

Beate Kutschke

# **Wann und warum ist Musik Ideologem? Vier Thesen aus semiotischer Perspektive**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

**SCHOTT**

Beate Kutschke

## Wann und warum ist Musik Ideologem? Vier Thesen aus semiotischer Perspektive

### I. »Musik und Politik« versus »Musik als Ideologem«

Das musikwissenschaftliche Forschungsfeld, das mit den Labels »Musik und Politik«, »politische Musik« oder »politisch engagierte Musik« bezeichnet wird, konstituierte sich um 1970, nach dem Höhepunkt der Studenten- und Protestbewegungen Ende der 1960er Jahre. Der Terminus »politische Musik« oder »politisch engagierte Musik« artikuliert dabei die Vorstellung, dass bestimmte musikalische Stilikonzepte oder Genres – eben diejenigen, die als »politische« oder »politisch engagierte Musik« bezeichnet wurden – mehr als andere dazu geeignet seien, politische Positionen »zum Ausdruck«<sup>1</sup> zu bringen oder ihnen zur Durchsetzung zu verhelfen und auf diese Weise – quasi als Ergänzung zu herkömmlichen politischen Praktiken wie substantiellen politischen Debatten, Demonstrationen, Abstimmungen, Staatsverträgen, diktatorischen Befehlen oder Gebietsannexionen – politisch Einfluss zu nehmen.

Eine genauere Bestimmung dieser Rolle und Konstitution von politischer Musik und ihrer Funktionsmechanismen stieß jedoch von jeher auf eine Reihe von Problemen. Ein Grundproblem lag bereits in der Äquivokalität des Wortes »Politik«, mit dem verschiedene Sprecher auf unterschiedliche Konzepte Bezug nehmen können. Man konnte sich im Rahmen des Diskurses über politische Musik nicht darauf einigen, welche Formen von Einflussnahme als politisch bezeichnet werden sollten. Vertrat ein Musikwissenschaftler einen eher weiten Politikbegriff, dem gemäß jede Aktion in einem gesellschaftlichen Kontext – gleichgültig ob in der privaten oder öffentlichen Sphäre – als politisch relevant und einflussnehmend begriffen werden kann, so konnte auch jegliche Form von Musikmachen – Komponieren und Musizieren – als politisch klassifiziert werden. Das Konzept der »politischen Musik« verlor auf der Basis eines solchen weiten Politik-Konzepts jedoch jeden heuristischen Wert; denn es gab diesem Verständnis nach keine unpolitische Musik, von der politische Musik sich unterscheiden haben könnte. Favorisierte ein Musikwissenschaftler eher einen engen Politikbegriff, so musste er jedoch spezifizieren, inwiefern die Funktions- oder Wirkweisen von Musik sinnvollerweise als »politisch« bezeichnet werden konnten, d. h. mit einer politischen Debatte, Demonstration, Abstimmung, einem Staatsvertrag, diktatorischen Befehl oder einer Gebietsannexion äquivalent oder verwandt war und diese Funktions- und Wirkweisen insofern als »politisch« gelabelt werden konnten.<sup>2</sup> Darüber hinaus stellte sich die prinzipielle Frage, ob Musik – eine Kunstform – überhaupt ein adäquates Mittel für ethisch vertretbare politische Ziele sein konnte (also diejenigen Ziele, wie sie unseren aktuellen Wertvorstellungen nach von Demokraten, nicht von Diktatoren verfolgt werden).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Mit einfachen Anführungszeichen markiere ich Formulierungen, die ich übernehme, weil sie etablierter Sprachgebrauch sind, die meines Erachtens die Sachverhalte jedoch nicht korrekt beschreiben. Für eine Erläuterung, warum die Formulierung »zum Ausdruck bringen« meines Erachtens Sachverhalte nicht präzise genug beschreibt, siehe Abschnitt IV, zweite Hälfte.

<sup>2</sup> Zur Problematik einer entweder zu engen oder zu weiten Konzeption von Politik im Kontext von Musik siehe Hanns-Werner Heister, Artikel »Politische Musik«, in: *MGG2*, Sachteil 8 (1998), Sp. 1661–1682, hier: Sp. 1661.

<sup>3</sup> In diesem Sinne argwöhnte Dahlhaus im Rahmen einer der ersten Veranstaltungen zur Thematik »Musik und Politik«, der Arbeitstagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, 1969: »Der Griff der Politik zur Musik, wie ihn die Neue Linke proklamiert, setzt sich [...] nicht nur dem Vorwurf aus, dass er die Musik ihrem ästhetischen, jenseitigen Wesen entfremde, sondern auch dem Argwohn, dass die Politik, die ein ernstes Geschäft sei, unsolide in der Kunst statt solide in der Alltagsrealität betrieben werde«; Carl Dahlhaus, »Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik«, in: *Ferienkurse '72*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1973 (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*), S. 14–27, hier: S. 15.

Darüber hinaus, unabhängig von der Definition von »Politik«, kennzeichneten eine Reihe weiterer argumentatorischer Schwächen die theoretische Auseinandersetzung über politische Musik. Eine zentrale Schwierigkeit war, dass der damaligen Auffassung nach ein musikalisches Werk oder eine Stilrichtung nur dann zu Recht als politisch klassifiziert werden sollte, wenn sie nicht nur in einem politischen Kontext eine Rolle spielten oder Funktionen erfüllten, sondern – so Hanns-Werner Heister z. B. – auch die musikalische Substanz der Werke oder Stilrichtungen sich von nicht-politischen Werken oder Stilrichtungen durch spezifische, für den politischen Zweck besonders geeignete Merkmale auszeichnete.<sup>4</sup> Es gelang bisher jedoch keinem Musikwissenschaftler mittels musikalischer Analyse nachzuweisen, dass als politisch klassifizierte Musik ein Set solcher spezifischer Merkmale besitzt, die sie von nicht-politischer Musik unterscheidet.<sup>5</sup>

Ein anderes Problem, das nicht gelöst werden konnte, entstand aus dem Anspruch, mit als damals fortschrittlich begriffener Musik, d. h. Musik, die avantgardeästhetischen Kriterien entsprach, eine große Masse an Zuhörern zu erreichen, die den – auch heute noch – zumindest in Demokratien geltenden Vorstellungen von politischem Handeln gemäß unerlässlich war.<sup>6</sup> Im Widerspruch zu diesem Anspruch zeichnete sich gerade um die Wende zu den 1970er Jahren zunehmend deutlich ab, dass sich die die Avantgardebewegung seit dem Zweiten Weltkrieg tragende Erwartung, dass Avantgardemusik nach einigen Dekaden genauso populär sein würde wie klassische Musik,<sup>7</sup> nicht erfüllen würde.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Heister nach solle das »Politische« zur »Substanz« der Musik gehören; Heister, »Politische Musik«, Sp. 1664. Ähnlich, wenn auch abgeschwächt argumentierte Dahlhaus im Rahmen der Konferenz »Musik zwischen Engagement und Kunst« 1971: »Die Entdeckung, daß [...] die politische oder unpolitische Wirkung eines Werkes der Absicht des Komponisten zuwiderläuft oder daß einem Stück Musik eine soziale Funktion entgegen seinem ästhetischen Charakter aufgezwungen werden kann [...], sollte nicht zu der Übertreibung verleiten, Intention, Charakter und Funktion seien unabhängig voneinander. Der Sinn von Musik ist zwar variabel, aber nicht willkürlich verzerrbar«; Carl Dahlhaus, »Thesen über engagierte Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133/1 (1972), S. 3.

<sup>5</sup> Die Stile, die Heister in seinem Artikel als Beispiele für Musik benennt, bei denen das Politische in der Substanz vorhanden sein soll, – Zwölftontechnik und Jazz –, erweisen sich dann jedoch nicht deshalb als politisch, weil die Kompositionstechniken politisch sind, sondern weil die Nationalsozialisten sie als »politisch inopportun« diffamierten. Auch demonstriert die Tatsache, dass Heister zwei gegensätzliche Kriterien für politische musikalische Substanz anführt – die »Zurücknahme von technischematerialer Avanciertheit« und »Verständlichkeit« auf der einen und eine »technisch avantgardistische Linie« auf der anderen Seite –, dass das Politische gerade nicht in der musikalischen Substanz vorhanden ist, sondern das politische Image einer Stilrichtung offenbar durch deren Verwendung in mit politischen Konnotationen aufgeladenen Kontexten entsteht und – so werde ich im Folgenden zeigen – durch Zuschreibungspraktiken generiert wird; Heister, »Politische Musik«, Sp. 1666f. 1971 äußerte Reinhold Brinkmann bereits Bedenken gegenüber der Idee, dass das Politische in der Musik selber lokalisiert werden könnte, und hob statt dessen auf die Bedeutung des Textes – insbesondere bei politischen Liedern – ab. »[A]lles hängt ab vom Text«; Reinhold Brinkmann, »Kompositorische Maßnahmen Eislers«, in: *Über Musik und Politik*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1971, S. 9–22, hier: S. 16.

<sup>6</sup> Siehe hierzu u. a. Reinhold Brinkmann, »Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik – Korreferat«, in: *Ferienkurse '72*, S. 28–41, hier: S. 29. Politisches Handeln wird in diesem Sinn mit dem Überzeugen und Bewegen ganzer Bevölkerungsgruppen gleichgesetzt, obwohl natürlich bekannt ist, dass – außer bei Wahlen – politische Veränderungen selten durch Mehrheiten erwirkt werden. Auch bei zehntausenden Teilnehmerinnen und Teilnehmern bei Großdemonstrationen, die durch ihren Protest politische Entscheidungen sicherlich beeinflussen, handelt es sich gemessen an der Gesamtbevölkerungszahl letztlich nicht um Mehrheiten im rein quantitativen Sinn, sondern nur um ein kleines politisch aktives Segment.

<sup>7</sup> Zu der Rolle, die die Reeducation-Programme der Alliierten in diesem Prozess spielten, siehe Amy Beal, *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, CA 2006; Beate Kutschke, »Wir sollen erzogen werden zu neuer Musik, zu politischem Denken, zu Erkenntnissen über Amerika...« Der soziokulturelle Status Neuer Musik in der alten Bundesrepublik – 1945 und 1970«, in: *Stunde Null – Zur Situation der Musik nach 1945*, hrsg. von Volker Scherliess, Kassel 2014, S. 150–161.

<sup>8</sup> Reinhold Brinkmann überprüfte die Realisierungsmöglichkeiten dieses Anspruches anhand zweier Kompositionen von Hanns Eisler, dessen Musik in den frühen 1970er Jahren von vielen Verfechtern der politisch engagierten Musik als Lösungsweg begriffen wurde; vgl. o. A., »Von Eisler lernen«, in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* 1973. Die Resultate von Brinkmanns Untersuchung waren allerdings ernüchternd. Nachdem er seinen Beitrag noch mit der Ankündigung eingeleitet hatte, dass die »Praxis und Theorie Eislers als der einzige relevante Ansatz in der Geschichte der neuen Musik [zu begreifen sei], Avantgarde und Volkstümlichkeit aufgrund dezidiert politischer Maximen zu vereinen [Hervorhebung von mir, B.K.]«, gestand er am Ende seines Aufsatzes: »Hanns Eislers auf politisch-sozialen Maximen basierender Versuch, eine

Trotz der Schwierigkeit, politische Bezüge nachzuweisen, empfanden Musikwissenschaftler jedoch gleichzeitig ein Unbehagen, Musik jegliche politische Wirksamkeit abzusprechen. Schließlich wusste man aus Erfahrung, dass Musik ausgiebig zu Propagandazwecken eingesetzt worden war und weiterhin wurde und in Diktaturen einer strengen Kontrolle unterlag. D. h., auch wenn man in der musikalischen Substanz keine politischen Aspekte – was immer mit »Aspekte« gemeint sein mag – nachweisen konnte, so war die Tatsache, dass Diktaturen von einer politischen Wirksamkeit von Musik (als Propaganda oder als systemsubvertierende Gefahr) ausgingen, ein Symptom dafür, dass diese Wirksamkeit tatsächlich vorhanden war.<sup>9</sup>

Alle diese Probleme artikulierten sich paradigmatisch in einer Reihe von publizierten Vorträgen und anderen Aufsätzen in der deutschsprachigen Musikwissenschaft in den 1970er Jahren.<sup>10</sup> Die Euphorie für die »politische« oder »politisch engagierte Musik«, die die Skepsis gegenüber diesem Konzept überhaupt erst im Diskurs der deutschsprachigen Musikwissenschaft provozierte, ist mittlerweile verklungen. Das ungeklärte Verhältnis zwischen Musik und Politik ist jedoch wissenschaftlich weiter relevant, zumal gerade in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren wieder eine verstärkte Auseinandersetzung mit Musik in politischen Kontexten aus musikhistorischer Perspektive zu verzeichnen ist<sup>11</sup> und Komponistinnen und Komponisten in jüngster Zeit wieder sozialkritisch intendierte Werke komponieren.<sup>12</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Thematik des Symposiums *Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem* äußerst aktuell.

Im Exposé des Symposiums schlägt Wolfgang Hirschmann eine neue, andere Perspektive auf den Komplex »Musik und Politik«/ »politische Musik« vor: nämlich Musik als Ideologem zu begreifen und von da aus historische Situationen zu analysieren, in denen Musik tatsächlich eine Rolle in politischen Funktionszusammenhängen spielte.<sup>13</sup> Inwiefern bietet die neue Perspektive Lösungswege zu den genannten Schwierigkeiten an? Was lässt sich mit dem Konzept »Ideologem« erklären, was mit »Musik und Politik«, »politische« und »politisch engagierte Musik« bisher außerhalb des Blickfeldes blieb? Dafür ist zunächst zu klären, was das Konzept des »Ideologems« gemäß des wissenschaftlichen Sprachgebrauchs umfasst. (Dass nicht unbedingt Klarheit oder ein Konsens darüber besteht, was wir meinen, wenn wir das Wort »Musik« verwenden, ist bekannt; diesen Umstand werde ich jedoch außer Acht lassen, weil er für die Argumentation dieses Artikels nicht relevant ist.)

---

volkstümliche Musik zu verwirklichen, die zugleich kompositorisch »auf der Höhe der Zeit« sein sollte, ist gescheitert, – kompositorisch-praktisch wie theoretisch«; Brinkmann, »Ästhetische und politische Kriterien«, S. 28, 34.

<sup>9</sup> Dementsprechend erklärte Kneif: »Trotz ihrer [der Musik] Ungegenständlichkeit und des daraus fließenden Unvermögens, durch verzerrende Daseinswiedergabe direkte Ideologie zu sein, ist die Musik politisch so harmlos nicht, wie sie nach alldem den Anschein erweckt«, d. h. sie kann, so deutet er hier an, also doch politisch wirksam und insofern politisch sein; Tibor Kneif, »Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt«, in: *Über Musik und Politik*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1971, S. 86–95, hier: S. 89.

<sup>10</sup> Siehe die vorhergehenden Fußnoten.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. *Musik und Politik: Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hrsg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997; *Politische Musik in der Zeit des Nationalsozialismus: Ein Verzeichnis der Tondokumente (1933–1945)*, hrsg. von Marion Gillum, Jörg Wyrchow und dem Deutschen Rundfunkarchiv, Potsdam 2000; Helmut Rösing, »Politik und Musik – politische Musik«, in: *Musikforum* 5/4 (2007), S. 18–20.

<sup>12</sup> Florian Neuner, »Alltag, Kontext und Politik: von der Wiederkehr des Politischen in der jüngsten Musik«, in: *Positionen* 101 (2014), S.16–19.

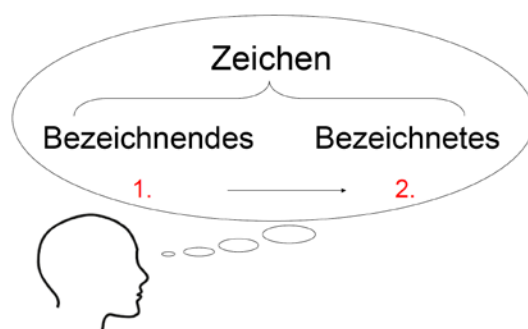
<sup>13</sup> Zwar wird der Ideologembegriff im musikwissenschaftlichen Kontext immer wieder einmal in Bezug auf politische Musik oder Musik im politischen Kontext gebraucht, dies erfolgt aber nur am Rande, ohne eine Theorie damit zu formulieren. Vgl. z. B. Wolfgang Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Köln u. a. 2009; Hanns-Werner Heister, Hans-Günter Klein, *Musik und Musikpolitik Im Faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984; Jairo Morenos Rezension zu Naomi Cummings *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification* (2000), in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 27, Nr. 2 (Herbst 2005).

Die Untersuchung von Musik als Ideologem schließt – so lässt sich meines Erachtens aus dem Exposé von Herrn Hirschmann ableiten – zwei voneinander zu unterscheidende Bedeutungen des Wortes »Ideologem« mit ein: Im Wissenschaftsdiskurs bezeichnet »Ideologem« ein Element einer komplexeren Ideologie (so wie »Theorem« ein Element einer komplexeren Theorie und »Philosophem« ein Element einer komplexeren philosophischen Theorie bezeichnet). Die zweite Bedeutung des Wortes Ideologem ergibt sich aus der Formel »Musik als Ideologem«, die das Generalthema des Symposiums formuliert. Hier meint Ideologem ein Ding oder Phänomen, das ideologische Inhalte oder Bedeutungsschichten besitzt. Musik ist dieser Formulierung nach »Träger« ideologischer Bedeutungen. Mein Aufsatz wird sich im Folgenden insbesondere auf die zweite Bedeutungsweise des Wortes »Ideologem« konzentrieren. Ich werde diesbezüglich für vier Thesen argumentieren.

1. Musik ist nicht Ideologem, sondern Individuen schreiben als Teil einer Sprachgemeinschaft musikalischen Werken und Stilen (lediglich) zu, Ideologien zu vermitteln, d. h. auf Ideologeme Bezug zu nehmen.
2. Der Themenkomplex »Musik als Ideologem« – oder besser: Musik als auf Ideologeme Bezug nehmendes Bezeichnendes – erfordert einen historisch relativen, regionalen und akteurorientierten Ansatz.
3. Musik ist aufgrund ihrer Konstitution als Zeichenkomplex oder Zeichensystem besonders gut für machtpolitische, Ideologien konsolidierende Zwecke geeignet.
4. Die Missbrauchbarkeit und Brauchbarkeit von Musik zur Bewerbung oder Kritik politischer und moralischer Ideen ist keine »Eigenschaft« von Musik, sondern Effekt von sie gebrauchenden oder missbrauchenden Subjekten.

## II. Zuschreibungseffekte

Die Formulierung »Musik als Ideologem« impliziert ein Verständnis von Musik als Zeichen, Zeichenkomplex oder Zeichensystem. Unter Zeichen verstehe ich in Anknüpfung an Zeichentheoretiker wie Charles Sander Peirce, Ferdinand de Saussure oder Nelson Goodman jedes Ding oder Phänomen, dem wir die Funktion zuschreiben, als Bezeichnendes auf andere Dinge oder Phänomene – oder auch immaterielle Konzepte und Ideen – Bezug zu nehmen. Im deutschsprachigen Raum schreiben wir der Buchstabenfolge »H-a-u-s« z. B. zu, auf reale Häuser, ein bestimmtes Haus, ein imaginiertes Haus oder »Haus« als ein mentales Konzept Bezug zu nehmen. Das Bezeichnende ist dabei das, was wir im allgemeinen Sprachgebrauch »Zeichen« nennen. Das Bezeichnete nennen wir im allgemeinen Sprachgebrauch die »Bedeutung des Zeichens«.



Die hier gewählte schematische Darstellung der Abläufe bei der Zuschreibung semiotischer Bezugnahme weicht allerdings in einem entscheidenden Punkt von den etablierten Schemata ab, wie sie zu den Zeichentheorien von Peirce und Saussure in Publikationen und im Internet zu finden sind.<sup>14</sup> Anders als bei den herkömmlichen Darstellungen, bei denen dem Zeichenverwender kein Platz im Schema zugewiesen wird, ist er in das vorliegende Schaubild ausdrücklich integriert. Er steht allerdings außerhalb des Gefüges aus Bezeichnendem und Bezeichnetem – und zwar deshalb, weil er überhaupt erst determiniert, was Bezeichnendes und was Bezeichnetes ist, d. h. welchem Ding oder Phänomen er die Funktion zuschreibt, als Bezeichnendes auf welches andere Phänomen, das dadurch zum Bezeichneten wird, Bezug zu nehmen. Das Bezugnahmeverhältnis von Bezeichnendem zum Bezeichneten ist mit anderen Worten also kein reales, sondern ein Konstrukt des Zeicheninterpreten.

Die Integration des Zeichenverwenders in das Schaubild ist deshalb sinnvoll, weil in der Rezeption der Zeichentheorien meinem Eindruck nach der Zeicheninterpret, der offensichtlich eine konstitutive Rolle in Zeichenprozessen spielt, unberücksichtigt bleibt. Es herrscht oftmals die Vorstellung einer gleichsam metaphysischen Eigenaktivität des Zeichens vor – und das, obwohl Peirce und Saussure auf das Gegenteil abhoben. Bereits ab den 1870er Jahren entwickelte Peirce die Idee, dass ein Zeichen ein Objekt ist »which stands for another [object] to some mind« (Hervorhebung von mir, B.K.), d. h. nur dann, wenn ein denkendes Individuum bereit ist ein Ding oder Phänomen als Zeichen (im allgemeinsprachlichen Wortgebrauch) wahrzunehmen, d. h. ihm die Funktion zuzuschreiben als Bezeichnendes auf ein Bezeichnetes Bezug zu nehmen. »[I]t is necessary for a sign to be a sign that it should be regarded as a sign for it is only a sign to that mind which so considers and if it is not a sign to any mind it is not a sign at all« (Hervorhebung von mir, B.K.).<sup>15</sup> Ebenso betonte Saussure in seinen *Cours de linguistique générale* von 1916 die entscheidende Rolle des Zeicheninterpreten,<sup>16</sup> wohingegen Goodman in seinen *Ways of Worldmaking* von 1978 den Zeicheninterpreten tatsächlich gänzlich ausblendete und den Rezipienten seiner Theorie auf diese Weise – gewollt oder ungewollt – suggerierte, dass das Bezeichnende quasi von sich aus, selbständig auf das Bezeichnete Bezug nehmen (was es selbstverständlich nicht kann, weil es kein handlungsmächtiges, mentale Vorgänge besitzendes Subjekt ist). Goodman schreibt z. B.:

»A picture may refer not to a particular picture but to many pictures, may be a picture not of the *Night Watch* but of group pictures in general or of Rembrandt pictures in general, and so on.«<sup>17</sup>

Die dem semiotischen Sachverhalt angemessene Formulierung müsste demgegenüber lauten:

»A sign user may attribute to a picture the function to refer not to a particular picture but to many pictures, may be a picture not of the *Night Watch* but of group pictures in general or of Rembrandt pictures in general, and so on.«

Zusammengefasst ist es meines Erachtens am angemessensten, Zeichen als zweistellige Relationen zu begreifen, die durch einen Zeichenverwender und -interpreten – ein denkendes Lebewesen – hervorgebracht werden. Wichtig für das hier zugrunde gelegte Zeichenkonzept ist weiterhin, dass, obwohl die Bezugnahme eines Dinges oder Phänomens, dem wir zuschreiben, Bezeichnendes zu sein, ein rein kog-

---

<sup>14</sup> Vgl. z. B. [http://www.glottopedia.org/index.php/Ferdinand\\_de\\_Saussure\\_\(de\)](http://www.glottopedia.org/index.php/Ferdinand_de_Saussure_(de)) (aufgerufen am 13.3.2016).

<sup>15</sup> Charles Sanders Peirce, »On the Nature of Signs« (1873), in: *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, hrsg. von James Hoopes, Chapel Hill u. a. 1991, S. 141f.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1916), hrsg. von Charles Bally, Berlin u. a. 2001, S. 77.

<sup>17</sup> Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN 1978, S. 49.

nitiver Mechanismus ist, der keinen äußeren kausalen Zwängen unterliegt, unsere Zuschreibungen, welches als Bezeichnendes auf welches Bezeichnete Bezug nehmen soll – je nach Zeichensystem oder Zeichentypus – mehr oder weniger willkürlich und subjektiv erfolgen können. Verbalsprache und Musik unterscheiden sich in dieser Hinsicht signifikant:

Die im deutschen Sprachraum geltende Konvention – oder besser: Stipulation<sup>18</sup> – dass wir der Buchstabenfolge »H-a-u-s« (dem Bezeichnenden) im allgemeinen Sprachgebrauch zuschreiben, auf reale oder imaginierte Häuser oder das Konzept »Haus« Bezug zu nehmen, verlangt von uns, das Wort auch tatsächlich so zu verwenden. Täten wir es nicht, würden wir von Anderen als ungenügend sprachkompetent oder gar geisteskrank eingestuft.<sup>19</sup> D. h. wir sind in unseren Entscheidungen, welchem Phänomen wir bei der Verwendung verbalsprachlicher Zeichen die Rolle »Bezeichnendes« und welchem Phänomen wir die Rolle »Bezeichnetes« zuweisen, keineswegs frei, sondern an Konventionen gebunden. Konvention stellt jedoch nicht den einzigen, grundsätzlichen Faktor dar, der determiniert, welche Bezugnahmeverhältnisse wir Dingen und Phänomenen durch unseren Zeichengebrauch zuschreiben.

Wir können selbstverständlich auch semiotische Zuschreibungen vornehmen, die nicht durch Konventionen »abgesichert« sind. Wenn ich den unwirschen Gesichtsausdruck meines Gesprächspartners als Ausdruck von Dissens gegenüber einer meiner Äußerungen deute, dann tue ich der Sache nach kaum anderes, als wenn ich die Buchstabenfolge »H-a-u-s« interpretiere: Ich schreibe dem Gesichtsausdruck des Gesprächspartners zu, als Bezeichnendes auf Emotionen (das Bezeichnete) in Reaktion auf meine Mitteilungen Bezug zu nehmen. Freilich werde ich, weil ich mir nie sicher sein kann, ob der unwirsche Gesichtsausdruck tatsächlich auf Emotionen in Reaktion auf meine Mitteilungen oder vielleicht doch eher auf Kopfschmerzen oder die Erinnerung an eine noch zu erledigende Arbeit zurückgeht, den Gesichtsausdruck nicht als »eindeutiges Zeichen«, also Bezeichnendes, klassifizieren, sondern, wenn ich meinem Gesprächspartner hierauf ansprechen möchte, meine Zeicheninterpretation abschwächend als »Assoziation« oder »vagen Eindruck« bezeichnen. Auf den Punkt gebracht: Bei Zeichenverwendung/-interpretation auf der einen und Assoziation auf der anderen Seite handelt es sich meines Erachtens um die gleiche kognitive Praxis;<sup>20</sup> der Unterschied besteht lediglich darin, dass die Bezugnahme zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem im ersteren Fall durch Konventionen abgesichert ist und in letzterem Fall frei, subjektiv und willkürlich erfolgt, ohne den Anspruch zu erheben, dass Andere unsere Zuschreibung eines Bezugnahmeverhältnisses zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem teilen. Bei Musik liegt der Fall ähnlich. Auch hier gibt es deutlich weniger Bezugnahmekonventionen, die lenken, welchem Bezeichnendem (ein musikalisches Motiv z. B.) ein Musikhörer zuschreibt auf welches Bezeichnete innerhalb und/oder außerhalb von Musik Bezug zu nehmen. Meist erfolgt die Bezugnahmezuschreibung daher auf der Basis der Beobachtung – oder besser: Konstruktion – von Ähnlichkeiten und strukturellen Analogien (zwischen zwei

---

<sup>18</sup> Stipulation im zeichentheoretischen Kontext meint, dass Bezugnahmeverhältnisse der Sache nach zwar arbiträr sind, jedoch – indem sie historisch gewachsen sind und durch Praxis und Repetition konsolidiert werden – eine starke Verbindlichkeit erlangen.

<sup>19</sup> Dementsprechend hat z. B. Leo Navratil auf die unkonventionelle Verwendung von Verbalsprache bei Schizophrenen abgehoben; Leo Navratil, *Schizophrenie und Sprache*, München 1966.

<sup>20</sup> Das deutet sich auch bei Saussure an. Eine Assoziation ist bei ihm allerdings nicht Synonym für Bezugnahme, sondern bezeichnet die Grundlage des Bezugnahmeprozesses: »die im sprachlichen Zeichen enthaltenen Bestandteile [sind] alle beide psychisch [...], und [...] sie [sind] in unserm Gehirn durch das Band der Assoziation verknüpft«; Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 77. Diese Beschreibung Saussures macht meines Erachtens keinen Sinn. Die »Fähigkeit« von Bezeichnendem, auf Bezeichnetes Bezug zu nehmen, setzt nicht den kognitiven Prozess der Assoziation voraus, sondern ist diese Assoziation selber, die jedoch – in einem kognitiven Fehlschluss – dem Bezeichnendem selber als »Fähigkeit« zugeschrieben wird, obwohl Bezeichnende selbstverständlich keine Fähigkeiten besitzen.

musikalischen Motiven z. B. oder einer musikalischen Konfiguration und einem außermusikalischen Phänomen, die beide einen Parameter wie z. B. die Bewegungsrichtung miteinander teilen).<sup>21</sup>

Noch eine Ergänzung zu dem hier verwendeten Zeichenkonzept: Die vorliegende Definition beschränkt sich darauf zu bestimmen, wie ein Bezeichnendes oder ein Komplex von Bezeichnendem auf Bezeichnetes Bezug nimmt, d. h. also wie das entsteht, was wir »Bedeutung von Zeichen« nennen; die komplexen Ordnungsstrukturen zwischen Bezeichnendem, für die wir bezüglich der Verbalsprache den Terminus »Grammatik« verwenden, sind in dieser Definition nicht weiter berücksichtigt, obwohl eine Analyse dieser Ordnungsstrukturen eigentlich nicht vernachlässigt werden sollte, weil sie weitere Dimensionen zur Beschreibung von »Musik als Ideologem« eröffnen dürfte. Der Grund dafür, dass sie in der Definition keine Rolle spielen, liegt darin, dass vorhandene Zeichentheorien meinem Wissen nach diesbezüglich keine brauchbaren Beschreibungen anbieten.

Inwiefern sind die hier vorgestellten zeichentheoretischen Überlegungen sinnvoll oder notwendig, um genauer die Bedeutung der Formel »Musik als Ideologem« in seiner Reichweite und im Vergleich zu einem Verständnis von Musik als »politische« oder »politisch engagierte Musik« auszuloten? Ein Vorverständnis von Musik als Bezeichnendem, d. h. als Bedeutung »tragendes« oder »vermittelndes« Medium – so reden wir in der Regel über Zeichen, auch wenn diese Redeweise, wie oben gezeigt, den tatsächlichen Sachverhalt gänzlich verzerrt –, ist die Voraussetzung dafür, dass überhaupt sinnvoll von Musik behauptet werden kann, dass sie politische Ideologien und Wertvorstellungen verschiedenster Art »bewerbe« oder »kritisiere« und auf diese Weise den Machtanspruch einzelner sozialer oder politischer Gruppierungen unterstütze. Oder negativ formuliert: Für ein Individuum, das die Vorstellung ablehnt, dass wir Musik zuschreiben, als Bezeichnendes auf Bezeichnetes Bezug zu nehmen und in diesem Sinne Bedeutung zu besitzen, erübrigt sich jegliche Diskussion über auf Ideologeme Bezug nehmende Musik, d. h. musikalische Konfigurationen mit ideologischer Bedeutung. Allerdings machte solch eine anti-semiotische Haltung in Bezug auf Musik – sowie auf alle Dinge und Phänomene in der Welt – keinen Sinn, weil die Tatsache, ob etwas Bezeichnendes ist oder nicht, weder von der Meinung eines einzelnen Individuums, noch von der Beschaffenheit des Phänomens, das eventuell als Bezeichnendes begriffen wird, abhängt. Entscheidend ist allein, ob es eine Gruppe von Individuen – mindestens zwei Personen, die eine Sprachgemeinschaft bilden – gibt, die einem Phänomen die Funktion, Bezug zu nehmen (eine »Zeichenfunktion« im allgemeinen Sprachgebrauch), zuschreiben.

### III. Wann nimmt Musik auf Ideologeme Bezug? (1. und 2. These)

Weil dies so ist, d. h. weil als Bezeichnendes zu fungieren keine inhärente Qualität eines Dings oder Phänomens ist, sondern wir prinzipiell alles und jedem zuschreiben können, als Bezeichnendes auf Bezeichnetes Bezug zu nehmen, lässt sich die Frage, was ein musikalisches Bezeichnendes im Unterschied zu einem musikalischen Nicht-Bezeichnenden, also Klang ohne Bedeutung, ist, genauso wenig sinnvoll beantworten wie die Frage, was politische oder politisch engagierte Musik von nicht politischer oder unpolitischer unterscheidet. Es handelte sich bei solchen Fragen um jenen Typus, der – insbesondere im philosophischen Bereich – als »falsche Fragestellung« bezeichnet wird, d. h. Fragestellungen, die nicht sinnvoll beantwortbar sind und über die sich »kluge Köpfe« daher in nie endenden Diskussionen seit

---

<sup>21</sup> Zur »Funktionsweise« von Ähnlichkeiten und der Art und Weise ihrer Konstruktion siehe Nelson Goodman, »Seven Structures on Similarity«, in: *Experience and Theory*, hrsg. von Lawrence Foster und John W. Swanson, Amherst 1970, S. 19–29, und speziell in Hinblick auf Musik: Emiliou Cambouropoulos, »How similar is similar?«, in: *Musica Scientia*, Discussion Forum 4B (2009), S. 7–24; Beate Kutschke, »Music and other sign systems«, in: *Music Theory Online* 20/4 (2014), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.html>.



Beginn der abendländischen Geistesgeschichte gestritten haben, ohne jemals zu einer sinnvollen Lösung oder gar Beantwortung der Fragen gekommen zu sein.

Angemessener ist es für das Verständnis der Funktionsweise von Musik in politischen Kontexten zu untersuchen, wann, d. h. in welchen Situationen konkreten musikalischen Werken, Gattungen oder Stilen von einer Sprachgemeinschaft (mindestens zwei Personen) zugeschrieben wird, auf inner- und außermusikalische Dinge und Phänomene (als Bezeichnetes) Bezug zu nehmen. Für ein solches Vorgehen hat Catherine Elgin allgemein, d. h. für alle Sorten an Bezeichnendem, nicht nur Musik, 1991 argumentiert. Der diesbezüglich einschlägige Aufsatz trägt den Titel »When« – nicht »what« – »is a symbol?«.<sup>22</sup> Elgin veranschaulichte die Einsicht, dass die Bedeutung von »Zeichen« oder »Symbolen« – genauer: Phänomenen, denen wir zuschreiben, als Bezeichnendes zu fungieren –<sup>23</sup> allein aus dem Kontext des Gebrauchs des Bezeichnenden hergeleitet werden kann, anhand eines fiktiven Fallbeispiels: eines Gesprächs beim Frühstück über ein Fußballspiel am Vortag. In diesem Gespräch weist der eine Gesprächsteilnehmer einer Kaffeetasse – »a mug« – auf dem Tisch die Rolle zu, für den Quarterback beim vortägigen Fußballspiel zu stehen, d. h. als Bezeichnendes auf diesen, das Bezeichnete, Bezug zu nehmen, um diesen dann auf dem Tisch – dem Spielfeld – hin- und herzuschieben. Elgins These lautet zu dieser Situation und unserem Zeichengebrauch generell:

»[R]ather than ask, ›What is a symbol [sie meint das Bezeichnende, also ›the signifier, hier<sup>24</sup>]?‹ we do better [...] ask, ›When is a symbol [d. h. signifier]?‹ The distinction between things that are symbols [d. h. signifiers] and things that are not is not a permanent, ontological one, fixed in the cosmic order, but varies with circumstance and purpose. The mug's status as a symbol [d. h. signifier] comes and goes [d. h. ist nicht fix]. It is a symbol [d. h. signifier] only when it refers [d. h. wenn jemand der Tasse zuschreibt, als Bezeichnendes auf ein Bezeichnetes Bezug zu nehmen]. It symbolizes what it refers to. And often it does not symbolize at all [nämlich dann, wenn niemand der Tasse zuschreibt, als Bezeichnendes auf ein Bezeichnetes Bezug zu nehmen – was der Normalfall sein dürfte].«<sup>25</sup>

Übertragen wir Elgins Überlegungen auf die Thematik dieses Panels »Musik als Ideologem«, so lässt sich hieraus die erste meiner vier Thesen ableiten. Musik ist nicht Ideologem, sondern wir – Menschen in der Vergangenheit und Gegenwart; Musikhörende, Komponierende, (Kultur-)Politiker, Protestierende, Revolutionäre, Weltverbesserer, Moralprediger, Propagandisten, Kriegführende – schreiben in bestimmten soziopolitischen und kulturellen Kontexten bestimmten musikalischen Werken und Stilen (lediglich) zu, Ideologien zu vermitteln, d. h. als Bezeichnendes auf Ideologeme Bezug zu nehmen. Musik und Ideologeme bilden dabei eine zweistellige Zeichenrelation: Musik ist das Bezeichnende, das auf das Bezeichnete, hier: Ideologeme, Elemente komplexerer Ideologien, Bezug nimmt.

<sup>22</sup> Catherine Z. Elgin, »Sign, Symbol, and System«, in: *Journal of Aesthetic Education* (Special Issue: More Ways of Worldmaking) 25/1 (Frühjahr 1991), S. 11–21, hier: S. 18.

<sup>23</sup> Eine nicht zu ignorierende Schwäche von Elgins Aufsatz ist, dass ihre Terminologie unscharf ist – und zwar in zweifacher Hinsicht. Erstens verwendet sie – ähnlich wie Goodman – das Wort »symbol« statt »sign«. Dieser Wortgebrauch hat insofern Potenzial zur Irreführung sowohl der deutsch- als auch der englischsprachigen Leserinnen und Leser, als das Symbolkonzept im Deutschen wie im Englischen äquivok ist. Wir verwenden »Symbol« sowohl in semiotischen Kontexten, wo wir es synonym mit »Zeichen«, also einer zweistelligen Relation aus Bezeichnetem und Bezeichnendem, verwenden, als auch in Kontexten, in denen das Wort eine emphatische Bedeutung besitzt und für ein Objekt oder eine Praxis steht, das auf einen ganzen Komplex als Bezeichnetes Bezug nimmt, wie z. B. das Kreuz, das in der christlichen Religion Symbol für die Beziehung zwischen Gott und den Menschen, Schuld und Sühnung sowie Tod und die mit diesen Konzepten verbundenen Ideen und Vorstellungen steht. Zweitens verwendet Elgin – so lässt sich aus dem von ihr vorgestellten Fallbeispiel ableiten – »symbol« nicht synonym mit »sign«, d. h. sie meint mit »symbol« nicht eine zweistellige Relation aus Bezeichnendem und Bezeichnetem, sondern bei ihr nimmt das Wort »symbol« auf das Bezeichnende – in ihrem Beispiel: die Kaffeetasse – Bezug.

<sup>24</sup> Siehe die vorhergehende Fußnote.

<sup>25</sup> Elgin, »Sign, Symbol, and System«, S. 18. »No natural affinity connects a term more intimately to one referent than to another«; Elgin, »Sign, Symbol, and System«, S. 13, 15, 17.

Wenn dies jedoch so ist, liegt es nahe, nicht »Musik als [auf] Ideologem[e Bezug nehmendes Bezeichnendes]« als solche zu untersuchen, sondern in Anlehnung an Elgins Aufsatz zu fragen, wann (d. h. in welchen Situationen) Menschen Musik zuschreiben oder in der Vergangenheit zugeschrieben, auf Ideologeme Bezug zu nehmen. Hieraus ergibt sich meine zweite These: Der Themenkomplex »Musik als [auf] Ideologem[e Bezug nehmendes Bezeichnendes]« erfordert einen historisch relativen, regionalen und akteurorientierten Ansatz. Dies bestätigt implizit die Beiträge zu Wolfgang Hirschmanns Symposium. Sie tun genau das, was sich aus Elgins Aufsatz ergibt: Sie nehmen Fallbeispiele zum Themenkomplex »Musik als [auf] Ideologem[e Bezug nehmendes Bezeichnendes]« in den Blick und gehen dabei der Frage nach, wann, d. h. in welchen Situationen, Menschen Musik – bestimmten Werken oder Werkgruppen – die Funktion zuschreiben, diese Bezugnahme mit welchen Mitteln zu leisten, und wie Menschen diese Funktionszuschreibung sowie die Inhalte des Ideologems, auf das die Musik als Bezeichnendes dieser Zuschreibung gemäß Bezug nimmt, Anderen plausibel machen. Entscheidend ist dabei, inwiefern Musik dabei selber eine »persuasive« Rolle zugewiesen wird, d. h. durch ihre Bezugnahmeleistung die Plausibilität des Ideologems unterstützt. Die Beiträge zu Wolfgang Hirschmanns Symposium bieten somit ein – gleichwohl sicherlich nicht vollständiges – heterogenes Spektrum verschiedener historischer Situationen, in denen Musik die Funktion, auf Ideologeme Bezug zu nehmen, zugeschrieben wurde.

#### IV. Brauch- und Missbrauchbarkeit von Musik (3. These)

Dafür, dass Musik besonders gut für machtpolitische, Ideologien konsolidierende Zwecke geeignet ist, sind meiner Einschätzung nach zwei Faktoren maßgeblich. Der erste Faktor besteht darin, dass wir – Menschen – Zeichen, d. h. Bezeichnendes-Bezeichnetes-Relationen, verwendende, generierende und interpretierende Wesen sind, die allem und jedem Bedeutungen zuschreiben, also zuschreiben, als Bezeichnendes auf Bezeichnetes Bezug zu nehmen. Gerade bedeutungslose oder -offene und daher »rätselhaft« Phänomene wie Musik – Adorno sprach nicht zufällig vom Rätselcharakter der Musik<sup>26</sup> – machen es uns besonders leicht, ihnen die Bezugnahme auf Ideologeme zuzuschreiben – und zwar deshalb, weil, wie in Abschnitt II beschrieben, es keine oder nur unzureichende Konventionen gibt, die Bezugnahmen musikalischer Konfigurationen auf andere, nicht-musikalische Bezeichnete festlegen. (Stattdessen erfolgt, wie in II. beschreiben, die Bezugnahmezuschreibung meist auf der Basis der Beobachtung – oder besser: Konstruktion – von Ähnlichkeiten und Analogien.)

Auf diesen Sachverhalt hat unter anderem Tibor Kneif 1972 hingewiesen, auch wenn er ihn in semiotischer Hinsicht nur diffus beschrieb:

»Ideologiefällig ist Musik [...] dadurch, daß ihre gleichsam interpretationsbedürftige Mitteilung Deutungen herausfordert, die ihrerseits politische Ideologie enthalten können.«<sup>27</sup>

Dafür, zu was für paradoxen musikpolitischen Diskursen die – zum Teil höchst willkürlichen – Zuschreibungspraktiken führen können, gibt es aus der jüngeren Musikgeschichte gute Beispiele. Gerade weil für Musik kaum bindende Konventionen dazu existieren, welche (musikalische) Konfiguration als Bezeichnende auf welche außermusikalischen Bedeutungen, das Bezeichnete, Bezug nehmen soll, konnte im offiziellen Musikdiskurs der sozialistisch-kommunistischen Diktaturen in Osteuropa und Asien Musik zugeschrieben werden, auf die Wertvorstellungen des jeweils vorherrschenden politischen Systems als Affirmation und Lobpreisung oder – je nach Bedarf – als staatsfeindliche Kritik Bezug zu nehmen, d. h. die von staatlicher Seite gewünschte Ideologie zu vertreten oder in Frage zu stellen. Wie Komponisten

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 182ff.

<sup>27</sup> Kneif, »Ästhetischer Anspruch«, S. 89.

mit diesen kafkaesken Schwierigkeiten umgingen, ist bezüglich Schostakowitschs Werk, insbesondere seiner 5. Sinfonie, in der Musikgeschichtsschreibung nachgezeichnet worden.<sup>28</sup> In der DDR führte die Zuschreibungsoffenheit von Musik aufseiten der Komponisten zu einem Katz-und-Maus-Spiel, das darin mündete, dass für die nach dem systemkritischen Hintersinn suchenden Hörerinnen und Hörer »wirklich politisch«, so Wolf Biermann, »gerade das Unpolitische« wirkte.<sup>29</sup> Aufseiten des Staates der DDR mündete der Anspruch auf, wie Nina Noeske formuliert, »die Deutungshoheit über kulturelle Phänomene«<sup>30</sup> darin, dass er die Kontrolle über die Musikproduktion gerade nicht durchsetzen konnte, sondern genauso im Trüben der musikalischen Bedeutungsäquivalenzen fischte wie alle anderen auch.

Das weite Spektrum von Zuschreibungsmöglichkeiten und die damit einhergehende Bedeutungsbeliebigkeit zeigen auch die intensive Aufführungsgeschichte von Beethovens 9. Sinfonie, die David B. Dennis<sup>31</sup> und – drei Jahre nach Dennis – Esteban Buch im Detail nachgezeichnet haben. Die »Neunte« wurde nicht nur nach dem Mauerfall und in Prospektion auf die Wiedervereinigung beider deutscher Staaten am 25. Dezember 1989 im Konzerthaus aufgeführt, sondern auch zu Hitlers Geburtstag 1937.<sup>32</sup> Ein weiteres besonders plastisches Beispiel ist die politische Rezeptionsgeschichte der atonalen Musik. Wurde atonale Musik in der Weimarer Republik und im Dritten Reich zugeschrieben, anarchistische, linksradikale, revolutionäre und in jedem Fall staatsfeindliche, die Stabilität des Staates in Frage stellende Wertvorstellungen zu artikulieren, kurz: Zerstörung, Chaos, Umsturz herbeizuführen<sup>33</sup> – die Komponisten dieser »Musiksprache«<sup>34</sup> mussten bekanntlich Deutschland verlassen, um der Verfolgung und Ermordung zu entgehen –, so verkehrte sich in den 1940er Jahren dieses Image in das Gegenteil. Aus der Perspektive der Alliierten wurde atonale, d. h. Neue Musik als Demokratie stiftende Kulturform beworben und in den Kulturinstitutionen in Deutschland verankert. Die Alliierten knüpften dabei insofern an die Zuschreibungen der Nationalsozialisten an, als sie aus der Diskriminierung und Verfolgung atonaler Musik schlossen, dass diese, wenn die Nationalsozialisten sie doch so fürchteten, jenen Werten entgegensteuerte, die das nationalsozialistische System vermittelte – Autoritätshörigkeit, Entsubjektivierung, Gewaltbereitschaft – und die Gegenwerte – Demokratie, Gedanken- und Willensfreiheit, Friedfertigkeit – beförderte.<sup>35</sup> Die Verfechter der Avantgardemusik – Komponisten, Konzertveranstalter, Musikredakteure, Journalisten – begriffen atonale Musik wiederum in den 1960er und 70er Jahren als ein Mittel des Protestes gegen das herrschende kapitalistische, ihrer Auffassung nach nur ungenügende politische System.<sup>36</sup> Tatsache ist jedoch, dass atonale Musik von sich aus nichts von alledem bedeutet, vermittelt oder zum Ausdruck bringt:

<sup>28</sup> Paradigmatisch für die Ambivalenz bezüglich Schostakowitschs Werk ist bereits der Buchtitel von *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung: Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich 2005.

<sup>29</sup> Wolf Biermann, *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen*, Köln 1997, S. 23.

<sup>30</sup> Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion: Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln u. a. 2007, S. 397.

<sup>31</sup> David B. Dennis, *Beethoven in German Politics 1870–1989*, New Haven u. a. 1996.

<sup>32</sup> Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven*, Paris 1999, S. 260. Die Einwände einiger nationalsozialistischer Funktionäre gegen die 9. Sinfonie als Repräsentationsmusik für das Dritte Reich richteten sich nicht gegen die Musik, sondern den Text. Dass alle Menschen Brüder (und Schwestern) werden könnten, korrespondierte offensichtlich nicht mit der nationalsozialistischen Ideologie, konnte später jedoch durch eine nazi-gemäße Uminterpretation des Inhalts der Schillerschen Ode ausgeblendet werden. Genauso machte die 9. Sinfonie auch Karriere als prospektive oder aktuelle Siegeshymne der Arbeiterklasse über die imperialistischen Kapitalisten in der Weimarer Republik bzw. der DDR; Dennis, *Beethoven*, S. 151 bzw. S. 59, 96, 182.

<sup>33</sup> Eckhard John, *Musikbolschewismus*, Stuttgart 1994, S. 47, 51, 60ff.

<sup>34</sup> Unser Konzept von Sprache ist äquivok. Die Verwendung des Wortes »Sprache« kann sowohl auf (auf Stipulation basierende) Verbalsprache als auch auf gänzlich anders verfasste Zeichensysteme und -konfigurationen wie Musik, Taubstummensprache und Computersprache Bezug nehmen, die – wie im Fall der Musik – mehr auf der Basis von Ähnlichkeit als auf derjenigen von Stipulation funktionieren. Um, der Äquivokalität gewahr, Missverständnisse zu vermeiden, vermeide ich »Sprache« als Ellipse von »Verbalsprache« und verwende »Verbalsprache«, wenn ich Verbalsprache meine, und »Sprache« (in Anführungszeichen), wenn ich das Wort im eher weiten Sinn verwende.

<sup>35</sup> Vgl. Fußnote 7.

<sup>36</sup> Vgl. z. B. die Beiträge von Robert Adlington und Virginia Anderson in *Music and Protest in 1968*, hrsg. von Beate Kutschke und Barley Norton, Cambridge 2013; Eric Drott, *Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France*,

weder staatsfeindliche, noch antidiktatorische oder antikapitalistische Ideologeme. Es handelt sich in allen Fällen um Zuschreibungen – auch wenn das Charakteristikum des Widerständigen gegen das jeweils vorherrschende System, das allen Zuschreibungen gemeinsam ist, so hat Fernando Bravo mit kognitionswissenschaftlichen Mitteln nachgewiesen, damit im Zusammenhang stehen mag, dass Dissonanzen und die im abendländischen tonalen Musikraum eingeübte Bereitschaft, diese aufzulösen, in jenen Gehirnregionen verarbeitet werden, in denen auch Konfliktlösungen, Fehlererkennung und Angst bearbeitet werden.<sup>37</sup>

Der zweite Faktor für die Eignung von Musik als auf Ideologeme Bezug nehmendes Bezeichnendes, d. h. für deren (Miss-)Brauchbarkeit für politische und moralistisch-imperative Zwecke, ist der Umstand, dass wir – Komponierende, Ausführende und Hörende – auf Musik mit starken Emotionen reagieren, die wir der Musik als »ihren« »Ausdruck« zuschreiben. In der hier gewählten, von herkömmlichen Formulierungen zum musikalischen Ausdruck abweichenden verbalsprachlichen Wendung artikulieren sich bereits die entscheidenden Aspekte, die für die Wirksamkeit des zweiten Faktors grundlegend sind: Wenn Musik, aus zeichentheoretischer Perspektive betrachtet, wie eingangs dargestellt, keine Bedeutungen besitzt, sondern wir ihr lediglich Bedeutungen zuschreiben, dann muss konsequenzlogisch davon ausgegangen werden, dass Musik auch keinen Ausdruck besitzt oder ausdrucksfähig ist, sondern wir ihr lediglich unsere eigenen Emotionen beim Hören von Musik als ihren Ausdruck zuschreiben. Nur so lässt sich erklären, warum sich in den Noten oder einer Tonaufnahme keine Ausdrucksqualitäten nachweisen lassen, und warum die Empfindungen, mit denen Menschen auf ein und dasselbe musikalische Werk reagieren, sich sowohl historisch wandeln als auch von Kulturraum zu Kulturraum und von Situation zu Situation sehr unterschiedlich sein können. (Bei der Frage danach, was musikalischer Ausdruck ist, dürfte es sich somit ebenfalls um jenen Typus verquerer, unbeantwortbarer Fragen handeln, die von Philosophen – und Theologen – jahrhundertlang kontrovers diskutiert werden können, ohne dass sie zu einem überzeugenden Resultat kommen. Hinweise darauf, dass diese Diagnose – die Frage »was ist musikalischer Ausdruck« sei eine falsch gestellte und daher nicht sinnvoll zu beantwortende Frage – zutreffend ist, geben der Umfang der in jüngster Zeit verstärkt geführten musikphilosophischen Diskussion, die eben meines Erachtens zu keinem befriedigenden Ergebnis führte.<sup>38</sup>) Unser Konzept von musikalischem Ausdruck wäre vor dem Hintergrund dieser Überlegungen also zu modifizieren und unser Sprachgebrauch an den tatsächlichen Sachverhalt anzupassen, um der weiteren Konsolidierung falscher Vorstellungen entgegen zu wirken: Ausdruck ist keine Eigenschaft von Musik, sondern eine Erfahrungsqualität der per- und rezipierenden Subjekte, hier Hörerinnen und Hörer, die diese – irrtümlich – der Musik als »ihre« Eigenschaft zuschreiben.

Was bedeutet dies für den von mir benannten zweiten Faktor für das hohe Maß an (Miss-)Brauchbarkeit von Musik für politische und moralistisch-imperative Zwecke? Aufgrund der großen Emotionalität, die wir beim Musikhören erfahren, bietet es sich Politikern, Propagandisten und anderen Manipulateuren und Weltveränderern an, im Kontext der Vermittlung von politischen Ideologien Musik zu präsentieren und aufgrund dieser Gleichzeitigkeit Musik als Bezeichnendes auf einzelne Elemente der zu vermittelnden

---

1968–1981, Berkeley, CA 2011; Nicolaus A. Huber, »Kritisches Komponieren« (Erstveröffentlichung in: *Neue Musik*. Sondernummer zum Kunstprogramm der Olympischen Spiele, hrsg. von Josef Anton Riedl, München 1972), in: *Nicolaus A. Huber. Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000.

<sup>37</sup> Fernando Bravo, »The influence of music on the emotional interpretation of visual contexts«, in: *From Sounds to Music and Emotions*, hrsg. von Mitsuko Aramaki, Mathieu Barthelet, Richard Kronland-Martinet und Solvi Ystad, Berlin 2013, S. 366–377; <https://drive.google.com/file/d/0B82W1ooZz0BgZU4aVZ4d0VPME0/edit> (aufgerufen am 12.7.2016). Der Film und die dazu gehörige Filmmusik, auf dessen Grundlage das Experiment durchgeführt wurde, ist ebenfalls online einsehbar unter <http://vimeo.com/nanobravo/pendulous> (aufgerufen am 12.7.2016).

<sup>38</sup> Aufgrund der Heterogenität und Problematik vieler Positionen wird hier auf Literaturempfehlungen verzichtet.

Ideologie, d. h. auf Ideologeme Bezug nehmen zu lassen. Die beim Hören von Musik erfahrenen Emotionen der Erhebung, (moralischen) Erbauung, Bewunderung und des Triumphs, die der Musik als Ausdruck zugeschrieben werden, werden dabei auch auf die Ideologeme »übertragen«, auf die die Musik in Folge der Zuschreibung Bezug nimmt, ähnlich wie Bezeichnendes und Bezeichnetes im alltäglichen Gebrauch als identisch miteinander oder letzteres als Inhalt von ersterem begriffen wird.<sup>39</sup>

Die Zusammenhänge, die ich in diesem und den vorhergehenden Abschnitten dargestellt habe, sind die Grundlage dafür, die Mehrzahl der argumentativen Schwierigkeiten auszuräumen, die um 1970 die Debatte über politische Musik prägten. Hätten sich die damaligen Diskutanten (sowie Musikwissenschaftler in den nachfolgenden Dekaden) vergegenwärtigt, dass einzelne musikalische Konfigurationen, Werke oder Stilrichtungen – politische oder anderweitige – Bedeutungen nicht besitzen, sondern ihnen diese lediglich zugeschrieben werden, dann hätte auch umstandslos der Anspruch fallen gelassen werden können, eine politische »Dimension« in musikalischen Konfigurationen, Werken oder Stilrichtungen nachweisen zu müssen. Gleichzeitig hätte eine solche Perspektive – damals wie heute – erklärt, warum Musik in der Vergangenheit und Gegenwart zu politischen Propagandazwecken eingesetzt wird und – insbesondere in Diktaturen – strengstens kontrolliert wird, obwohl sie doch gar keine politischen »Dimensionen« oder »Bedeutungen« besitzt: nämlich, weil wie beschrieben es sowohl wahrscheinlich ist, dass Musikhörer die positiven Emotionen, die sie beim Hören z. B. von zu Propagandazwecken gespielter Musik erfahren, auf die bisher von ihnen noch nicht angeeigneten staatlichen Ideologien projizieren, in deren Kontext die Musik erklingt, als auch es möglich ist, dass aufgrund der Indeterminiertheit des Bezugnahmespektrums von Musik Hörer Musik als auf ihre persönlichen politischen Wertvorstellungen bezugnehmend rezipieren, d. h. ihr eine Bedeutung in ihrem persönlichen Sinne zuschreiben und die offiziell intendierten Propagandazwecke ignorieren. Beides ist gleichermaßen möglich. Interessant wäre es zu untersuchen, unter welchen Bedingungen die eine oder die andere Rezeptionsweise – d. h. die freiwillige Aneignung staatlicher Ideologien über Musik oder die Zuschreibung der eigenen autonomen politischen Ideen zur Musik – erfolgen. Eine Reformulierung des Forschungsthemas »Musik und Politik«, »politische« oder »politisch engagierte Musik« unter dem Label »Musik als auf Ideologeme bezugnehmendes Bezeichnendes« bietet somit eine richtungsweisende Perspektive.

## V. Musik, Ideologeme und moralische Werturteile (4. These)

Aus der heterogenen Rezeptionsgeschichte der atonalen Musik lassen sich – zu guter Letzt – die Argumente für eine vierte These ableiten. Die zwischen den konträren Lagern oszillierende Rezeptionsgeschichte der atonalen Musik – mal ist atonale Musik Staatsfeind, mal ist sie staatskonform – führt vor Augen, dass die Brauchbarkeit und Missbrauchbarkeit von Musik zur Propaganda oder Kritik politischer und moralischer Ideen keine Eigenschaft von Musik ist (genauso wenig wie Bedeutung eine Eigenschaft von ihr ist). Musik ist (wie alle Dinge und Phänomene dieser Welt) nicht an sich gut oder böse. Dies ergibt sich aus zwei Sachverhalten.

Ähnlich wie »Bedeutungen«, die Effekte dessen sind, dass wir Dingen, Phänomenen oder auch Personen zuschreiben, als Bezeichnende auf Bezeichnetes bezugzunehmen, sind »gut« und »böse« nicht Eigenschaften, die besessen werden, sondern Werturteile, in deren Zuge Dingen, Phänomenen oder auch

<sup>39</sup> Vermutlich dürften hierfür kognitive Mechanismen verantwortlich sein, die mit *cross-domain mapping* und *conceptual blending* verwandt sind. Siehe hierzu George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago 1980; Gilles Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge 1997; sowie speziell in Bezug auf Musik: Lawrence M. Zbikowski, »Conceptual models and cross-domain mappings«, *Journal of music theory*, 41/2 (1997), 193–225, [www.jstor.org/stable/843958](http://www.jstor.org/stable/843958) (aufgerufen am 15.3.2012); Arnie W. Cox, »The mimetic hypothesis and embodied musical meanings«, in: *Musica scientia* 5/2 (2001), S. 195–209; Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, analysis*, Oxford 2002.

Personen die Qualität »gut« oder »böse« zugeschrieben wird.<sup>40</sup> Ebenfalls ähnlich wie »Bedeutungen« werden diese Zuschreibungen über spezifische Konventionen geregelt, die allerdings nicht aus der Sprachpraxis hervorgehen, sondern mit dem jeweils vorherrschenden Wertesystem kompatibel sind. Letzteres hängt wiederum vom soziokulturellen und politischen Kontext ab, vor dessen Hintergrund der oder die Urteilende ein Phänomen bewertet.<sup>41</sup> Deswegen werden fundamentalistisch-islamistische Selbstmordattentäter wie Atta im westlichen Kulturraum als »böse« Verbrecher verfolgt, während sie im radikal-islamistischen Kulturraum als »gute« Helden gepriesen werden. Und wenn Beatmusik vom Führungskader der DDR der 1960er Jahre als die Jugend zu »Ausschreitungen« stimulierend und daher als »schlecht« klassifiziert wurde,<sup>42</sup> wohingegen sie von den Beatfans selber als gut bewertet wurde, dann besagt dies nichts über die moralische Qualität der Musik, viel jedoch über das jeweilige Wertesystem, vor dessen Hintergrund die Urteile gebildet werden.<sup>43</sup>

Anders als bei der Zuschreibung von »Bedeutungen« können bei Werturteilen jedoch nur menschliche Subjekte Gegenstand dieser sein, weil Menschen bewusst, d. h. mit der Einsicht in die – vom jeweiligen Wertesystem abhängende – moralische Qualität ihres Vorgehens handeln und Dinge und Phänomene hierfür als Werkzeuge benutzen.

Dies bedeutet für Musik und ihre politische »Bedeutung«, dass es keinen Sinn macht, sich moralisch darüber zu entrüsten, dass »unsere schöne« oder »gute« Musik zur Folter oder in Diktaturen zur Ablenkung der Bevölkerung von deren Verbrechen eingesetzt wird und dadurch den Makel des Bösen erhält.<sup>44</sup> Und natürlich macht es auch keinen Sinn, die durch ihren Gebrauch »böse« erscheinende Musik durch Nicht-Spielen dafür zu »bestrafen«. Dieses Argument lässt sich in etwa bereits im Kontext des Hamburger

---

<sup>40</sup> Charles L. Stevenson hat vorgeschlagen, moralisch-ethische Werturteile von anderen Werturteilen dahingehend abzugrenzen, dass diese einen größeren Grad an Verbindlichkeit haben und – so ist zu ergänzen – im Gegensatz zu ästhetischen, ebenfalls normgebenden Werturteilen sich in der Regel auf Handlungsweisen, nicht auf Kunstwerke oder anderes beziehen; Charles L. Stevenson, »Die emotive Bedeutung ethischer Ausdrücke« (1937), in: *Seminar: Sprache und Ethik*, hrsg. von Günther Grewendorf und Georg Meggle, Frankfurt a. M. 1974, S. 116–140, hier: S. 121.

<sup>41</sup> Freilich haben wir die Idee, dass unsere Wertvorstellungen von zeitlich und regional spezifischen Wertesystemen unabhängig sind und sie stattdessen »ewige«, »allgemein gültige« Werte widerspiegeln. Auf der Basis dieser Idee formulierte Hannah Arendt in Bezug auf das Dritte Reich als ein so genanntes Unrechtssystem (obwohl die dort geltenden Wertvorstellungen, realistisch betrachtet, lediglich andere, nicht bessere oder schlechtere waren als diejenigen, die wir – zu Recht – verteidigen): Wir gehen davon aus, »daß Menschen auch dann noch Recht von Unrecht zu unterscheiden fähig sind, wenn sie wirklich auf nichts anderes zurückgreifen können als auf das eigene Urteil, das zudem unter solchen Umständen [der nationalsozialistischen Diktatur] im schreienden Gegensatz zu dem steht, was sie für die einhellige Meinung ihrer gesamten Umgebung halten müssen«; Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (1964), München 1965, S. 22–23. Bei dieser Idee überzeitlicher, allgemein gültiger moralischer Werte handelt es sich offenbar um einen Effekt, der von Philosophen als »zweite Natur« beschrieben worden ist. Uns kommen diejenigen soziokulturell wandelbaren Dinge und Phänomene wie z. B. moralische Werte, aber auch Relationen zwischen verbalsprachlichem Bezeichnendem und Bezeichneten als naturgegeben vor, mit denen wir aufgewachsen sind und die wir selten – auf Reisen z. B. – anders erlebt haben.

<sup>42</sup> »Die Jugendlichen werden durch die heiße Musik bei der Begehung bestimmter Handlungen begünstigt. Die Atmosphäre wird durch das überlaute Spielen so geschaffen, daß es zwangsläufig zu Ausschreitungen kommen muß. [...] Bei keinem der Tanzabende ist die Frage der Ordnung und Sicherheit gewährleistet«; Bericht des VPKA Leipzig, Abt. K, Kommissariat I/2, 5. März 1965, in: BStU, MfS, Lpz. AOG 1822/68-I, S. 27, zitiert nach Michael Rauhut, »Blues in Rot«, in: *Deutschlandarchiv*, 31:5 (1998), S. 773–782, hier: S. 774.

<sup>43</sup> Generell ist das Verb »sein« als Prädikat in Sätzen eher selten geeignet, um soziokulturelle und politische Sachverhalte adäquat zu beschreiben.

<sup>44</sup> Zum Missbrauch von Musik im Kontext von Folter und Kriegen siehe Jonathan Pieslak, »Sound Targets: Music and the War in Iraq«, in: *Journal of Musicological Research* 26/2–3 (2007), S. 123–149; Morag Josephine Grant, »Rein, schön, furchtbar: Musik als Folter«, in: *Sound des Jahrhunderts: Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 576–581; Beate Kutschke, »Das Böse in der Musik zwischen Fakt und Fiktion: Imagologie und Ethik«, in: *Böse Macht Musik*, hrsg. von Katharina Wisotzki und Sara R. Falke, Bielefeld 2012, S. 201–218.

Opernstreits, der eigentlich als zweiter Adiaphoronstreit zu begreifen ist,<sup>45</sup> im ausgehenden 17. Jahrhundert nachweisen.<sup>46</sup> Genauso wie es für uns evident ist, dass Mohammed Atta und seine Mittäter und nicht die Flugzeuge, die sie am 11. September 2001 in die Türme des World Trade Centers lenkten, je nach Wertesystem als gut oder schlecht beurteilt werden können, so sollte für uns auch evident sein, dass die Musik Franz Lehars und Franz Grothes – weder im moralischen noch ästhetischen Sinn – schlecht ist, nur weil sie – dem *common sense* nach erfolgreich – die deutsche Bevölkerung von den Gräueltaten des zweiten Weltkrieges und der willkürlichen Verfolgung und Ermordung ausgegrenzter Bevölkerungsgruppen ablenkte. Das Attribut »(moralisch) schlecht« können wir bestenfalls den Kulturpolitikern – an erster Stelle Göbbels – zuschreiben, die die Musik gezielt für ihre Zwecke einsetzten, sowie Lehar und Grothe, weil sie ihr musikalisches Talent für diese Zwecke hergaben (statt ihre Energie für den Widerstand gegen die Diktatur einzusetzen oder zumindest innerlich zu emigrieren).

Sinn macht es aber natürlich, sich zu vergegenwärtigen, dass der Gebrauch von Musik in negativ besetzten Kontexten wie Folter und Propaganda in Diktaturen Zuschreibungskonventionen erzeugt, denen diese Musik durch Ignorieren oder Kontextualisierung nur schwer wieder entzogen werden kann, und dass die Aufführung dieser Musik für diejenigen, in deren Geist und Psyche diese negativen Bezugnahmen eingebrannt sind, eine Retraumatisierung darstellen kann.

---

<sup>45</sup> Siehe hierzu Markus Vinzent, »Von der Moralität des Nichtmoralischen. Die ethische Grundlage für die Ermöglichung der Hamburger Oper«, in: *Von Luther zu Bach*, hrsg. von Renate Steiger, Sinzig 1999, S. 197–231.

<sup>46</sup> In seiner 1682, ein Jahr nach Reisers Schmähschrift publizierten Rechtfertigung der Oper, *Theatrophania*, stellt der an der Hamburger Gänsemarkt Oper tätige Sänger Rauch die Werke, die »dem wesen nach [...] / so an ihrer Natur [also intrinsisch] sündhaft und gottlos sein«, denjenigen gegenüber, die als Adiaphora klassifiziert werden sollen. Letztere zeichnen sich dadurch aus, dass sie »so an sich selbst nicht gut und nicht böß sein/ sondern rationem malitiae & bonitatis à fine und intention erschöpfen [Hervorhebung von mir, B.K.]«, d. h. erst durch eine Zielsetzung oder Intention eines sie gebrauchenden Akteurs gut oder schlecht werden; Christoph Rauch, *Theatrophania. Entgegen gesetzt der so genanten Schrift Theatromania*, Hannover 1682, S. 15. »Es [m]üssen zufällige sündliche Dinge, so auß dem Missbrauch herfließen/ nicht der Operen Wesen und Natur beygemessen werden«; Johann Friedrich Mayer, »Das Responsum«, in: *Vier Bedencken Fürnehmten Theologischen und Juristischen Facultäten Wie auch Herrn Doct. Johann Friederich Mayers P.P. und Königl. Schedischen Ober=Kirchen=Raths/ Was doch von denen so genandten Operen zu halten*, [kein Herausgeber] Franckfurt am Mayn 1693, keine Paginierung, S. [2]. Weitere Details hierzu: siehe Beate Kutschke, *Gemeingelage. Moralisch-ethischer Wandel im europäischen Musiktheater um 1700: Paris, Hamburg, London*, Hildesheim 2016.