Hort,
Der Berge schwarzer, schwarzer Hort.

Deutsch schlägt das Herz stets himmelwärts,
Und deutsch schlugs, als uns das Glück gelacht
Und deutsch schlägts auch in Leid und Nacht,
In Leid und Nacht, in Leid und Nacht.

Reicht euch die Hand, schlinget ein Band
Um junges Volk, das deutsch sich nennt,
In dem die deutsche Sehnsucht brennt
Nach dir o Mutter, nach dir, nach dir.

Ihr Himmel, hört! Jung Saarvolk schwört;
So lasset uns es in den Himmel schrei'n:
Wir wollen niemals Knechte sein,
Wir wollen ewig Deutsche sein!

261 Text: <http://ingeb.org/Lieder/deutschi.html>

6.6.2. „Ballade der ‚Judenhure‘ Marie Sanders“

Track 7 - „Ballade der ‚Judenhure‘ Marie Sanders“ / 1935

Am 15. September 1935 wurde in Nürnberg das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ die als die „Nürnberger Rassegesetze“ bekannt wurden, beschlossen. Brecht und Eisler verarbeiteten dies in der „Ballade der ‚Judenhure‘ Marie Sanders“ die Brechts „Kalendergeschichten“ zugeordnet werden.

Text: Bertolt Brecht
Musik: Hanns Eisler

In Nürnberg machten sie ein Gesetz
Darüber weinte manches Weib, das
Mit dem falschen Mann im Bett lag.

Refrain:
„Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten
Die Trommeln schlagen mit Macht
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten
Wäre es heute Nacht.“

Marie Sanders, dein Geliebter
Hat zu schwarzes Haar.
Besser, du bist heute zu ihm nicht mehr
Wie du zu ihm gestern warst.

Refrain

Mutter gib mir den Schlüssel
Es ist alles halb so schlimm.
Der Mond sieht aus wie immer.

Refrain

Eines Morgens, früh um neun Uhr
Fuhr sie durch die Stadt
Im Hemd, um den Hals ein Schild, das Haar Geschoren.
Die Gasse johlte. Sie blickte kalt.

Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten
Der Streicher spricht heute Nacht.
Großer Gott, wenn wir ein Ohr hätten
Wüßten wir, was man mit uns macht.

6.7. USA Exil (1938 - 1948)

Nach einem zwischenzeitlichen Aufenthalt in England und Spanien führte eine neuerliche Einladung als „Visiting Professor“ an der New School for Social Research, Eisler 1938 wieder in die USA. Der Zweite Weltkrieg kündigte sich bereits an, und Eisler beschloss, sich in den USA niederzulassen. Dies gestaltete sich aber nicht so einfach, wie er es sich vorgestellt hatte, vor allem da er nur ein Besuchervisum besaß, obwohl Eisler einen Arbeitgeber nachweisen konnte. Es war damals nicht so einfach, ein Visum zu erhalten, da die USA die Länder folgendermaßen einteilten: In „Barred Zone“, aus der keine Immigranten zugelassen waren und den „Quoted Countries“, wo nur bedingt Immigranten eingelassen wurden. Die Quote für Österreich und Deutschland betrug damals 27.230 Emigranten jährlich!! Was angesichts der vielen Flüchtlinge eine Misere war. Eisler hatte nur ein Besuchervisum, warum er kein „Nonquota Visa“ erhalten hat, lässt sich nicht mehr klären. Schebera vermutet, dass eventuell die Universität, da sie nur als Abenduniversität geführt wurde, eventuell nicht anerkannt wurde. Besaß man also wie Eisler nur ein Besuchervisum, musste man sich dieses im Ausland verlängern lassen. Dies war jedoch sehr riskant, denn wurde das Visum im Ausland nicht verlängert, musste mit enormen Schwierigkeiten rechnen.²⁶²

In New York fand 1939 die Weltausstellung statt und Hanns Eisler wurde damit beauftragt für einen Zeichentrickfilm einer Ölfirma namens „Pete Roleum and his Cousins“ die Musik zu schreiben. Der Text stammte von Oscar Levant, einem engen Freund des 1937 verstorbenen George Gershwin. Die Kritiken waren hervorragend (so wurde unter anderem auch geschrieben, dass sich Eisler an dem Hollywood Standard messen könne und sein Werk ein wahres Meisterwerk sei) und Eisler war um ein Stückchen bekannter - und vor allem anerkannter. Auch diesmal war es Eisler, wie so oft, nicht vergönnt, die Eröffnung der Weltausstellung und somit die Uraufführung eines seiner „Meisterwerke“ mitzuverfolgen, da er bereits am 2. März 1939, aufgrund seines Besuchervisums, ausgewiesen wurde und so ein Unfreiwilliges Ausweichmanöver nach Mexico City einlegen musste.

In Mexiko bekam er prompt einen Lehrvertrag am Konservatorium von Mexiko City. Im Herbst reist er wiederum mit einem Besuchervisum in die USA ein und lebte nach Ablauf der Frist illegal in New York, worauf am 17. Juli 1940 ein Haftbefehl gegen ihn erging. Wiederum zog Eisler für kurze Zeit nach Mexiko. Dies-

262 vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 160f.

mal hatte er Glück und sein Visum wurde genehmigt. Eine Hürde galt es jedoch noch zu überwinden, er musste sich an der Grenze langwierigen Verhören stellen, um endlich einreisen zu können. Am 22. Oktober 1940 reiste Hanns Eisler nun endlich mit einem „non quota visa“ in die USA ein.

6.7.1. Das Hollywooder-Liederbuch

Endlich konnte sich Eisler nach all den Jahren in Ruhe niederlassen. Um nicht immer in dem kleinen Studio in New York mit seiner Musik „experimentieren“ zu müssen, zog es Hanns Eisler vor in Hollywood, wo er größere Studios und Möglichkeiten fand, weiterzuarbeiten. Außerdem lockte ihn dorthin ein Lehrvertrag der University of California in Los Angeles, die ein besseres Honorar zahlen konnten als die New School of Social Research. Ein weiterer Punkt und zusätzlicher Anreiz für Eisler, war, dass sich Brecht bereits im Juli 1941 in Los Angeles niedergelassen hatte. Zu diesem Zeitpunkt befand Amerika sich bereits ein halbes Jahr im Zweiten Weltkrieg (seit dem Angriff auf Pearl Harbor), was Verschärfungen für die Emigranten zur Folge hatte.

So mussten sich alle als „Enemy Aliens“ registrieren lassen, und es trat ein sogenanntes „Limitations of Personal Freedom“ in Kraft, nachdem sich Emigranten in regelmäßigen Abständen bei der Polizei melden mussten. Außerdem wurde eine Sperrstunde auf 20 Uhr festgelegt, die man „Curfew“ nannte und falls Emigranten außerhalb von Kalifornien reisen wollten, so benötigten sie eine Genehmigung dafür. Eine Weitere Hürde war vor allem, dass diese vorher genannten Erneuerungen von Bundesstaat zu Bundesstaat verschieden waren.

Positiv war, dass von nun an wieder die alte gewohnte Zusammenarbeit zwischen Eisler und Brecht begann. Brecht drückte Hanns Eisler einen Stapel an Gedichten in die Hand und sagte nur so beiläufig zu ihm: *„Schau mal ob was Brauchbares für dich drin ist.“*²⁶³ Und so entstand „The Hollywood Songbook“ das als „kompositorisches Tagebuch“²⁶⁴ des Exils bezeichnet werden kann:

*„Das im Dezember 1943 vollendete „Hollywooder Liederbuch“ ist ein musikalisches Tagebuch des Exils, als Ganzes aber auch eine künstlerische und politische Vision. [...]“*²⁶⁵

263 Bunge, Hans (1970): Fragen Sie mehr über Brecht. S. 219.

264 Hufschmidt, Wolfgang (1993): S. 159.

265 CD: Goerne, Matthias / Schneider, Eric (1998): Eisler - The Hollywood songbook. Vorwort Dümmling, Albrecht S. 20.

Im Hollywooder Liederbuch findet man vier Gruppen von Liedern die folgende Thematiken enthalten:

- Die Situation der Emigranten.
- Die Situationen im dritten und vierten Jahr des Exils beschreiben sollen.
- Die Rückbesinnung auf humanistische deutsche Tradition.
- Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema Hollywood.

„Ich schrieb damals – ich habe den Titel übrigens fallenlassen – ein ‚Hollywooder Liederbuch‘. Das heißt, ich schrieb fast jeden Tag zumindest ein Lied – manchmal auch mehr – entweder nach einem Text von Brecht oder nach Hölderlin [...] oder andere Sachen, zum Beispiel nach Pascal. Und auf eine große Mappe schrieb ich darauf: ‚Hollywooder Liederbuch‘ – oder ‚Hollywooder Tagebuch‘ (daran erinnere ich mich nicht) – und sagte: ‚Das ist also mein Zeitvertreib; das ist, was ich neben der Arbeit mache.‘“²⁶⁶

In einem Interview mit Bunge berichtete Eisler über die Entstehung des „Hollywooder Liederbuchs“:

„Es war also das als Kompositionsvorlage gedacht. Das waren diese gelben Schreibmaschinenzettel. Ich schaute da nach [...] und ging zu Brecht und sagte: ‚Du, Brecht, das ist kolossal!‘ Sagte er: ‚Wirklich? Hältst du das für brauchbar?‘ Mehr hat er nie gesagt. ‚Brauchbar‘, das war die Formulierung. [...] Ich habe es sofort komponiert und spielte es ihm vor. Er war sehr einverstanden.“²⁶⁷

Hier formuliert sich auch die Einstellung Brechts zur Musik. Eisler führt in dem Interview weiter aus, dass Brecht die Musik nicht mit Adjektiven wie „schön“ oder für gut befunden hat, sondern er sie mit den Worten „brauchbar“ oder „unbrauchbar“ einstuft. Eisler dazu im O-Ton: *„Das war seine Haltung zu seinen Gedichten. Ist es was, ist es brauchbar. Er hat nicht gefragt ‚ist es schön‘ – sondern: ‚hat es irgendeinen Sinn‘.“²⁶⁸*

Eisler vertonte die Kompositionsvorlagen Brechts in nur zwei Monaten. Dieser von dem Tempo und dem Schaffensdrang begeistert, notierte:

„Anfang Juni 1942: Eisler hat die Meisten der finnischen Gedichte in einem Hollywooder Liederbüchlein komponiert. Am 26. Juli hatte Eisler die ganzen finnischen Gedichte auskomponiert. Zuletzt, als nichts mehr übriggeblieben, den Kirschdieb und heute, Ostersonntag früh.“²⁶⁹

Die Vorarbeiten Brechts zu diesem Liederbuch begannen 1937 im Exil in Däne-

266 Albert, Claudia (1991): Das schwierige Handwerk des Hoffens. S. 58.

267 Bunge, Hans (1970): S. 219.

268 ebd.

269 Albert, Claudia (1991): S. 60.

mark.²⁷⁰ Zwischen Mai 1942 bis Jahresende 1943 bearbeitete Eisler dann die Texte Brechts, die er seiner Sammlung des Hollywooder-Liederbuchs hinzufügte. Er vertonte Brecht, Hölderlin, Goethe, Viertel, sich selbst und andere Texte.

„In diesem trübsinnigen ewigen Frühling von Hollywood sagte ich Brecht, kurze Zeit nachdem wir uns wieder zusammenfanden in Amerika: „Das ist der klassische Ort, wo man Elegien schreiben muß.“ ... Man ist nicht ungestraft in Hollywood. Man muß das einfach mit beschreiben.“²⁷¹

Er schuf mit dem „Hollywooder-Liederbuch“ sich selbst ein Tagebuch seines Exils und verarbeitete damit alles was um ihn herum geschehen war.

Wie bereits erwähnt begann Eisler im Mai – August 1942 mit 16 Gedichten aus Brechts „Steffinischer Sammlung“, die im skandinavischen Exil entstanden waren, zu vertonen. Die Texte wurden dazu der nun entstandenen Melodie angepasst.²⁷² Eisler änderte die Texte oft auch grundlegend um. So wurde

„aus ‚Finnische Landschaft‘ nun ‚Frühling‘, ‚Finnische Gutsspeisekammer 1940‘ heißt nur noch, und aktueller datiert, ‚Speisekammer 1942‘ [...] das Gedicht ‚Angesichts des Elends‘ nun ‚Über den Selbstmord‘ [...] oder Brechts ‚Die Pfeifen‘ den Titel ‚Auf der Flucht erhält‘ Auf diesem Autograph notierte der Komponist: ‚Auch ich habe meine Brahms-Ausgabe in Berlin 1933 lassen müssen‘.“²⁷³

Er schaffte es damit den Werken Brechts eine weitere Dimension hinzuzufügen. Dazu Brecht: *„Für mich ist seine Vertonung, was für Stücke eine Aufführung ist. Er liest mit enormer Genauigkeit“²⁷⁴.*

Im Dezember 1943 vollendete Hanns Eisler sein Hollywooder-Liederbuch, oder wie er sagte „Tagebuch“. Bis heute ist es leider nicht als Ganzes, sondern nur auszugsweise erschienen. Eisler hat auch an einem Entwurf zu einem Vorwort gearbeitet. Dort schreibt er:

„In einer Gesellschaft, die ein solches Liederbuch versteht und liebt, wird es sich gut und gefahrlos leben lassen. Im Vertrauen auf eine solche sind diese Stücke geschrieben.“²⁷⁵

So verrichteten die Vertriebenen tagsüber „Brotarbeit“, während sie als Künstler des Nachts für ihre Kunst da sein konnten. Es fanden viele private Aufführungen statt und es bildeten sich mit der Zeit regelrechte Salons. Albrecht schreibt weiter:

270 Vgl. Hufschmidt, Wolfgang (1993): S. 159.

271 <http://www.breitkopf.com/feature/werk/4608>

272 Vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 182.

273 ebd.

274 ebd.

275 CD: Goerne, Matthias / Schneider, Eric (1998): S. 20.

„Abends gaben Filmstudio-Musiker unter der Leitung von Strawinsky oder Schönberg Konzerte in Synagogen und Kirchen, spielten in Privathäusern anderer Emigranten, etwa bei den „Salons“ von Bertolt und Salka Viertel, oder bei den „Evening-on-the-roof“-Konzerten des Musikliebhabers Peter Yates, die zum Zentrum für Kammermusik in Los Angeles wurden. Einen weiteren Kristallisationspunkt bildete das Haus Arnold Schönbergs, in dem sich sonntags nachmittags Adorno, Feuchtwanger, Thomas Mann und Hanns Eisler trafen; auch die Kompositionen aus dem Hollywooder Liederbuch sind wahrscheinlich dort uraufgeführt worden.“²⁷⁶

Betz schreibt in diesem Zusammenhang (der „Brotarbeit“) auch von einem „Zwang zur Prostitution der Künstler“²⁷⁷, was auch im „Hollywooder Liederbuch“ wiedergegeben wird. In „Unter den grünen Pfefferbäumen“ – schreibt Brecht wie folgt:

„Unter den grünen Pfefferbäumen
Gehn die Musiker
auf den Strich
Zwei und zwei
Mit den Schreibern

Bach – hat ein Strichquartett
im Täschchen
Dante – schwenkt
Den dünnen Hintern“²⁷⁸

In dieser Zeit schrieb Eisler auch das Stück „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben“. Er widmete es seinem Lehrer Arnold Schönberg zu dessen 70. Geburtstag. Eigentlich war die Musik die Untermalung für eine experimentelle Filmmusik. Für den Film namens „Regen“ von Joris Ivens.²⁷⁹ Hollywood war für viele die letzte Station. War es in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts noch „en vogue“ nach Hollywood zu gehen, war es nun im wahrsten Sinne des Wortes, der letzte Ausweg - „The last exit!“ und für viele auch eine der letzten Stationen.

²⁷⁶ Albert, Claudia (1991): S. 52f.

²⁷⁷ Betz, Albrecht (1976): S. 77.

²⁷⁸ ebd. S. 78.

²⁷⁹ vgl. Hufschmidt, Wolfgang (1993): S. 155.

6.7.2. „An den kleinen Radioapparat“

Track 8 - „An den kleinen Radioapparat“ / 1942

Das Lied „An den kleinen Radioapparat“²⁸⁰ wurde im Mai 1942 vertont und beschreibt u.a. die Situation der Emigranten. Man hörte natürlich über den Rundfunk den Verlauf des Krieges, des, wie Brecht im Text beschreibt Feindes und natürlich die Berichte der Alliierten mit. Brecht hatte dieses Gedicht seinen Radiogedichten und –liedern zugeschrieben und schrieb dazu am 11. Juni 1940:

*„In der letzten Zeit, seit die Nachrichten so schlecht werden, erwäge ich sogar, ob ich das Frühradio abstellen soll. Der kleine Kasten steht neben dem Lager, meine letzte Handlung am Abend ist, ihn aus-, meine erste am Morgen, ihn anzudrehen.“*²⁸¹

Interessant ist, dass dieses Lied auch heutzutage von Künstlern wiederentdeckt, sozusagen „gecovert“ wird und wurde. Sting²⁸² spielte dieses Lied mit dem Originaltext von Brecht auf Englisch und auch Deutsch bei seinen Konzerten. Weiters hat er die Melodie mit neuen Text versehen und seiner Frau Trudy zur Hochzeit gewidmet („The secret marriage“). Auch die „Band“ Chumbawamba hat das Lied für sich adaptiert.²⁸³

Text: Bertold Brecht

Musik: Hanns Eisler

Du kleiner Kasten, den ich flüchtend trug,
Dass meine Lampen mir auch nicht zerbrächen,
Besorgt vom Haus zum Schiff, vom Schiff zum Zug,
Dass meine Feinde weiter zu mir sprächen,
An meinem Lager und zu meiner Pein,
Der letzten nachts, der ersten in der Früh,
Von ihren Siegen und von meiner Müh:
Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein!

280 Text: Eisler, Stephanie / Manfred Grabs (1988): Hanns Eisler. Lieder für eine Singstimme und Klavier. S. 78.

281 Dahin, Oliver / Peter Deeg (2007): Hollywooder Liederbuch. S. 97.

282 vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=YOTJqAHvZMw>

283 vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=ziMO7qSwl5Y>

6.7.3. „Der Kälbermarsch“

Track 9 - „Der Kälbermarsch“ / 1943

Der Kälbermarsch ist als Parodie angelegt. Die Musik muss hier als eine Art Travestie gesehen werden, wie Kneif anmerkt. Die Melodie ist eine Mischung aus Marsch und Nationalhymne und parodiert das „Horst-Wessel-Lied“. Jedoch nicht Note für Note, sondern mit eingebauten „entarteten“ Jazz-Elementen. Es werden zusätzlich noch Saxophon und weitere Jazzinstrumente verwendet und geben somit der eigentlichen Vorlage eine komplett andere Bedeutung.²⁸⁴ Grundtenor des Liedes ist wie die Massen einer Ideologie hinterher liefen und dies mit ihrem Leben bezahlen mussten.

Text: Bertolt Brecht
Musik: Hanns Eisler

Hinter der Trommel her
Trotten die Kälber
Das Fell für die Trommel
Liefern sie selber.

Der Metzger ruft. Die Augen fest geschlossen
Das Kalb marschiert mit ruhig festen Tritt.
Die Kälber, deren Blut im Schlachthof schon geflossen
Sie ziehn im Geist in seinen Reihen mit.

Sie heben die Hände hoch
Sie zeigen sie her
Sie sind schon blutgefleckt
Und sind noch leer.

Der Metzger ruft. Die Augen fest geschlossen
Das Kalb marschiert mit ruhig festem Tritt.
Die Kälber, deren Blut im Schlachthof schon geflossen
Sie ziehn im Geist in seinen Reihen mit.

Sie tragen ein Kreuz voran
Auf blutroten Flaggen
Das hat für den armen Mann
Einen großen Haken.

Der Metzger ruft. Die Augen fest geschlossen
Das Kalb marschiert mit ruhig festem Tritt.
Die Kälber, deren Blut im Schlachthof schon geflossen
Sie ziehn im Geist in seinen Reihen mit.

²⁸⁴ vgl. Kneif, Tibor: Politische Musik S. 39.

6.8. HUAC - Vertreibung aus dem Exil

Nach Kriegsende, mit Roosevelt's Tod und dem Wechsel zu Truman wurde in den USA eine antikommunistische Lawine ins Rollen gebracht. Hufschmidt zieht in diesem Zusammenhang eine Verbindung zu Schuberts Biographie und das Wien der Metternich Ära. *„Der Metternich der amerikanischen Nachkriegszeit hieß McCarthy.“*²⁸⁵

Es war auch die Zeit in der Begriffe wie der „Eiserne Vorhang“ (den zuvor schon Joseph Göbbels in einem Artikel verwendet hatte) und „Kalter Krieg“ von Churchill in seiner Rede in Fulton geprägt wurden. Die Emigranten die vorher vom Faschistischen Regime verfolgt wurden, sahen sich nun mit einer Hetzjagd gegen den Kommunismus konfrontiert.

Eislers Bruder Gerhart lebte seit 1941 in New York und war hauptsächlich als Journalist tätig. Im Herbst 1946 wurde eine Pressekampagne gegen ihn gestartet, da dieser bereits seit den Dreißiger Jahren als Beauftragter für die Komintern tätig war. Die sich zu dieser Zeit schon aufgelöst hatten. In dieser „Kampagne“ wurde er als das eigentliche Haupt der Kommunistischen Partei in den USA bezeichnet. Die Schwester der beiden Ruth Fischer veröffentlichte einen Monat später eine Artikelserie über Gerhart in der „Hearst-Presse“, in der sie die Behauptung aufstellte - Gerhart und Hanns Eisler hätten den Kommunismus nach Hollywood gebracht²⁸⁶ - was die Einleitung für einen Antikommunistischen „Kreuzzug“ sein sollte. Worauf Charly Chaplin einmal zu Eisler gesagt haben soll, dass es in der Eisler-Familie wie in den „Shakespeareschen Königsdramen“ zugehe.²⁸⁷

Der damalige FBI-Chef J. Edgar Hoover die sofortige Aufklärung der Angelegenheit und schrieb:

*„Es steht außer jedem Zweifel, dass Gerhart Eisler eine überragende Figur der Sowjetspionage ist.“*²⁸⁸

Im Mai 1947 begannen die ersten Verhöre. Vom 24. bis 26. September 1947 startete dann das öffentliche Verhör der HUAC. Eisler und Brecht sollte nachgewiesen werden Mitglieder der KPD zu sein und somit gegen die Einwanderungsbestimmungen verstoßen zu haben. (Zur Zeit der Einwanderung Eislers stand jedoch die KPD noch nicht auf der „Schwarzen Liste“). Indes gingen die Verhand-

²⁸⁵ Hufschmidt, Wolfgang (1993): S. 156.

²⁸⁶ vgl. Betz, Albrecht (1976): S. 171.

²⁸⁷ vgl. Schebera, Jürgen (1998): S. 201.

²⁸⁸ ebd. S. 197. - Der Brief ist abgedruckt in: New York Herald Tribune datiert mit 7. Februar 1947

lungen weiter. Die USA konnte keinen Rückzug mehr machen ohne ihr Gesicht zu verlieren. Jedoch hatten sie nichts gegen Eisler in der Hand, da er ja keine strafbare Handlung begonnen hat. Es kam zu einem Kompromiss, welcher eine sogenannte „technische Deportation“ also ein „freiwilliges Sichausweisen lassen“ in jedes, ein Visum erteilendes Land, natürlich mit Ausnahme der an die USA angrenzenden Staaten wie Mexiko und Kanada, vorsieht.²⁸⁹

Bereits im Oktober 1947 formierten sich die ersten Intellektuellen gegen das HUAC. Leonard Bernstein und Aaron Copland gründeten das „National Committee for Justice for Hanns Eisler“. Im November 1947 startete Charly Chaplin in Zusammenarbeit mit Pablo Picasso eine Solidaritätsaktion und versuchte französische Intellektuelle, Komponisten und Künstler zu motivieren, Eisler eine Arbeitsmöglichkeit in Frankreich zu verschaffen. Thomas Mann schrieb an Albert Einstein, von dem er sich versprach bezüglich eines Visums hilfreich zu sein. Am 26. März 1948 verließ Hanns Eisler mit einem tschechoslowakischen Visa im Gepäck die USA und flog nach Prag - jedoch nicht ohne noch vorher am LaGuardia Flughafen folgendes Statement zu verlesen:

*„Ich verlasse dieses Land nicht ohne Bitternis und Wut. Ich konnte gut verstehen, dass die Hitler-Banditen 1933 einen Preis auf meinen Kopf setzten und mich vertrieben. Sie waren das Übel der Epoche; ich war stolz darauf, vertrieben zu werden. Aber ich fühle mich zutiefst verletzt über die lächerliche Weise, in der ich aus diesem schönen Land vertrieben werde [...] Ich hörte [...] die Fragen dieser Männer und ich sah ihre Gesichter. Als alter Anti-Faschist wurde mir klar, dass diese Männer den Faschismus in seiner direktesten Form repräsentieren.“ [...] Aber ich nehme das Bild des wirklichen Amerikanischen Volkes mit mir, das ich liebe“.*²⁹⁰

²⁸⁹ vgl. Betz, Albrecht (1976): S. 173.

²⁹⁰ ebd. S. 179.

6.8.1. „Eisler on the go“

Track 10 - „Eisler on the go“ / 1945

Dieses Lied kann als Rückkoppelung, sozusagen das Feedback auf den Künstler Eisler, seine Musik und seine Biographie gesehen werden. Eisler, der mit seiner Musik stets auf Missstände aufmerksam machte wurde nun zum zweiten Mal vertrieben. Woody Guthry war es nun der darauf mithilfe der Musik aufmerksam machte und das Lied „Eisler on the go“ schrieb.

Eisler on the go, Eisler on the move
Brother is on a vinegar truck
and I don't know what I'll do

I don't know what I'll do,
I don't know what I'll do
Eisler's on the come and go
and I don't what I'll do

Eisler on the farm, Eisler on the town
Sister in the ticky bush
and I don't know what I'll do

Eisler on the boat, Eisler on the ship
Daddy on the henhouse roof
and I don't know what I'll do

Eisler in the jailoe, Eisler back at home,
Rankin scratch his head and cry
and I don't know what I'll do

Eisler him write music, Eisler him teach school
Truman he don't play so good
and I don't know what I'll do



Abbildung 15 - Hanns Eisler / Karikatur von Elizabeth Shaw
Quelle: Müller, Hans-Peter (1984): S. 133.

„Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“

Friedrich Nietzsche

7. Reprise - Resümee

Die Arbeit hat gezeigt, dass Musik im kommunikationswissenschaftlichen Sinne als Medium betrachtet werden kann. Das Medium Musik vermittelt über diverse Kanäle, Inhalte und Botschaften, die von den Rezipienten aufgenommen werden. Es hat sich aber auch gezeigt, dass die Rezipienten hierbei entscheidend sind, jedoch zumeist außer Acht gelassen werden. Im Sinne der Stimulus-Object-Response-Theorie wird das Objekt, also der Rezipient, eingebracht. Musikkommunikation ist ein reziproker Prozess. Die Rezipienten nehmen die vermittelten Botschaften mit ihrem gesamten Bedeutungsvorrat auf und assoziieren diesen in weiterer Folge, sodass neue Assoziationen und Informationen entstehen. Diese können wieder in die Gesellschaft zurück gegeben werden. Ganz im Sinne Poppers, der anmerkt, dass jede Beobachtung theoretisch imprägniert sei, also nicht losgelöst von sich und der Gesellschaft gesehen werden kann. So kann davon ausgegangen werden, dass jede Gesellschaft die Musik hat die sie „verdient“. Eine Veränderung der Musik könnte so gesehen nur durch eine Veränderung der jeweiligen Gesellschaft selbst herbeigeführt werden.

Viele Künstler sehen sich jedoch nicht in diesem Umfeld und wollen ihr Werk als reine „L'Art pour L'Art“ verstanden wissen. Bei der Rezeption von Musik macht es dabei jedoch keinen Unterschied ob ein Künstler das Kunstwerk nur seiner selbst Willen sehen will oder ob etwas bestimmtes damit ausgedrückt werden sollte. Hierüber entscheiden schlussendlich die Rezipienten. Der Künstler ist jedoch ebenfalls in die Gesellschaft eingegliedert und handelt so gesehen auch mit einem Bedeutungsvorrat, der nicht losgelöst von dieser betrachtet werden kann. In diesem Zusammenhang kann auch das Einleitende Zitat von Nietzsche interpretiert werden. Denn ohne Gesellschaft gäbe es die Musik, die wir vernehmen nicht in dieser Form und auch unsere Gesellschaft wäre eine Andere. Die Welt wie wir sie kennen wäre also ein Irrtum.

Die Frage: „Wie werden Botschaften über die Musik vermittelt?“ gestaltete sich schwieriger. Die Musik operiert hier auf mehreren Ebenen. Zum einen steht die Musik für sich alleine, da sie mit ihrem Sprachcharakter, im Sinne der kommunikativen Handlung, mit Assoziationen verknüpft worden ist. Diese können regional und kulturell unterschiedlich sein. Die Elemente charakterisieren sich durch den

Rhythmus, die Harmonik, ob Dur oder Moll, den Aufbau bzw. der Gattungsform der sie zugeordnet werden können (Motette, Menuett, etc.). Aufgezeigt wurde weiters, dass die Komponenten wie etwa die Vortragstechnik, Intonation und vieles mehr, nicht außer Acht gelassen werden dürfen.

Einfacher erscheint die Verbindung mit dem gesprochenen Wort. In diesem Fall kann das Lied und der dazugehörige Text nicht losgelöst voneinander betrachtet werden. Das Eine steht für das Andere sozusagen ein. Diesen Umstand kann man sich einfach in Erinnerung rufen, in dem man nur ein bis zwei Zeilen eines Liedes spricht und schon die dazugehörige Melodie im Kopf hat und umgekehrt. Man kann beim Lied, wie Eisler es verwendet hat, von einer Art der „musiké techniqué“ der Antike sprechen, die eine Verbindung aus Dichtung und Musik gewesen ist.

Im Verlauf der Arbeit hat sich gezeigt, dass sich die Rezipienten aus vielerlei Gründen der Musik zuwenden. Dies umfasst einerseits die Unterhaltung, die Integration und soziale Interaktion, die Suche nach persönlicher Identität oder aber auch ein Informationsbedürfnis. Die Rezeption der Musik muss hierbei auf mehreren Ebenen betrachtet werden: 1. Die Person selbst, die mit ihrem Bedeutungsvorrat, ihren Erfahrungen und ihrer gesellschaftlichen Rolle die Musik wahrnimmt. 2. Die Musik, die ebenso nicht losgelöst vom Künstler, der Struktur und der spezifischen Funktionen gesehen werden kann. 3. Die Situation, in der die Musik rezipiert wird. Hierbei muss man sich bewusst machen, dass dabei sowohl die Person selbst, also die Disposition, die Realisation in welchem Rahmen die Musik rezipiert wird, und die Sozietät die wiederum die gesellschaftlichen Faktoren wiedergibt, eine Rolle spielen.

Nicht nur die Rezipienten selbst nehmen die Musik für sich in Anspruch. Der Musik wird seit jeher eine politische Macht zugeschrieben. Bereits Platon verweist in seinem Werk der Staat darauf, dass die Musik gut beobachtet und in weiterer Folge Gesetzen unterworfen werden muss, um das politische Gleichgewicht nicht zu stören. In der Politik dient also die Musik unter anderem als Mittel zum Zweck. Sie kann im Sinne des gesellschaftlichen-kommunikativen Funktionsbereichs nach Rösing zB für Repräsentations- und Glorifizierungsfunktionen, für Festlichkeiten, oder aber gemeinschaftsbindende und gruppenstabilisierende Funktionen herangezogen werden. Eine weitere Möglichkeit um Musikrezeption näher zu erläutern, ist die Kommunikationstheorie des Uses-and-Gratification-Approachs. Die Rezipienten erwarten sich durch das Verwenden der Medien eine Belohnung, diese muss natürlich inhaltsunabhängig gedacht werden. Als eine dieser Beloh-

nungen kann auch die Integration gesehen werden. Eisler, der den Arbeitern und generell der Bevölkerung neben Inhalten auch ein „Wir“ vermitteln wollte, hat sich dieser Aufgabe mit dem Medium der Musik gestellt. Dies kann vor allem bei Liedern wie „Die Einheitsfront“, dem „Solidaritätslied“ und vielen mehr beobachtet werden. In Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht entstanden Werke, mit denen sie auf die geschichtlichen Abläufe ihrer Zeit und ihrer Biographie reagierten und versuchten, wie Eisler es formulierte, etwas politische Intelligenz in die Menschen hineinzubekommen.

Ganz im Sinne der Agenda-Setting-Hypothese wurden Thematiken aufgearbeitet - wie vor allem in dem Lied der „Ballade der ‚Judenhure‘ Marie Sanders“, das als Reaktion auf die „Nürnberger Rassegesetze“ geschrieben wurde - und sozusagen dem Publikum im wahrsten Sinne des Wortes auf die „Tagesordnung“ gesetzt wurde. Sodass sich auch diese damit auseinandersetzen sollten. Beim „Saarlied“ verhielt es sich umgekehrt. Hierbei handelt es sich um ein „Feedback“, wie Watzlawick es nennt, auf ein Propagandalied der Nationalsozialisten für die bevorstehende Abstimmung im Saarland.

Wie wir gesehen haben hat Eisler die Arbeitermusik kurzerhand in eine Kampfmusik umfunktioniert und so über die Musik Inhalte vermittelt. Doch es gibt auch einen anderen Eisler. Der Emigrant, der im kalifornischen Exil begann, deutsche Klavierlieder zu schreiben, trotz seiner Überzeugung, dass Musik der Gesellschaft nützlich sein müsse. Der sich dort auf seinen Lehrer Schönberg zurück besann und wieder begann dodekaphonische Werke zu schreiben, um so an seiner Identität als Mensch und Künstler festhalten zu können, die man ihm bedingt durch den Faschismus in seiner Heimat mit einem Schlag genommen hat. Er selbst hat im Vorwort seines Hollywooder-Liederbuchs diesbezüglich folgende Zeilen geschrieben: „In einer Gesellschaft, die ein solches Liederbuch versteht und liebt, wird es sich gut und gefahrlos leben lassen. Im Vertrauen auf eine solche sind diese Stücke geschrieben.“ Eislers Werk gerät zunehmend in Vergessenheit. Diese Arbeit hat gezeigt, dass jede Zeit ihre eigene Musik hervorbringt, und man sich mit den Menschen und Ereignissen dieser Zeit gleichermaßen befassen muss um sie interpretieren zu können. Geschichte, zu der selbstverständlich auch die Musik zählt, muss erfasst und in Erinnerung behalten werden, damit wir geeignete Assoziationen für unsere Zeit knüpfen können, denn „wer sich seiner Vergangenheit nicht erinnert, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen.“²⁹¹

291 Zitat frei nach George Santayana

Da Capo - Al Fine

Abstrakt

Die Verbindung und gegenseitige Bedingung von Musik und Kommunikation sind so alt wie die einzelnen Disziplinen selbst. Bereits Platon schrieb der Musik die Macht zu an den Grundfesten des Staates rütteln zu können und jegliche Ordnung aus dem Gleichgewicht zu bringen, sodass sie besonders beobachtet werden müsse. Im Laufe der Geschichte hatte jede Epoche ihre eigene (politische) Musik durch die Botschaften vermittelt wurden. Und diese wurde von den jeweiligen Machthabern mit Argusaugen unter Beobachtung gestellt. Zentrales Thema der vorliegenden Arbeit war es die Verbindung von Musik und Kommunikation, Literaturgestützt, näher zu betrachten um feststellen zu können in wie fern mittels der Musik Inhalte, Informationen und Botschaften vermittelt werden können. Musik ist ein Medium das Inhalte transportiert - obgleich sie für viele Künstler nur als reine L'Art pour L'Art angesehen wird.

Die Vermittlung von Informationen und den damit einhergehenden Botschaften ist ein reziproker Prozess. Die Künstler sind eingebettet in viele verschiedene Teilgesellschaften. Jeder Künstler erstellt sein Kunstwerk mit seinem gesamten Erfahrungsschatz. Dieser hat sich aus den verschiedenen Teilgesellschaften entwickelt und unterliegt mit den erstellten, erlernten und angenommenen Assoziationen wiederum einer stetigen Veränderung. Das Publikum nimmt diese Botschaften auf und gibt im Sinne der Rückkoppelung (Feedback) nach Watzlawick neue Assoziationen, Informationen wieder in die jeweilige Teilgesellschaft zurück. Die Rezipienten fungieren hier als eine Art Katalysator. Die Musik wird sozusagen aufgenommen, gefiltert und mit eigenen Bedeutungsvorräten verknüpft wieder an die Gesellschaft zurückgegeben. Es kommt also nicht darauf an wie die Künstler ihr Kunstwerk verstanden wissen wollen - das jeweilige Statement sei den Künstlern unbenommen - sondern vielmehr mit welchen Assoziationen das Publikum, also die Rezipienten das Kunstwerk verbinden und somit eine Botschaft aufnehmen. In weiterer Folge wurden hierzu auch die Kommunikationstheorien wie Stimulus-Object-Response, Agenda-Setting, Uses-and-Gratification-Approach sowie die Gatekeeper-Funktion in Bezug auf die Musik betrachtet.

Die Logische Schlussfolgerung die sich daraus ergibt ist, dass auch bei oder gerade bei einem Künstler wie Hanns Eisler sein Schaffen, nicht losgelöst von dem Zeitgeschehen und der sich daraus ergebenden Biographie gesehen werden kann. Es wurden im zweiten Teil der vorliegenden Diplomarbeit die Lieder

Hanns Eislers, die vor und während seines Exils entstanden sind erörtert. Aufgezeigt wurde wie Eisler sein antifaschistisches Engagement, seinen Bildungsauftrag und wie er in weiterer Folge sein Vorhaben etwas politische Intelligenz in die Menschen hinein bringen zu wollen, umgesetzt hat.

Abstract

The bond between music and communication is as old as each discipline itself. Even Platon attached music the power to shake the foundations of our nations and to disequilibrate order - a stern warning to pay attention to music. Throughout history, each age had its own music, often acting as a political messenger. Unquestionably, most governments kept a close watch on music.

Based on literature, this thesis mainly focuses on the link between music and communication as well as on how music is able to transport contents, information and messages. Music mediates contents, even though some artists like to think of music simply as "L'Art pour L'Art". The interaction of information and messages in connection with music is a vice versa process. It is well known, that every subculture has its artists. Those artists elaborate their own master piece using their entire body of experience. This body of experience established itself within the subcultures; however, these learned, created and adopted associations are subjects to permanent changes.

According to Watzlawick the audience receives messages and returns this feedback - not without adding new association and information, to the particular subcultures. The receiver works more or less like a catalyzer. The music is received; filtered, own meanings are added and then returned to the society. It really does not matter how the artist wants his work to be understood, but rather which associations the audience relates to the art work and how the message is received at the end. Communication theories like Stimulus-Object-Response, Agenda-Setting, Uses-and-Gratification-Approach and Gatekeeper-Function were used and applied to music.

The second part of this thesis focuses on the songs of Hanns Eisler considering his work before and during his exile and allows a closer look into his life compared with contemporary history. It details in his personal engagement against fascism, music related educational mission and political conscious. Even a great composer like Hanns Eisler can not be separated from his work and be added to the time according to his biography.

III. ANHANG

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 - Hanns Eisler / Zeichnung von Gustav Seiz.....	III
Abbildung 2 - Notation / Globus für die Vermeulenflöte.....	14
Abbildung 3 - Handlungszusammenhang von Kommunikation nach Saxer.....	29
Abbildung 4 - Einfaches Modell der Kommunikation.....	30
Abbildung 5 - Kommunikationsmodell nach Shannon/Weaver.....	31
Abbildung 6 - Kommunikationsmodell der Verständigung.....	33
Abbildung 7 - Vierohriger Empfänger nach Schulz von Thun.....	36
Abbildung 8 - Ästhetische Kommunikation.....	37
Abbildung 9 - Mitteilungs- und Verstehenshandlung.....	47
Abbildung 10 - Bedingungssystem der musikalischen Rezeption.....	49
Abbildung 11 - „Lexikon der Juden in der Musik“.....	71
Abbildung 12 - Hanns Eisler und Bertolt Brecht.....	87
Abbildung 13 - Noten „Das Lied vom Anstreicher Hitler“.....	99
Abbildung 14 - Skizze „Die Einheitsfront“.....	103
Abbildung 15 - Hanns Eisler / Karikatur von Elizabeth Shaw.....	117

Abkürzungsverzeichnis

A	Aussage
AKM	Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger
AML	American Music League
DDR	Deutsche Demokratische Republik
FBI	Federal Bureau of Investigation
HUAC	House Committee on un-American Activities / Ausschuss des Repräsentantenhauses zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeit
K	Kommunikator
KJVD	Kommunistischer Jugendverband Deutschlands
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
M	Medium
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
PKM	Persönlichkeits- und Konstitutionsmerkmale
p.v.	Politisch verdächtig
R	Rezipient
RM	Reichsmark
RMK	Reichsmusikkammer
SA	Sturmabteilung

Quellenverzeichnis

Literatur

ADORNO, Theodor W. / EISLER, Hanns (1996): Komposition für den Film. (Neuaufgabe) Hamburg / Europäische Verlagsanstalt.

ALBERT, Claudia (1991): Das schwierige Handwerk des Hoffens. Hanns Eislers „Hollywooder-Liederbuch“ (1942/43). Stuttgart / Metzler.

BAACKE, Dieter (1997): Neue Ströme der Weltwahrnehmung und kulturelle Ordnung. (S. 29 - 58) in: Baacke, Dieter: Handbuch Jugend und Musik. Opladen / Leske+Budrich.

BADURA, Bernhard (1995): Mathematische und soziologische Theorie der Kommunikation. (S. 16 - 22) in: Burkart, Roland / Hömberg, Walter [Hrsg.]: Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien / Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.

BETZ, Albrecht (1976): Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet. [Hrsg.] Heinz Ludwig Arnold. München / edition text + kritik

BLAUKOPF, Kurt (1982): Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München, Zürich / R. Piper & Co. Verlag

BRUSATTI, Otto (1978): Nationalismus und Ideologie in der Musik. Beiträge zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer Kunstform. [Hrsg.] Othmar Wessely, Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 13. Tutzing / Hans Schneider.

BULLERJAHN, Claudia (2001): Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg / Wißner.

BUNGE, Hans (1970): Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München / Rogner & Bernhard.

BURKART, Roland (2002): Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien, Köln, Weimar / Böhlau Verlag.

CASIMIR, Thorsten (1991): Musikkommunikation und ihre Wirkungen. Eine systemtheoretische Kritik. Wiesbaden / Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.

DAHIN, Oliver / DEEG, Peter (2007): Hollywooder Liederbuch. Leipzig / Deutscher Verlag für Musik.

DAHLHAUS, Carl / EGGBRECHT, Hans Heinrich (2001): Was ist Musik? Wilhelmshaven / Noetzel, Heinrichshofen-Bücher.

DEEG, Peter / GALL, Johannes C. (2006): Ändere die Welt, sie braucht es. 20 Lieder für Singstimme und Klavier. Hanns Eisler nach Texten von Bertolt Brecht. Leipzig / Deutscher Verlag für Musik.

DOLLASE, Rainer (1997): Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher. (S. 341 - 368) in: Baacke, Dieter: Handbuch Jugend und Musik. Opladen/Leske+Budrich.

DÖRNER, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt am Main / Suhrkamp Verlag.

DUCHKOWITSCH, Wolfgang (1997): Kult um „Kultur“? Divergente Transformationen. (S. 308 - 321) in: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. [Hrsg.] Hilde Haider-Pregler, Beate Reiterer. Wien / Picus Verlag.

DUCHKOWITSCH, Wolfgang (2001): Einführung in die Medien- und Kommunikationsgeschichte. Facultas / Wien. Skriptum zur gleichnamigen Vorlesung.

DUDEN-Band 5 (1997): Fremdwörterbuch 6. bearb. u. erw. Auflage. Mannheim, Wien, Zürich / Dudenverlag.

DÜMLING, Albrecht [Hrsg.] (1981): Friedrich Hölderlin vertont von Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Reger. München / Kindler

ECKHARD, John (1994): Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 - 1938. Stuttgart, Weimar / Metzler.

ECKHARD, John (1998): Verfehlte Liebe? Hanns Eisler und die politische Musik. (S. 154 - 170) in: Köster, Maren [Hrsg.]: Hanns Eisler. 's müßt dem Himmel Höllenangst werden. Erschienen anlässlich der Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin - zum 100. Geburtstag Hanns Eislers. Hofheim / Wolke Verlag.

EISEL, Stephan (1990): Musik und Politik: Musik zwischen Zensur und politischem Missbrauch. München / Bonn Aktuell.

EISLER, Stephanie / GRABS, Manfred [Hrsg.] (1988): Hanns Eisler. Lieder für eine Singstimme und Klavier. Leipzig / VEB Deutscher Verlag für Musik.

FISCHER, Ernst (1971): Überlegungen zur Situation der Kunst und andere Essays. Zürich / Diogenes Verlag AG.

FISCHER-LEXIKON Publizistik, Massenkommunikation (2000): [Hrsg.] Noelle-Neumann, Elisabeth / Schulz, Winfried / Wilke, Jürgen. Frankfurt am Main / Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

FREIBERGER, Erika (1987): Gustav Spet. Semiotik und Hermeneutik. (S. 111 - 118) in: Jeff, Bernard [Hrsg.]: Semiotica Austriaca. Angewandte Semiotik 9, 10. Wien / Kopitu

FUNK-HENNINGS, Erika / JÄGER, Johannes (1996): Rassismus, Musik und Gewalt. Ursachen-Entwicklungen-Folgerungen. Münster / Lit-Verlag.

GILLUM, Marion / WYRSCHOWY, Jörg (2000): Politische Musik in der Zeit des Nationasozialismus. Ein Verzeichnis der Tondokumente (1933 - 1945). Potsdam / Verlag für Berlin-Brandenburg.

GOTTSCHLICH, Maximilian / Langenbacher, Wolfgang R. [Hrsg.] (1999): Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Ein Textbuch zur Einführung. Wien / Braumüller.

GROSSE, Thomas (2004): Musik und Spiel. (S. 245 - 257) in: Hartogh, Theo / Wickel, Hans-Hermann: Handbuch Musik in der sozialen Arbeit. Weinheim, München / Juventa-Verlag.

GROSSMANN, Rolf (1991): Musik als „Kommunikation“. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlung. (Konzeption empirische Literaturwissenschaft; Bd. 14). Braunschweig / Vieweg.

HAAS, Michael / KROHN, Wiebke [Hrsg.] (2009): Hanns Eisler. Individualist - Collectivist. Begleitpublikation zur Ausstellung: Hanns Eisler. Mensch und Masse - des jüdischen Museums Wien in der Serie Musik des Aufbruchs. Wien / Holzhausen.

HALL, Donald E. (1997): Musikalische Akustik. Ein Handbuch. [Hrsg.] Johannes Goebel. aus dem Amerikanischen von Thomas A. Troge. Mainz, Karlsruhe / Schott Musik International.

HANSLICK, Eduard (1989): Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 21. Auflage. Nachdruck der Ausgabe von 1854. Wiesbaden / Breitkopf & Härtel.

HERCZEG, Petra (2007): Was dieselbe Sprache redet ... Sprache und Identität im kommunikativen Spannungsfeld zwischen Ich- und Wirwahrnehmungen. (S. 34 - 45) in: Medien & Zeit Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart. Jahrgang 22 Heft 4/2007.

HUFSCHMIDT, Wolfgang (1993): Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts Winterreise und Eislers Hollywood-Liederbuch. Saarbrücken / Pfau-Verlag.

JANKE, Pia (1999): Kleinbürgertum und Proletariat in der deutschsprachigen Dramatik der zwanziger Jahre in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot [Hrsg.]: Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre.

JENNE, Michael (1977): Musik, Kommunikation, Ideologie. Ein Beitrag zur Kritik der Musikpädagogik. Stuttgart / Ernst Klett Verlag.

JÖNS-ANDERS, Gerrit (2003): Intuition oder Kalkül? Zur (Un-)Konventionalität ästhetischer Kommunikation am Beispiel der Musikproduktion. Wiesbaden / Deutscher Universitätsverlag.

KARBUSICKY, Vladimir (1973): Ideologie im Lied. Lied in der Ideologie. Köln / Musikverlag Hans Gerig.

KARBUSICKY, Vladimir (1977): Musikwerk und Gesellschaft. in Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie. [Hrsg.] Haselauer, Elisabeth. Wien / Doblinger Verlag.

KARNER, Johanna (2008): „...durch die Kraft unserer Lieder.“ Musik als Medium zwischen Politik, Zensur, Opposition und Widerstand. Wien / Dissertation.

KARNER, Otto (2002): Komponisten unterm Hakenkreuz. Sieben Komponistenportraits während der Zeit des Nationalsozialismus. Wien / Dissertation.

KNEIF, Tibor (1977): Politische Musik? in Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie [Hrsg.] von Elisabeth Haselauer. Wien, München / Doblinger.

LING, Jan (1989): Verbalisierung und Sinngehalt in der Musik: eine ästhetische oder soziologische Frage. Zum Denken über die Avantgarde-, Rock- und Volksmusik Schwedens. (S. 70 - 81) in: Kolleritsch, Otto: Verbalisierung und Sinngehalt. Über Semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute. Wien, Graz / Universal Edition.

LUBAN-PLOZZA, Boris (1988): Musik und Psyche: Hören mit der Seele. [Hrsg.] Hans H. Dickhaut. Basel, Bosten, Berlin / Birkhäuser.

LUHMANN, Niklas (1986): Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Opladen / Westdeutscher Verlag.

MALETZKE, Gerhard (1972): Psychologie der Massenkommunikation. Eine begriffskritische Analyse. (S. 153 - 164) in: Publizistik 1972 / 17. Jg., Heft 2

MARX, Joseph (1964): Weltsprache Musik. Bedeutung und Deutung Tausendjähriger Tonkunst. Wien, München / Österreichischer Bundesverlag.

MAYER, Günter [Hrsg.] (1973): Hanns Eisler. Schriften I. Musik und Politik. 1924 - 1948. München / Rogner & Bernhard.

Meyers Taschenlexikon Musik (1984): in 3 Bd./Hrsg. von EGGEBRECHT, Hans Heinrich. Mannheim, Wien, Zürich / Bibliographisches Institut.

MIKUNDA, Christian (2002): Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Wien / Universitäts-Verlag.

MOTTE-HABER, Helga de la (1996): Handbuch der Musikpsychologie. Laaber / Laaber Verlag.

MÜLLER, Hans-Peter (1984): Ein Genie bin ich selber! Hanns Eisler in Anekdoten, Aphorismen und Aussprüchen. Berlin / Verlag neue Musik.

NASCHOLD, Frieder (1971): Kommunikationstheorien. (S. 41 - 72) in: Gottschlich, Maximilian / Langenbucher, Wolfgang R. [Hrsg.] (1999): Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Ein Textbuch zur Einführung. Wien / Braumüller.

PÖTTKER, Horst (2008): Brauchen wir noch (Kommunikations-)Geschichte? Plädoyer für ein altes Fach mit neuem Zuschnitt. (S. 19 - 44) in: Arnold, Klaus / Behmer, Markus / Semrad, Bernd [Hrsg.]: Kommunikationsgeschichte. Positionen und Werkzeuge. Ein diskursives Hand- und Lehrbuch. Berlin, Münster / Lit Verlag Dr. W. Hopf.

PRIEBERG, Fred K. (1982): Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main / Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

RABL, Petra (2006): Wittgensteins philosophische Komposition. Analyse der Beispiele und Analogie aus dem Bereich der Musik im Gesamtnachlass. Wien / Diplomarbeit.

REUS, Günter (2008): Musikjournalismus - Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung. (S. 85 - 102) in: Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien. [Hrsg.] Weinacht, Stefan / Scherer, Helmut. Wiesbaden / VS Verlag für Sozialwissenschaften, GWV Fachverlage GmbH.

RÖSING, Helmut (2002): Sonderfall Abendland. (S. 74 - 85) in: Bruhn, Herbert / Oerter, Rolf / Rösing, Helmut [Hrsg.]: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg / Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

RONNEBERGER, Franz (1979): Musik als Information. (S. 5 - 28) in: Publizistik 1979 / 24. Jahrgang. - Heft 1.

SAXER, Ulrich (1990): Der gesellschaftliche Ort der Massenkommunikation. (S. 8 - 20) in: Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 3: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. [Hrsg.] Hannes Haas. Wien / Braumüller.

SCHEBERA, Jürgen (1998): Hanns Eisler, Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten. Mainz / Schott Musik International.

SCHEICHL, Romana (2008): Musik im Dritten Reich. Missbrauch von Musik als Mittel von Agitation und Propaganda. Wien / Diplomarbeit.

SCHNAUS, Peter [Hrsg.] (1990): Europäische Musik in Schlaglichtern. in Zs.-Arb. mit weiteren Mitarb. u. Meyers Lexikonred. Mannheim, Wien, Zürich / Meyers Lexikonverlag.

SCHNEIDER, Enjott (2003): Zeit, Rhythmus und Zahl. Reprint der Erstausgabe „Kunst des Teilens. Zeit - Rhythmus - Zahl“ des Verlages R. Piper GmbH & Co. KG München 1991. München / Books on Demand GmbH.

SCHNEIDER, Frank (1994): Remigranten in der DDR. (S. 249 - 259) in: Weber, Horst [Hrsg.]: Musik in der Emigration. 1933 - 1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung.

SCHRAMM, Holger (2005): Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen. Köln / Herbert von Halem Verlag.

SCHRAMM, Holger (2008): Rezeption und Wirkung von Musik in den Medien (S. 135 - 153) in: Weinacht, Stefan / Scherer, Helmut [Hrsg.]: Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien. Wiesbaden / VS Verlag für Sozialwissenschaften, GWV Fachverlage GmbH.

SEIPEL, Wilfried [Hrsg.] (2007): Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Palais Harrach. Wien / Skira-Editore.

SMUDITS, Alfred (1987): Musikalische Kodes. Versuch einer Systematisierung der musikalischen Kommunikation aus semiotischer Sicht. in: Jeff, Bernard [Hrsg.]: Semiotica Austriaca. Angewandte Semiotik 9, 10. Wien / Kopitu.

SMUDITS, Alfred (2000): Mediamorphosen des Kulturschaffens und der kulturellen Kommunikation. in: Harauer, Robert [Hrsg.]: Kulturpolitik, Medientheorie und Musiksoziologie. Wien / Mediacult.

SPITZER, Manfred (2009): Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart / Schattauer GmbH.

STÖBER, Rudolf (2008): Medien und Zeit. Was machen die Medien mit der Zeit - was macht die Zeit mit den Medien? (S. 135 - 154.) in: Arnold, Klaus / Behmer, Markus / Semrad, Bernd [Hrsg.]: Kommunikationsgeschichte. Positionen und Werkzeuge. Ein diskursives Hand- und Lehrbuch. Berlin, Münster / Lit Verlag Dr. W. Hopf.

SUPPAN, Wolfgang (1984): Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz / Schott.

WATZLAWICK, Paul / BEAVIN, Janet H. / JACKSON Don D. (2007): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. 11. unveränderte Auflage. Bern / Verlag Hans Huber Hogrefe AG.

WEBER, Horst (1994): Musik in der Emigration. 1933 - 1945. Stuttgart / Metzler-Musik.

WITTIG, Peter (1999): Der Abtrünnige Schönberg-Schüler. Anmerkungen zu Hanns Eisler. in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot [Hrsg.]: Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997. Anif, Salzburg / Verlag Müller-Speiser

WULF, Joseph (1989): Kultur im Dritten Reich. Band 5 - Musik im Dritten Reich. Frankfurt am Main, Berlin / Verlag Ullstein.

WÜRFEL, Stefan Bodo (1999): Kulturpolitisches Panorama der Weimarer Republik in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot [Hrsg.]: Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997. Anif, Salzburg / Verlag Müller-Speiser

ZIMA, Peter V. (1987): Plädoyer für eine soziologische Semiotik. (S. 201 - 220) in: Jeff, Bernard [Hrsg.]: Semiotica Austriaca. Angewandte Semiotik 9, 10. Wien / Kopitu

Internet

(Stand: 14. Juli 2009)

http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Moorsoldaten

http://de.wikipedia.org/wiki/Oscar/Beste_Filmmusik

<http://de.wikipedia.org/wiki/Phonograph>

[http://de.wikisource.org/wiki/R%C3%B6hm_\(Tucholsky\)](http://de.wikisource.org/wiki/R%C3%B6hm_(Tucholsky))

<http://de.youtube.com/watch?v=YOTJqAHvZMw>

http://erinnerungsort.de/lied-vom-sa-mann-2c-das-_137.html

http://erinnerungsort.de/marsch-ins-dritte-reich-2c-der-_464.html

<http://ingeb.org/Lieder/deutschi.html>

<http://sven-jordan.de/shosta-kap1a.html>

<http://www.breitkopf.com/feature/werk/4608>

http://www.musikmph.de/rare_music/composers/a_e/eisler_hanns/1.html

<http://www.suzanne.de/worte/fried/kinder/kinder.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=ziMO7qSwl5Y>

Audiomaterial

Track 1 - „ Der SA-Mann “ / 1931.....	89
Ebstein, Katja (1999): Laßt Euch nicht verführen. Katja Ebstein singt Brecht. Deutsche Grammophon (Universal).	
Track 2 - „ Solidaritätslied “ / 1931.....	91
Eisler, Hanns (1996): Historische Aufnahmen. Berlin / Berlin Classics.	
Track 3 - „ Der Marsch ins Dritte Reich “ / 1933.....	94
Deeg, Peter (2006): Der Brecht und Ich. Hanns Eisler in Gesprächen und Liedern. Bonn / Berlin Classics	
Track 4 - „ Die Moorsoldaten “ / 1934.....	100
Wader, Hannes (1990): Hannes Wader singt Arbeiterlieder. Mercury	
Track 5 - „ Die Einheitsfront “ / 1934.....	102
Eisler, Hanns (1997):Kampfmusik. Keiner oder Alle. Edition Barbarossa.	
Track 6 - „ Das Saarlid “ / 1935.....	105
Deeg, Peter / Hanns Eisler Gesellschaft (2006): Der Brecht und ich. Hanns Eisler in Gesprächen und Liedern. Berlin / Berlin Classics.	
Track 7 - „ Ballade der ‚Judenhure‘ Marie Sanders “ / 1935.....	107
Hagen, Eva-Maria (1998): Joe, mach die Musik von damals nach. Eva-Maria Hagen singt Brecht. Hagen-Promotion.	
Track 8 - „ An den kleinen Radioapparat “ / 1942.....	113
Goerne, Matthias / Schneider, Eric (1998): Eisler - The Hollywood songbook. Decca	
Track 9 - „ Der Kälbermarsch “ / 1943.....	114
Eisler, Hanns (1976): Hanns Eisler. Dokumente / Documents. CD III. Berlin / Berlin Classics	
Track 10 - „ Eisler on the go “ / 1945.....	117
Brag, Willy / Wilco (1998): Mermaid Avenue. Elektra (Warner)	

*„All of these lines across my face
Tell you the story of who I am
So many stories of where I've been
And how I got to where I am“*

Brandy Carlisle, „The Story“

Andrea Maria Fellner
24. April 1975, in Salzburg
Österreichische Staatsbürgerin



Eltern:	Maria Fellner (geb. Hartl)	Finanzbuchhalterin
	Herbert F. Fellner	Werbefachmann
Bruder:	Christopher H. Fellner	Webdesigner, Systemadministrator

Aus- und Weiterbildung

2001 -	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie der Musikwissenschaft an der Universität Wien
2000 - 2001	School of Audio Engineering (SAE)
1999 - 2001	Studienberechtigungsprüfung für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte
1992 - 1994	Bundeshandelsschule II, Salzburg, 1 st Certificate of Cambridge University
1989 - 1992	Bundeshandelsakademie II, Salzburg
1985 - 1989	Musikhauptschule Maxglan II
1981 - 1985	Volksschule Schallmoos

Berufliche Tätigkeiten

2006 -	Universität Wien - Referat Student Point, Studierendenberatung, Graphische Gestaltung von Informationsmaterialien & Broschüren
2005 - 2006	Erste Bank Österreich, Service-Center
2003 - 2004	Takeda Pharma, EDV-Administratorin
2002 - 2004	Universität Wien, Tutorin am Institut für Publizistik
2001 - 2002	CHinA 2001, Kunst- & Kulturprojekt, Sekretärin
2000 - 2001	Werkstudio - Werbeagentur, Empfang
1994 - 2000	Kinderfreunde Salzburg, Pädagogische Mitarbeiterin, Sekretärin