VLADIMIR KARBUSICKY

Ideologie im Lied
Lied in der Ideologie

EDITION GERIG

Dr. Siegmund Helms
858 Bayreuth-Aichig
Ringstr. 23 Tel. 0921/62887

Prof. Dr. Siegmund Helms
Pürveiser Strasse 31
5000 Köln 80
Telefon 02 21 / 68 36 35

Musikalische Volkskunde

Materialien und Analysen

Schriftenreihe des Instituts für musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland/Abteilung Neuss

Herausgegeben
von Ernst Klusen

Band II

HG 1016

MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

Vladimir Karbusicky

Ideologie im Lied
Lied in der Ideologie

Kulturanthropologische Strukturanalysen

HG 1016

MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

Dieser Band wurde mit Unterstützung
der Pädagogischen Hochschule Rheinland hergestellt

© 1973 by Musikverlage Hans Gerig, Köln/Cologne
Gesamtherstellung: Weiß & Zimmer AG, Mönchengladbach
Alle Rechte vorbehalten, im besonderen die Rechte der Übersetzung
Printed in Germany

Apostrophe an das politische Lied

Ein garstig Lied!
Pfui! Ein politisch Lied
Ein leidig Lied!

Goethe, Faust

Die Musik benutzt ihre Schönheit
nicht mehr als Selbstzweck, sondern bringt
in die verwirrten Gefühle der einzelnen
Ordnung und Disziplin.
Wir sehen, daß hiermit eine neuerliche
große Funktionsveränderung der Kunst erfolgt.

Hanns Eisler, 1931

Trotziger Stolz und heiliger Glaube
sind die Lieder eines hoffenden Volkes.

Adolf Hitler, 1934

Alle Ideologien wollen unser höchstes Wohl.
Das geht aber nicht ohne Ordnung und Disziplin. Stellte sich Karl Marx 1853 eine »Assoziation freier Individuen« vor, so scheint das einer von mehreren Irrtümern seiner Zukunftsprojektionen zu sein. Denn wir alle sind – wie uns die heiligen Hymnen und trotzigen Lieder moderner Ideologien überzeugen – lediglich ein »Volk«, eine »Masse«, die hin zu ihrem ungeahnten Glück anständig *geführt* werden muß. »Vorwärts unter der Führung XY« zu schreiten ist die einzig nützliche freie Tätigkeit, ja die höchste ethische Maxime, die für uns aus den Freiheitsträumen der Aufklärung übriggeblieben ist. Der »Wille zur Tat« ist unseren weisen Parteiführern vorbehalten. Wir aber können nur durch Ordnung und Disziplin unsere ideologische Erlösung erwarten.
»Dann, dann bricht der rote Morgen der endgültigen Zeit an«, verspricht uns in einem seiner Lieder der Hamburger Rechtsanwalt Franz Josef Degenhardt. Der Individualist und Philister Goethe hat frühzeitig das politische Lied diffamiert.

Inhalt

Prolegomena 9

I

Die Typologie der ideologischen Wirkung in der Liedform 23

1. Die symbolistische Methode 24
2. Die realistische Methode 33
3. Die mythologische Methode 45
4. Die Methode der Umsetzung des Ereignisses in die Sprache der Ideologie 69
5. Die Methode der Ornamentierung 92

Exkurs: Die Phasenentwicklung des ornamentalen »Massenliedes« 96

II

Das Lied im manipulativen Kraftfeld der Ideologien 133

1. Das Lied im ideologischen Kampf unserer Tage 134
2. Die Instrumentalisierung des Menschen im Soldatenlied 152
3. Vom nationalistischen Studentenlied zum Jugendlied der Nationalsozialisten und der nationalen Sozialisten 178

Der Ideologiebegriff 202

Namenregister 205

Prolegomena

Die Verhaltensmodi und die Arten des pseudokausalen Denkens, die in den ersatzreligiösen Ideologien unserer Zeit regeneriert wurden, haben ein hohes Kulturalter. Es gibt kaum eine Erscheinung des urgemeinschaftlichen Stadiums des Menschengeschlechtes, die nicht im Zeitalter der industriellen Zivilisation aus ihrem fossilen Zustande reaktiviert wurde: Rituale, Umzüge, Fetischismus, Tabus, Führerkult und Charisma der Medizinmänner, Beschwörungsformel der Sprache, »totemistische« Verehrung der Symbole usw. Die in der Volkskunde ehedem als kulturelle Überbleibsel untersuchten Modelle des Denkens und Handelns sind imstande, eine geheimnisvolle Macht über moderne Menschen auszuüben. Die kulturanthropologisch aufgefaßte Strukturanalyse bietet deshalb der Ideologiekritik ein neues Arbeitsfeld an.

In der politisch transformierten Libido, die uns die Ideologien alltäglich versprechen, erleben wir das klassische Situationsmodell der »Versuchung am Berge« Matth. IV, 8–9: Glück, Reichtum und Herrschaft über die ganze Welt *unter einer scheinbar belanglosen Bedingung*. Das wohlbekannte: »All dies will ich dir geben, wenn du niederfällst und mich anbetest«. Auch heutzutage liegt diese Bedingung in der ethischen Sphäre und bedeutet Abbau der moralischen Gewissenshindernisse und »eigentlich eine ganz kleine« Unterwerfung unter die Gebote des Verführers. Erst dann folgt die Verehrung und schließlich auch die pflichtgemäße »Liebe« zum Führer, zur Partei, zum Staat, zu der herrschenden Macht. Die kritische Denkweise und die rationale Selbstkontrolle werden ausgeschaltet, alle beten die neue Gottheit, die uns die »neuen, wunderschönen Perspektiven« gibt, an. Erst nach der Überwindung der ideologischen Hysterie sieht man plötzlich nüchtern die Primitivität der Gebilde, denen man geglaubt hat. In den »heiligen« Kampfliedern sieht man die Mängel der Reimerei, die syntaktischen und logischen Fehler der Sprache, die banalen Idiome der Melodik. Aus der wunderbaren Glücksimagination bleiben nur die moralischen Wunden des »Niederfalls«. Die schönen Zukunftsbilder (sie stehen auch immer wie eine Fata Morgana »am Horizont«, »im Morgenrot«, »dort, wo es tagt«, »im roten Morgen«) sind nie real, jedoch die Opfer sind immer aktuell und konkret. Wer einmal die Legitimität der Gewalt (den Tod der Feinde, die Liquidierung der im Wege stehenden Gegner) gebilligt hatte, geriet in die Macht eines Mephistos, der nun von ihm nicht nur die »Liebe«, sondern auch den »Tod fürs Ideal« hart verlangt. Das Gefühl, an der totalen Korruption des Lebens mitschuldig zu sein, verbindet alle zum Schweigen, wenn Untaten, Lügen und Betrügereien wie angebliche »höhere Wahrheit« im Namen des künftigen Glücks triumphieren.

Das zweite Modell des rezenten Verhaltens bezieht sich auf die Vernichtung des *Feindes*. Jede ordentliche Ideologie hat einen tödlichen Feind und mehrere niederträchtige Erbfeinde. Es gibt viele Kampflieder, in denen der Feind gar nicht definiert wird; das Wort »Feind« allein reicht, um eine Selbsterhaltungspsychose hervorzurufen. Ohne Feind kann keine moderne Ideologie existieren, sonst könnte sie nicht den Menschen psychisch fesseln. »Heiße« Ideologien servieren ihren Feind in magische Sprachregister verpackt: Der *Feind* ist in der Regel *wütend*. Er *droht*. Der indoktrinierte Mensch ist *in Gefahr*. Deswegen muß er *unversöhnlich kämpfen*, um den *Endsieg* durch die *Vernichtung des Feindes* zu erringen. Allein die Tatsache, daß der Feind *noch lebt*, ist entsetzlich. Die Parole *»Sieg oder Tod«* gibt uns allerdings zur Kenntnis, daß wir den

eigenen *Tod* einkalkulieren müssen. Jedoch, für unsere *heilige Sache* zu sterben ist *süß* und bringt den *ewigen Ruhm*. Das Modell arbeitet mit der eingejagten Furcht vor Unbekanntem, die zum kollektiven Aggressionstrieb verwandelt wird. Diese Beeinflussungsoperation ist noch älter als das erste »biblische« Modell, denn hier handelt es sich um das elementare biologische Überleben, um die heraufbeschworene Tierreaktion.
Der Mensch muß folglich zu einem Herdenwesen degradiert werden. In allen Kampfliedern findet sich der Mut zur Aggression ausnahmslos mit dem kategorischen WIR ein. Es gibt keine aggressiven Ich-Lieder. Die Bereitschaft zum Kampf wird lediglich im Kollektiv, in dem sich jeder Feigling verbirgt und in dem sich nach der Tat die Schuld so schwer feststellen läßt, begeistert besungen. Im Kampf ist plötzlich »alles erlaubt«, alle sind dabei, aber niemand – außer das unertappbare »hohe Prinzip« der Ideologie selbst – ist verantwortlich.
Das Lied scheint ein besonders geeignetes Mittel der Indoktrination zu sein. Dieses elementare Wort-Ton-Gebilde hat dank seiner jahrhundertealten Tradition viele wertvolle Eigenschaften, die man für die Beeinflussung des Massenmenschen nutzen kann. Der primärkulturelle Kollektivismus des orgiastischen Singens in der Gruppe läßt den Einzelnen besser in das soziale Nicht-Bewußt-Sein der Ideologie hineintauchen. (Mit anderen Individuen als denen, die der Menge angepaßt sind, rechnet man in den Ideologien nicht; nur die »Klasse«, das »Volk«, die »Masse«, die »Völker der Erde«, die »Menschheit« sind ihre Objekte.) Während in der europäischen Geschichte seit dem mittelalterlichen Minnesang immer mehr »Ich-Lieder« kultiviert wurden, so daß schließlich ein Ich-Erlebnis zur typischen thematischen Grundlage des Volksliedes wurde, kehrt das ideologische Lied des 19. und 20. Jahrhunderts wieder zur kollektiven Kriegsorgiastik der Stammesgesellschaft zurück. Die elementare soziogene Funktion der Musik wird zum Ausgangspunkt einer psychologisch raffinierten Manipulation. Magische Urkräfte bestimmen das menschliche Verhalten, das subjektiv an moderne, »rationale« Motivation glaubt. Projizierte Aufklärung gelangt zur Mythologie.
Daß alle Ideologien sehr oft die gleichen Lieder – trotz aller »unversöhnlichen Feindschaft« – anstimmen, hat einen tiefen Grund erstens im gleichen totalitären Wesen der Systeme und zweitens in der leichten Umfunktionierung der Liedgebilde. Die *funktionale Polyvalenz* hängt mit der semantischen Streuung der Wörter und melodischen Idiome zusammen. In jedem Lied können wir mehrere *Bedeutungsgeschichten* unterscheiden (wir applizieren die textologische Terminologie von Roland Barthes):
a) Die direkte Sprachbedeutung (die »Denotation«).
b) Die indirekten Bedeutungen, die durch den Kontext der Sprachsymbole vermittelt werden (die »Konotationen«).
c) Die mehr oder weniger konventionalisierten musikalischen Bedeutungen. Die semantisch vage Schicht der musikalischen Idiome, denen durch verschiedene Gestaltungen »Bedeutungen« verliehen werden, ist eigentlich eine höhere Ebene von Konotationen mit einer potenzierten Wirkung auf die semantische und funktionale Polyvalenz des Liedes.

Die Denotation ist Mitteilung einer Bedeutung auf Grund eines *konventionalisierten* Systems der Zeichen, die für eine Sprachgemeinschaft aus kommunikativen Gründen verbindlich sind. Die Konotation ist Entfaltung einer »anderen Bedeutung« (einer »dahinterstehenden Bedeutung«) auf Grund eines *beliebigen* Zeichensystems. Die Worte zweier Lieder können sich unterscheiden, aber trotzdem kann die »andere Bedeutung«

identisch sein. Zum Beispiel: Aufgebot zum Gruppieren; indirekter Appell zur Selbstopferung; die Devise »Den Feind zu töten ist gut«. Eine und dieselbe Konotation »Jung zu sein und im Kollektiv zu marschieren ist schön« kann von beliebigen Sprachfiguren und sogar von der unterschiedlichsten Thematik getragen werden. Auch die Art der »Ästhetisierung« der Sprachmittel spielt keine Rolle dabei. Sei es eine einfache Mitteilungsform (»Wir sind jung, wir ziehen in die Natur«) oder ein Sprachornament (»Junges Blut in Adern, wir ziehen in die Flur«) oder eine künstlich episierte Form (»Unter der Sonne warmen Strahlen, wie der Prärie ungezähmtes Pferd . . .«) ist die »andere Bedeutung« die gleiche; es variiert nur die Dringlichkeit ihrer emotionellen Wirkung.

Auf dem beliebigen primären Zeichensystem können je nach dem *Kontext* zugleich mehrere konotative Bedeutungen entfaltet werden. Die dreifache Figur der Semantik »das Bezeichnende – das Bezeichnete – das Zeichen« (signifiant – signifié – signe) wird durch neue Kontexte in immer höheren Positionen reproduziert. Eine Fahne als physischer Gegenstand ist das Bezeichnende; die Partei und ihre politische Bewegung das Bezeichnete; die wehende Fahne in einem Zug der Parteigenossen ist das Zeichen. Diese materielle Situation kann in der nicht materiellen sprachsymbolischen Figur imaginiert werden: dann ist das gelesene, gesagte oder gesungene Syntagma »wehende Fahne« ein Zeichen. Im sekundären, konotativen System entfalten sich dann mehrere mögliche Bedeutungen. Der Vers »Nun wieder wehn' die alten Fahnen« arbeitet mit dem Zeichen »wehende Fahne« etwa in der folgenden angebotenen Intention der indirekten Bedeutungen:

»Unsere Bewegung (Partei) ist eine erfahrene Bewegung (furchtlose Partei)«;

»sie steht nach jedem verlorenen Kampf wieder frisch (wie Phönix aus der Asche) auf«;

»Sie steht (marschiert) fest und stolz wie eine Fahne dem Wind gegenüber« usw. usw.

Damit kommen wir zu den soziologischen Merkmalen der semantischen Figuration. Der komplizierte Bau von Bedeutungen realisiert sich darüber hinaus in drei Variablen:

a) Die angebotenen Bedeutungen, die allgemeine ideologische Absicht. Diese besteht aus mehreren Teilintentionen: die ursprüngliche ideologische Absicht des Autors des Liedes; die Intention des Herausgebers, die man aus der Zusammenstellung des Liederbuchs erkennen kann; Intention der sozialen Gruppe, die sich das Lied angeeignet hat; offizielles Interesse der Bewegung (der Partei) an der Ideologie des Liedes, die auch nachträglich hineinprojiziert werden kann (das Angebot von Bedeutungen wird gewissermaßen »stabilisiert«, manchmal – bei den »»berühmten« Liedern der Bewegung – sogar legendarisiert).

b) Die *gesellschaftlich angeeigneten* Bedeutungen, die aus einer im Liede angebotenen Ideologie erst die »materielle Sozialkraft« bilden.

c) Die *analytischen* Bedeutungen: die Metasemantik der Liedgebilde in einem Erkenntnisakt des Forschers. Diese Bedeutungen entstehen in einem beobachtenden Subjekt bei seiner »forscherischen Entfremdung« der Gesellschaft gegenüber, in der das Lied unreflektiert funktioniert.

Um das letzte zu erläutern, greifen wir zu den Konotationen des Verses »Nun wieder wehn' die alten Fahnen« zurück. Außer den oben erwähnten indirekten Bedeutungen kann die Analyse darin ein starkes psychologisches Moment entdecken: das Angebot der Sicherheit, auf die sich der Mensch verlassen kann. Eingegliedert in die Bewegung (»unter der Führung der Partei«) kann und soll er sich endlich »frei« fühlen, weil es einen Erfahrenen gibt, der seine Existenz in Schutz nimmt und seinem Dasein einen höheren Sinn verleiht. Das Zeichen des Verses ist bei der Analyse auf eine noch höhere

semantische Ebene emporgehoben. Und ein und derselbe Textabschnitt kann wieder zum Zeichen des Stils, dieser wieder zum Zeichen der gesellschaftlichen (machtpolitischen, klassenartigen, gruppenartigen) Ethik, Weltbetrachtung, Philosophie usw. ad infinitum werden. Auch ein Fachtext kann metaanalytisch behandelt werden. Jede Zeile dieses hier vorliegenden Textes kann ebenfalls als ein Bestandteil einer Pyramide von Konotationen erscheinen. Die Objektivität einer wissenschaftlichen Abhandlung ist in dem Augenblick verloren, in dem sie wissenschaftlich (von den Positionen einer anderen Wissenschaft oder eines höheren Denksystems in demselben Fachbereich) analysiert wird. Es muß allerdings ein wirklich *analytisches* Denksystem sein und nicht eine bloße ideologische Markierung des Textes anhand vorfabrizierter Sprachidole à la »spätbürgerliche Ideologiekritik« u. ä. Die Grundlage einer immer höheren Metaanalyse bietet die Entwicklung neuer semantischer Kontexte im sozialen Leben und die wachsende Summe von Erkenntnissen in der theoretischen Sphäre.
Die Sprachumwelt der Symbole und Zeichensysteme ist kompliziert genug, um den Menschen in dem Moment zu schrecken, in dem er die Ausmaße der riesigen Konstruktion von indirekten und zugleich möglichen Bedeutungen zu ahnen beginnt. Je mehr die direkten Bedeutungen von der Menge von Konotationen überdeckt werden – auch in einfachen Liedern erscheinen nach der Analyse ganze »Felder« von psychisch eingreifenden Konotationen –, desto mehr fühlt sich der einfache Massenmensch desorientiert. Den Ideologen bietet sich hier ein uraltes Prinzip der Beeinflussung, die Magie der Wörter, an, die eben auf der Verhüllung der direkten Semantik aufgebaut wurde. Das Geheimnis der Sprachvieldeutigkeit labilisiert die Lebenssicherheiten des Menschen; es eröffnet sich ihm das materielle Vakuum unserer Denkexistenz, die auf der inhaltlosen Artikulation unserer Kehle beruht. Die »Sprachmaterie« zeigt sich sozusagen so immateriell, wie die atomare Welt leer an Materie ist, und es bleibt nur das Rätsel der energetischen Substanz der Geisteskräfte, der Ideen, die noch kräftig sind, den Menschen unbemerkbar zu beherrschen.

Die befremdende »ideologische Öffnung des Seienden« besteht auf der Dialektik der durch die Magie der Wörter hervorgerufenen Unsicherheit und der angebotenen Sicherheit. Bedrohung und Rettung, Gefahr und Zuflucht, Sünde und Erlösung – diese Polarität bedarf zwangsläufg einer entsprechenden Personifizierung: des Feindes und des Retters. Das Wort »Feind« allein ist imstande, durch seine Allgemeinheit das Gefühl der existentiellen Bedrohung und der notwendigen Abwehrreaktion hervorzurufen. Nehmen wir eine kleine zufällige Auswahl der Feind-Floskeln (alle sind den konkreten Liedern unserer Zeit entnommen):

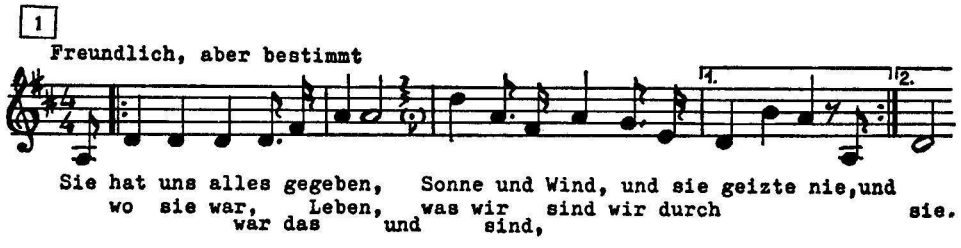
Unser heiliges Zeichen über des Feindes Leichen wird neu erstehen; die Feinde der Menschheit entlarven!; noch ist der Feind nicht geschlagen; noch lebt der Klassenfeind!; weh dem Feind, der unsrer Ernte droht!; drohen die Feinde in ohnmächtiger Wut; Feinde wittern unsre Pferde; Feinde der Menschheit bedrohen die Welt; der Feind wird vor uns weichen!; eure Herzen fest und dem Feind den Rest!; wir bannen den Feind wie Wetterschlag; es zittern die Feinde; aber wehe den Feinden, die kommen; Haß und Eisen! Daß der Feind nicht räubern kann!; und Schrekken kommt die Feinde an; brechen dem Feinde die Klauen!; und jeder Feind am Boden liegt ...

Dem psychisch labilisierten Dasein wird zur Überwindung der heraufbeschworenen Angst die Vision eines besiegten (ohnmächtigen, am Boden liegenden, sich windenden) Feindes angeboten. Es handelt sich um eine pure Magie wie in einer primär-kuturellen

Stammesgemeinschaft, wo das gefährliche Wesen im voraus von den Medizinmännern totgemalt wird. Die Zaubersprüche lassen das feindliche Wesen »eigentlich schon tot sein«, bevor sich die Herde auf den Weg zum wirklichen Töten macht. Und zugleich wird verdeutlicht, *wer* die magische Kraft besitzt, um uns zu helfen, dem drohenden Feind die Klauen zu brechen: der Retter mit seinem konkreten Gebot des gehorsamen Nachfolgens:

Wohlan denn, immer entschlossen mit der Partei!; du, Partei, bist Licht und Leben; wer soll die Waffe der Wahrheit erheben? Wer, wenn nicht unsere große Partei?, dann ruft uns bestimmt die Partei; es greift nach den Sternen die große Partei!; die Partei führt gut; der Feind möchte Krieg, und er gibt keine Ruh, doch Stalin, der liebt uns und läßt es nicht zu; Stalin führt und unser Werk gelingt; des Führers Gebot getreu bis zum Tod; himmlische Gnade uns den Führer gab; Führer! Dir gehören wir, in die Zukunft ziehn wir Mann für Mann; vorwärts mit Genossen Ulbricht, der uns Freund und Vorbild ist ...

Labilisierung und zugleich angebotenes Sicherheitsgefühl in den verläßlichen Armen des allmächtigen und allwissenden Retters – dies ist eine Figur mit einer dämonischen Wirkungskraft. Sie gehört nicht zufällig zu den Methoden des Verhörs vor den politischen Schauprozessen; dank ihr erscheint der »menschliche« Verhörer (der persönlich nicht foltert, dazu hat er seine Gorillas) als einzige psychische Stütze des Opfers, das vertrauensvoll seinen Geboten »in eigenem Interesse« folgen will.
Führen wir ein konkretes Beispiel ein, das diese Methode im Liedschaffen vergegenwärtigt.
Erste Operation: Der Mensch muß in erster Linie seiner übrigen Sicherheiten beraubt werden. Es muß ihm klar sein, daß er sich von jetzt an in der Macht des starken Richters und seines möglichen Retters befindet (oder sogar längst, ohne es zu wissen, schon in seiner Entscheidungsmacht war wie das Opfer in dem »Prozeß« von Franz Kafka), und daß es keinen anderen Ausweg gibt, als sich auf den Willen des Demiurgs seines Lebens zu verlassen und seine Gebote auszuüben. Hier das wohlbekannte Massenlied über die Partei:



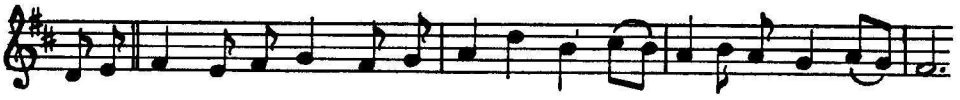
Das ist keine poetische Lizenz, keine bloße Hyperbole. Die Worte sind »freundlich, aber bestimmt« gemeint. Freundlich scheint auch die harmlose Fanfare zu sein, aber ihre hymnisch feste Punktierung betont, wie ernst es auch musikalisch gemeint ist.
Zweite Operation: Der Mensch muß sich selber als ein nichtiges, machtloses Wesen erscheinen. Diese zweite Stufe der Labilisierung greift die emotionelle Sphäre an: bei der Floskel »sie hat uns niemals verlassen« taucht der sinkende Leitton als ein erprobtes Mittel der Rührung auf, am Höhepunkt des melodischen Bogens erschallt der verminderte Vierklang f-gis-h-d. Das UNS, das dies singen soll, fühlt sich hier als etwas

Schwaches, Untertäniges, dem nichts anderes übrig bleibt, als wörtlich niederzufallen und den Retter »anzubeten«, wenn nicht zu »lieben«. Der sentimentale harmonische Griff der Trivialmusik schildert wahrhaftig unsere Position in der totalen Macht der Partei:

Uns führte die Mutter der Massen,
es trug uns ihr mächtiger Arm ...

Dritte Operation: Nach diesen zwei Stufen der Labilisierung kommt plötzlich im Refrain unerwartet freundliche Sicherheit als Zuflucht für alle unsere Schwächen[1]:

2



Die Partei, die Partei, die hat immer recht, Genossen, es bleibt dabei...

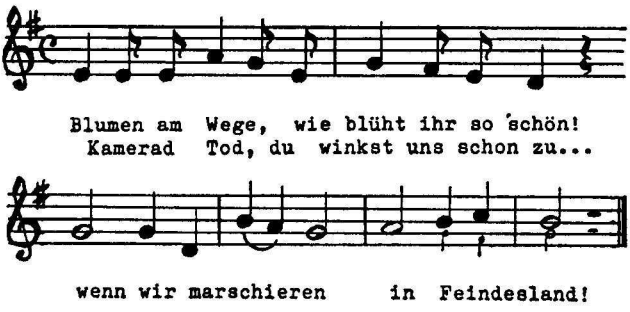
Damit wir uns hemmungslos dem Retter ergeben, darum sind diese – in der ethischen Folge entsetzlichen – Worte einem wohl vertrauten musikalischen Gebilde zum Tragen gegeben: wer hörte hier nicht heraus, auch wenn ganz unbewußt, das sorglose Lied der Jugendzeit »Muß i denn, muß i denn zum Städtele 'naus«[2]?
Die Rolle der »musikalischen Konotationen« ist nicht geringer als die der sprachlichen. Die Liedkonsumenten kennen nicht das einfache Geheimnis des Schlagereffekts (und der Fall des Partei-Refrains mit einem unmerkbaren Substrat der allbekannten Weise ist nichts anderes als ein Schlagereffekt), nämlich die Erscheinung, daß ein Schlager um so faßbarer und neuer wirkt, je mehr er an alte und vertraute Idiome unbewußt erinnert. In dem »ewigen Plagiatentum« der Schlagermelodien wird die typenhafte Schaffensgrundlage der Folklore weiterhin reproduziert, und es ist selbstverständlich, daß auch ideologische Lieder sich dieses bequemen Effekts bedienen. Tausendmal gehörte Idiome werden immer aufs neue verwendet; es wird ihnen ein neuer Sinn verliehen, sie werden »umintoniert«, wobei sie dem singenden Menschen zugleich die vertraute musikalische Umwelt als fröhliche Grundlage der ideologischen Manipulation suggerieren. In schönen und sentimentalen, melodiereichen und lustig marschfähigen Weisen erscheint jede Ideologie freundlich und menschlich. Man kann in einen Krieg ganz gemütlich marschieren und den Tod als Bestandteil des Lebens akzeptieren[3]:

1 Ed.: Lieder der Partei (in: Das Lied – im Kampf geboren, Heft 10, Leipzig 1961, S. 151). »Das Lied wurde zu Ehren des IX. Parteitages der KPČ im Mai 1949 geschaffen und erklang in der Deutschen Demokratischen Republik erstmalig auf dem III. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands im Jahre 1950.« Der ursprüngliche Kehrreim war »Die Partei ... von Stalin geschweißt«, der Autor, Louis Fürnberg, hat ihn um 1956 auf »von Lenin geschweißt« korrigiert. Die Gesamtausgabe des Fürnberg-Archivs »Lieder, Songs, Kantaten« (Leipzig 1966, S. 172) ediert den korrigierten Text. Seit 1950 gehört dieses Lied zu den bekanntesten Massenliedern der DDR. Vgl. Fred K. Prieberg, Musik im anderen Deutschland, Köln 1968, S. 66 ff.

2 Die Regie der Geschichte wollte, daß dieses Lied gerade 1949 die Unfehlbarkeit der Partei proklamierte, als sie mit den politischen Schauprozessen begann, derer 230 Todesurteile i. J. 1963 größtenteils (mit Ausnahme der Opfer, bei denen es sich um die »revolutionäre Gerechtigkeit« handeln sollte) als Irrtümer und Fehler bekannt wurden. Die »kleine Rehabilitierung« 1963 verlief in Form eines geheimen Briefes an die Parteiorganisationen. Lit.: J. Pelikán: Potlačená zpráva (Der unterdrückte Bericht), Wien 1970; ders.: The Czecoslovak Political Trials 1950–1954, London 1971.

3 Das Lied »Graue Kolonnen« in: Morgen marschieren wir. Liederbuch der deutschen Soldaten. 2. Ausg. Potsdam 1939, S. 17.

3



Umgeben von fröhlichen Bruchstücken derartiger melodischer Mittel, die seit Jahrhunderten die kommunikative Basis unseres musikalischen Kulturkreises bilden, fühlt sich der Massenmensch wohl, auch wenn er gerade zur Schlachtbank geführt wird. Das vertraute musikalische Substrat schmuggelt in sein Unterbewußtsein unauffällig die Direktiven für seine nächste Handlung, die dank dieser tiefenpsychologischen Wirkung als etwas ganz Natürliches scheint. »Aus einem Liedfetzen kann so ein Bewußtseinsinhalt werden«[4].

Unsere Stichproben deuten an, daß die *Methoden* der ideologischen Manipulation in typologischer Hinsicht die gleichen sind, obwohl es sich um scheinbar scharf entgegengesetzte Ideologien handelt. Die Bildung einer indoktrinierten Menschenmenge muß sich letzten Endes der gleichen psychischen Eingriffe in das Bewußtsein des Einzelnen bedienen. Zu streiten, welche Gewalt »echter«, »humaner«, »legitimer« ist, hat keinen Sinn. Die Typologie der Ideologien besteht in der *Quantität* einzelner Eingriffe, nicht in ihrer Qualität. Die Inhaltskategorien, die meistens identisch sind, werden nur im unterschiedlichen Ausmaß betont. Die gegenseitige Feindschaft der totalitären Ideologien besteht nicht in einem hohen qualitativen Unterschied der ideologischen Herrschaft über die Menschen, sondern in der quantitativen Modifikation *derselben* Verhaltensmodi und »parteiethischen« Gebote. Die Vorwürfe, die sich die Ideologien gegenseitig machen, betreffen meistens auch nur die Anzahl der Opfer, und umgekehrt durch die »nicht so große« Anzahl der Umgebrachten, der Massengräber, der KZ-Lager usw. im eigenen Machtbereich rechtfertigen sie die eigene »humane Sendung«. Diese Zahlen sind eben das Quantitative, was sie unterscheidet. Die Motivation der erbitterten Feindschaft zwischen den totalitären Ideologien besteht nicht im prinzipiellen Gegensatz, sondern in ihrer *Konkurrenz*. Deshalb schlägt sie so leicht in eine Haßliebe um. Man kann sich vorstellen, wie sakrilegisch diese These besonders unter den Gläubigen der kommunistischen Ideologie klingt. Wir möchten sie darum an konkreten Beispielen beweisen.

In der Genugtuung des eigenen Sieges eignet sich »endgültig« die siegreiche Ideologie die Kampffloskeln, Ideen oder Lieder zu, welche die andere Ideologie »nicht mit Recht« benutzt hat. Bis heute wenden die Genossen unreflektiert die nazistischen Floskeln vom »Kampf« usw. an, wenn sie von der ruhmvollen Tradition sprechen. Man kann vergleichen, in welchen Sprachregistern Hans Bajer von den SA-Liedern spricht; sie waren

4 Helmut König: Rote Sterne glühn. Bad Godesberg (Voggenreiter), 3. Ausg. 1962, S. 48.

für ihn »Kampf- und Freiheitslieder aus dem Kampf geboren«, aber erst die DDR-Edition »Das Lied im Kampf geboren« hat mit Recht des Siegers jene Kampffloskeln als Eigentum der eigenen, diesmal »echten« Ideologie manifestiert[5]. Zur Zeit des Ringens um die Seelen der Gläubigen vor 1933 war die Konkurrenz noch so hart, daß die Lieder beider Ideologien wohl oder übel übereinstimmen mußten. In beiden Lagern sang man Kontrafakturen, die tatsächlich in Kampfaktionen zusammenstießen. Hans Bajer schildert stolz, mit einer typischen ideologischen Naivität[6]:

Dieses Revolutionslied haben wir SA-Männer in der Kampfzeit oft und gern gesungen. Es hat dieselbe Melodie wie die Internationale, das Evangelium aller Kommunisten. Vielleicht war es uns deshalb besonders wertvoll ...
An einem Sonntag des Jahres 1930 führte unser Sturm mit noch anderen Stürmen einen Propagandamarsch durch den roten Berliner Norden durch. Zu unserem eisernen Bestand an taktfesten SA.-Liedern zählte natürlich das Revolutionslied (auch »Hitlernationale« genannt). Kaum schallten die ersten Töne dieser vermeintlichen Internationale machtvoll die Straße entlang und die Häuserreihen hinauf, als sich im Nu die Fenster öffneten und die Hausbewohner sich anschickten, *ihre* Leute mit Jubel und Beifall zu empfangen. Wer beschreibt aber die langen Gesichter, die da unten statt der ihrigen einen Zug Braunhemden marschieren sahen. Von oben und auf der Straße fiel man sofort kräftig in unser Lied mit ein: »Völker, hört die Signale! Auf zum letzten Gefecht! Die Internationale erkämpft das Menschenrecht!« Wir aber schmetterten mit aller Kraft dagegen: »Schon jubeln Singessignale, schon bricht der Morgen hell herein, der nationale Sozialismus wird Deutschlands Zukunft sein!« Es war uns eine Genugtuung, unsere Gegner zu einem so eigenartigen Gesangswettstreit herausgefordert zu haben ...

Das kommunistische Lied »Brüder, zur Sonne, zur Freiheit« wurde nicht nur im Original unter den SA-Einheiten gesungen, sondern es wurde auch zur Grundlage einer neuen, »siegreichen« Fassung mit der Moral:

Einst waren wir Marxisten, Rotfront und SPD,
heut Nationalsozialisten, Kämpfer der NSDAP!

(»Brüder, in Zechen und Gruben«, s. auf S. 81.)

Die Lieder beider Ideologien haben sich nicht nur im Vokabular des Hasses und des »blutigen« Kampfes, sondern auch beim Bekämpfen der krepierenden Demokratie hervorragend ergänzt[7]:

5 Über die Kraft des Liedes schreibt z. B. Hans Bajer (in: Ruhmesblätter in der Geschichte des SA-Liedes. Die Musik 1936, S. 169): »Es schien von den kernigen Texten und stählernen Rhythmen eine geheime Kraft auszugehen, die uns stets anspornte zu unermüdlichem Kampfesmut und größter Opferbereitschaft«. Im Geleitwort zum DDR-Liederbuch »Lieder der Partei« (1961, S. 3) heißt es: »Im Kampfe geboren, haben sie unsere Kämpfe begleitet, haben uns Zuversicht und Kraft gegeben ... Diese Lieder haben Schlafende geweckt, Zaudernde vorwärtsgerissen, die Kraft der Kämpfenden verhundertfacht«. Bei Hans Bajer heißt es 1936: »Unsere gefallenen Kameraden lauschen den trutzigen Kampf- und Freiheitsliedern, welche die letzten Schläfer wachrütteln sollen für den deutschen Freiheitsmorgen« (Wie das erste SA-Liederbuch entstand. In: Die Musik 1936, S. 26), usw.

6 Hans Bajer: Ruhmesblätter in der Geschichte des SA-Liedes ..., Jan. 1937, S. 264.

7 Die Beispiele wurden folgenden Quellen entnommen: Lieder des Roten Frontkämpferbundes (Das Lied – im Kampf geboren, Heft 8), Leipzig 1961; Lieder der Partei (ebda, Heft 10); Lieder der Arbeiterjugend (ebda, Heft 5), Leipzig 1960; Uns geht die Sonne nicht unter. Liederbuch der Hitler-Jugend, Köln 1934; Liederbuch der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei. Herausgegeben im Auftrag der Parteileitung von Hans Bajer. 23. Aufl. München 1934; Hans Bajer: Zur Geschichte des ersten SA-Liederbuchs, Völkische Musikerziehung Nr. 1, Jan. 1939.

Linksradikal:
Unsre Reihen fest geschlossen
und das rote Tuch voran,
und zum Klassenkampf entschlossen
stehn wir bis zum lezten Mann.
Klassenhaß ist in uns allen,
Klassenstolz dann noch dazu ...

Rechtsradikal:
Auf, Hitlerleute, schließt die Reihen!
Zum Rassenkampf sind wir bereit.
Mit Blut wolln wir das Banner weihen
zum Zeichen einer neuen Zeit!

Linksradikal:
Hier wird nicht gemeckert, hier gibt es Dampf!
Denn unsre Parole ist Klassenkampf
nach blutiger Melodie!
Haltet die roten Reihen geschlossen,
denn unser Tag ist nicht weit!

Rechtsradikal:
Ein Hoch der deutschen Arbeit! Voran die Fahne rot!
Das Hakenkreuz muß fliegen, vom Freiheitslicht umlohnt!
Es kämpfen deutsche Männer für eine neue Zeit.
Wir wolln nicht ruhn noch rasten, bis Deutschland ist befreit!

Linksradikal:
Von Pflug und Maschinen, heraus, ihr Proleten!
Marschieren, marschieren, zum Sturm angetreten!
Die Fahnen entrollt, die Gewehre gefällt,
im Sturmschritt marsch, marsch! Wir erobern die Welt!

Rechtsradikal:
Siehst du im Osten das Morgenrot?
Ein Zeichen zur Freiheit, zur Sonne!
Wir halten zusammen, ob lebend, ob tot ...

Linksradikal:
Auf, auf denn, die Reihen geschlossen,
hell bricht aus dem Osten der Tag!
Zum Kampfe heraus, ihr Genossen ...

Linksradikal:
Fasse schritt, fasse Schritt,
Hakenkreuz schlag entzwei!

Rechtsradikal:
Die rote Front, schlagt sie entzwei!
H. J. marschiert, die Straße frei!

Linksradikal:
Mit der K. J. wolln wir marschieren,
die K. J. schafft sich Bahn, im Sturmschritt voran!

Linksradikal:
Einst kommt die Stunde der Vergeltung!

Rechtsradikal:
Einst kommt der Tag der Rache!

Linksradikal:
... einmal kommt der Tag,
Proleten marschieren in Schritt und Tritt
zum letzten entscheidenden Schlag.
Dann fragen sie nach dem Gesetz einen Dreck
und nicht nach der SPD.

Rechtsradikal:
Wir leben in einem freien Staate,
jedoch von Freiheit keine Spur.
Statt dessen herrscht in unsrem Lande
der Terror der roten Diktatur.

Linksradikal:
Wir leben jetzt in einem »freien« Staate,
jedoch von Freiheit merkt man keine Spur.
Statt dessen herrscht in unserm Lande
der weiße Schrecken, Schrecken – der Terror!

Rechtsradikal:
Wo rings der Heimat Feinde drohen,
wir weichen vor dem Feinde nie,
des Hitlers fünfte Kompanie ...
Dem Hakenkreuze ergeben sind wir.
Heil unserm Führer, Heil Hitler Dir!

Linksradikal:
Im harten Klassenkampfe
wird man uns niemals weichen sehn!
Der Lehre Lenins einzig folgend
vernichten wir den Bürgerstaat ...
Genossen, rote Fahnen müssen siegen,
Lenin wird unser Führer sein!

Rechtsradikal:
Sprung auf die Barrikaden, der Tod besiegt uns nur, ja nur!
Wir sind die Sturmkolonnen der Hitlerdiktatur!

Linksradikal:
Sprung auf die Barrikaden, heraus zum Bürgerkrieg, ja Krieg!
Pflanzt auf die Sowjetfahnen zum blutig-roten Sieg!

Rechtsradikal:
Siegen oder Sterben heißt das große Los!

Linksradikal:
Sieg oder Tod ist Feldgeschrei!

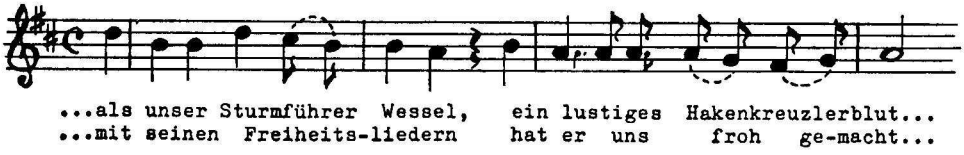
usw. usw. – so die Floskeln und Parolen des geistig verwandten Ringens um die anständige Farbe des »blutigen Sieges« auf den Trümmern des müden Bürgerstaates. Beim gleichen Ziel der Diktatur kann man begreifen, warum so eine lange Zeit hindurch viele Lieder in einer ideologischen Promiskuität gelebt haben: ein chauvinistisches Soldaten-

lied der Wilhelminischen Zeit wurde nur mit Hilfe leichter Textkorrekturen zum kommunistischen Kampflied, dieses wiederum zu einem nationalsozialistischen Lied, und von dort wanderte es zurück, ohne daß es in diesem oder jenem ideologischen Milieu als etwas Fremdartiges empfunden wurde. Die kommunistische Imagination eines »blutigroten Sieges« haben sich die SA-Truppen angeeignet und vermochten sie rascher als jene Partei zu verwirklichen.

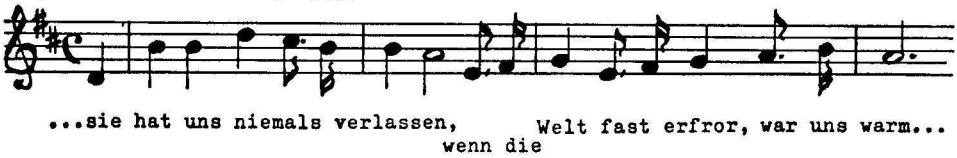
Auch neue Lieder der kommunistischen Ideologie nach 1945 treten ohne Hemmungen das Erbe der NS-Zeit an, wenn sie erprobter Kampfidiome in Wort und Ton bedürfen. Das oben erwähnte Lied von der Partei, die immer recht hat, fand geistig verwandte Intonationen bei einem der Horst-Wessel-Lieder der SA-Truppen: »Von allen Kameraden war keiner so lieb und so gut«[8].

4

(Lied an Horst Wessel, 1934)



(Lied an die Partei, 1949)



Dies ist ein typisches Beispiel eines für beide Ideologien gemeinsamen psychischen Eingriffs: Bei einer Erinnerung an das »Menschliche« des geistigen Führers der Kampftruppen soll uns Sentimentalität ergreifen. Die »Güte des Starken« soll erlebt werden, die uns, »die Schwachen«, wie eine Heilsmacht umgibt, begleitet und führt. Es ist kein Zufall, daß die Worte der zweiten Strophe beider Lieder eine psychologisch identische Figur sogar mit den gleichen Ausdrücken enthalten:

Das Horst-Wessel-Lied der SA-Truppen:

Wenn *uns der Mut* wollte *sinken*
manchmal *in Sturm* und in Nacht,
mit seinen *Freiheits*liedern
hat er *uns froh gemacht.*

Das Partei-Lied von L. Fürnberg, 1949:

Sank uns im Kampf aber einmal *der Mut*
so hat sie uns leis nur gestreichelt:
Zagt nicht! – und gleich *war uns gut* ...
... wenn man *Freiheit* und Frieden bringt.

8 Liederbuch der NSDAP, München 1934, 23. Aufl., S. 39. Eine längere Fassung in: Uns geht die Sonne nicht unter, Köln 1934, S. 32.

In beiden Fällen also auch alterierte Subdominante, Seufzer des sinkenden Leittons, lustig schreitender Marschrhythmus danach. Derartige Affekteinheiten der Musik benehmen sich genauso semantisch konkret wie die Inhaltskategorien, die uns systematisch in sprachsymbolischer Form angreifen.

Jede beschworene Kategorie (Treue, Einheit, Zukunft, Glück, neue Zeit, Morgenrot, Blut, Feind, Sieg oder Tod, Gefahr ...) stellt einen psychischen Eingriff dar. Ein wahres Liedporträt der Ideologie entsteht auf Grund einer komplexen Auswertung dieser Liedbausteine, also statistisch. Das typische Interesse für die betreffenden Inhaltskategorien wird deutlich. Abstrahieren wir uns die wichtigsten Inhaltskategorien, bekommen wir ein »Präparat« zur objektiven Untersuchung der Denksubstanz der betreffenden Ideologie, wie sie sich in ihrem gesamten Liedgut summiert. Da diese Substanz meistens aus fetischisierten Wörtern besteht, erschließt sich hier das Geheimnis der metaphysisch wirkenden Kraft der Ideologien.

Das System jener psychisch eingreifenden Wörter und Syntagmen erscheint tatsächlich auch den Verfassern der ideologischen Liederbücher wie eine außerhalb der Menschen konzentrierte Kraft. Sie fühlen sich dementsprechend bescheiden als ihre Vermittler. Die Zusammenstellung eines Liederbuches – an der Spitze mit »heiligen« Hymnen der Bewegung – bekommt dadurch den Charakter eines sakralen Aktes. Wir zitieren in typischen Bruchstücken:

Ohne irgendein Vorbild aus vergangener Zeit ... in ungeahntem Umfange ... hat hier der schaffende deutsche Mensch die Verwirklichung des Wortes »Adel der Arbeit« gefunden ... Werk der deutschen Volksgemeinschaft ...

Bei dieser Neuformung ist das deutsche Lied ein wesentlicher Helfer, sei es nun das aus dem Kameradschaftsgeist entstandene Kampflied ...

oder sei es von den Vätern übernommene Volkslied ...

Diese Lieder sind echtes Volksgut ... das von all dem singt, was dem deutschen Menschen lieb und teuer ist.

Im neuen Deutschland klingen diese Lieder wieder und es entstehen allenthalben täglich neue ...

Das echte Volkslied ... auch recht dazu angetan ist ..., an dem Werden der Volksgemeinschaft mitzuwirken.

Nie zuvor hatte eine junge Generation so viel Grund, ihr Leben, ihre Arbeit, ihre Heldentaten und ihre Liebe zu besingen, wie wir, die Miterbauer und künftigen Hausherren des sozialistischen Deutschlands ...

Deshalb übergeben wir Euch die neue Auflage des Liederbuches ... als guten Freund und treuen Weggenossen. Es enthält viele schöne Lieder, die in unserer Zeit als Teil unseres Lebens und Kampfes entstanden sind, und eine Auswahl aus dem großen Vermächtnis der Generationen vor uns.

All das ist unser Eigentum, ein Besitz, der uns lieb und teuer ist.

Helft uns, das Liederbuch weiterhin um das Schönste zu bereichern, das unsere Dichter und Komponisten schaffen.

Laßt dieses kleine Buch lebendig werden; singt, wo ihr beisammen seid, seine schönen Lieder!

So die Vorreden zu zwei Liederbüchern historisch entgegengesetzter Ideologien: »Werkleute singen (Kassel 1936, Autor der Vorrede Dr. Robert Ley) und »Leben, Singen, Kämpfen« (Leipzig 1964, Vorrede unterschrieben vom Zentralrat der FDJ). Die Betonung der affirmativen und kollektivbildenden Funktion des angebotenen Liedguts ist

manchmal bis zum Vokabular die gleiche, und genauso gleich ist die bescheidene »Vermittlungsrolle« der Verfasser. Dem Volke, den Werktätigen, den Singenden sei eigentlich nichts anderes als ihr eigenes schönes Liedgut zurückgegeben worden. Der Wunsch zu singen ist sozusagen dem Volksgenossen von den Lippen abgelesen. Die »Geschenkgeste« der romantischen Volksliedsammler findet im Bereiche der modernen ideologischen Gebrauchsliederbücher ihr ehedem ungeahntes Betätigungsfeld. Und dieses subjektive Gefühl der Verfasser bei der – meist emotionell erlebten – Auswahl der »schönsten« Lieder für die ideologisch bewirtschaftete Masse hilft tatsächlich, die ideologische Substanz zu sammeln. Dadurch konzentrieren sich, zugleich mit Äußerungen der primitiven Manipulierungstendenz, gerade in einem Liederbuch die elementaren Formen des Nicht-Bewußt-Seins, auf dem die Ideologien aufgebaut wurden.

Man könnte vom soziologischen Standpunkt aus mit Recht einwenden, daß ein jedes Liederbuch lediglich das *Angebot* enthält. Wollen wir aber zunächst das charakteristische Antlitz einer Ideologie feststellen, dann ist das *Liedangebot ohne Rücksicht auf die rezeptiven Prozesse* entscheidend. Erst dann kommt eine repräsentative Umfrage – falls sie überhaupt im Machtbereich der Ideologie durchführbar ist – an die Reihe. Auf jeden Fall ist eine *Inhaltsanalyse* des offiziell angebotenen (des »verordneten«) Liedguts das erste notwendige Verfahren. Wegen des ideologiekritischen Effekts ist allerdings diese Methode in einer ideologisch totalisierten Gesellschaft wenn nicht verboten, so unter eine strenge Aufsicht gestellt[9]. Dem Ideologen darf man nämlich nur glauben. Es gehört sich nicht, seine Worte zu zählen und die Floskeln seiner Redeweise typologisch zu kategorisieren – so etwas wäre ein »entarteter Objektivismus« und ein feindlicher Akt[10]. Da das Grundverfahren der Inhaltsanalyse die *quantitative* Operation ist, garantiert sie eine höhere Objektivität als eine bloße Gegenideologie, die bei der üblichen Kritik des ideologischen Denksystems spontan entsteht. Eine statistische Auswertung der wiederholten Begriffe, Werte, Symbole oder »ethischen« Gebote der Ideologie hilft ihre exakte Typologie festzustellen, die danach sine ira et studio dem selbständigen moralischen Urteil des Lesers vorgelegt werden kann. Die Sozialkraft des ideologischen Liedguts ist dank der quantitativen Operation der Inhaltsanalyse besser zu beurteilen.

Die Denotationen, Konotationen und die gesellschaftlich konventionalisierten Bedeutungen des musikalischen Materials sind in jedem konkreten Lied, in jeder Strophe und in jedem Vers meistens sehr genau nach den psychologischen Bedürfnissen der Indoktrination dosiert. Die spezifische Auswahl mehrerer Möglichkeiten der Formung und »Figuration« aller Mittel bildet eine *Typologie*, die wir in den nächsten Kapiteln in repräsentativen Stichproben vorführen möchten.

9 Verf.: Inhaltsanalyse im Rahmen der Ideologie. Publizistik Nr. 4, 1970, S. 335 ff.

10 Es ist undenkbar, daß im Machtbereich der totalitären Ideologie so ein inhaltsanalytisch aufgefaßtes Buch erscheinen könnte wie »Schriftsteller testen Politikertexte« (Hg. von Hans Dieter Baroth, Scherz-Verlag 1967, München und Bern).

I. Die Typologie der ideologischen Wirkung in der Liedform

1. *Die symbolistische Methode*

Der Frühling mischt das Kartenspiel
für gebeugte Rücken
man atmet schwer, so schwer
an der Ampel blinzelt die Rote.
In diesem Frühling welken die Blätter
und in die Blüten schneit
der Schreck geht mit der Laute herum
bekränzt mit Wucherblumen.
Die Laute ist ohne Saiten
Kreatur ohne Gesicht
Bestienklauen und Haimäuler
ia-en aus dem Altar:
daß dumme Narren
am Galgen pendeln
der Herrscher wurde ermordet
es lebe der Herrscher!
Dieses Skelettspiel
das nach Astern riecht
hat einen Namen:
Krebs.

Eine der Protest-Balladen aus Prag, Frühling 1969

Der Symbolismus, von dem man in der Literaturgeschichte meint, daß er seine Stilaktualität längst verloren hat, wird im Kraftfeld der Ideologien immer noch reaktiviert. Er bedeutet hier mehr als ein gesunkenes Kulturgut. Das Mystisch-Traumhafte aus den Zeiten Verhaerens und Maeterlincks wird zum Zeichen der absurden Realitäten von heute, wobei das Spiel der Vieldeutigkeit auch eine praktische Zuflucht vor der Zensur anbietet. Oder – und diese Anwendung findet man noch öfter – es wird der Symbolismus Instrument der Manipulation. Die Funktion der symbolistischen »Ästhetisierung« des Wortmaterials kann heute diametral unterschiedlich sein.

Im zweiten Fall geht es nicht um die einfache poetische »Verfremdung« der Sprache wie in der lyrischen Dichtung. Die semantisch »dunklen« Ausdrücke und Gleichnisse sind *systematische* psychische Eingriffe mit dem Ziel, die Angst vor dem Unbekannten hervorzurufen und diese zu manipulieren. Es ist eine Regression zurück zu fossilen Funktionen der Sprachsymbole, wie dies etwa die Zaubersprüche in der magischen Schicht der Folklore aufbewahrt haben. Es sind – rein typologisch gesehen – rezente Subkulturen, die aber nicht als Überbleibsel des urgemeinschaftlichen Naturlebens, sondern als exsudative Produkte der Zwangskollektivität der Industriegesellschaft bestehen. Gerade dank dem magischen Effekt ist der Symbolismus für die Ideologien nutzbar. Die unklaren Andeutungen, undefinierbaren Gefühle, unkonkreten Akteure in vieldeutigen Parabeln – das alles kann man heute, wenn es ideologisch umfunktioniert wird, gut gebrauchen. Die aristotelische »Sprachhyle« wird uns mit Hilfe des symbolistischen Stils

in einem unvollzogenen Stadium der Formbarkeit angeboten, um in uns eine unbefriedigende Unsicherheit zu hinterlassen. Nehmen wir ein Beispiel aus d. J. 1922, das wohlbekannte Lied »Und wenn wir marschieren, dann leuchtet ein Licht«. In dem Text glüht »in uns allen heiliger Brand«, und:

> ... wenn wir im Sturme
> dem Ziel uns genaht,
> dann ragt vor uns allen
> Neuland der Tat ...
> Du Volk aus der Tiefe,
> du Volk in der Nacht,
> vergiß nicht das Feuer,
> bleib auf der Wacht!

Kein Substantivum ist hier konkret gebraucht. Alles ist verhüllt und vieldeutig, auch die Weise. Etwas Marschfähiges, etwas Festliches, etwas Lyrisches, etwas Ernstes, etwas Fröhliches, ewas Drohendes – das alles findet man gleichzeitig in der Vertonung. Das WIR ist undefinierbar, ebenso die Symbole an sich: heiliger Brand, Neuland der Tat, Ziel, Feuer, Wacht. Man bewegt sich dadurch in einer Umwelt voll unbekannter Gefahren. Die Unkonkretheit in der denotativen Ebene dient einem konkreten Ziel in der konotativen Ebene: sie soll den Gruppierungseffekt hervorrufen. Dieser wird durch den Appell an Selbsterhaltungsinstinkte erzielt, und darüber hinaus wird die sich zusammenschließende Gruppe mit dem Gefühl des Messianismus indoktriniert. Die Mystik der Symbolisten beruhte in der Geste des »nur dem Wissenden« Zugänglichen. Ideologisch umfunktioniert: die Gruppe gehört zu den »einzig Wissenden«, deren aufgeklärtes Sehvermögen die Masse des Volkes erlösen soll. Das »Volk«, das in seiner »Nacht«, im unbewußten Dasein imaginiert wird, erzeugt das elitäre Bewußtsein der Gruppe. »Das Volk ist Opium fürs Volk«, sagt Adorno; es ist aber auch Rauschmittel für die Elite. Die Vision einer schlafenden Masse rechtfertigt ihre Führeransprüche[11].
Ergebnis dieser Methode: Das Lied ist für alle Ideologien akzeptabel. Aus der Sammlung »Von fröhlichen Fahrten« von Walter Gättke (1922) verbreitete sich das Lied in die Wandervogel-Liederbücher, in die HJ-Liederbücher, in die DDR-Editionen der Kommission Arbeiterlied als Lied der Freiheitskämpfer, in »Unsere Lieder« der Gewerkschaftsjugend und in die »Mundorgel« der Christlichen Jugend; das Lied ist aber auch unter den Liedern für die Wehrmacht zu finden etc. etc. Die Varietät von Möglichkeiten einer ideologischen Zuordnung ist außerordentlich groß, weil die zwei Hauptkonotationen des Liedes – der gruppenbildende Appell und der Messianismus – für jede Ideologie unseres Jahrhunderts brauchbar sind.

11 Dies beweist ein kommunistisches Lied, das 1923 aus demselben symbolistischen Tonus der Zeit entstand und diese Inhalte zugleich als Vision eines konkreten Kampfes artikuliert:

> Wir tragen den Morgen in sterbende Nacht;
> weit vorne, ehe die Masse erwacht,
> schlagen wir erste Gefechte ...
> wir halten im ersten Zusammenprall
> hoch die blutrote Fahne.
> Vorwärts! Vorwärts!

In: Lieder des Roten Frontkämpferbundes (Das Lied – im Kampf geboren, Heft 8), S. 26. Worte: F. C. Weiskopf, 1923.

Weiter kann die symbolische Methode in eine Konstruktion eingebaut werden. Das nächste Lied bedient sich dieser Methode zur Dramatisierung der Lage an der Stacheldraht- und Minengrenze der DDR. Obwohl Zehntausende Soldaten deshalb die Grenze Tag und Nacht bewachen, um die eigene Bevölkerung am Weggehen aus dem Lande der Eudämonie zu hindern, muß ihnen suggeriert werden, daß sie wegen des »Feindes von außen« ihr nicht normales Leben an der verwüsteten Grenzlinie führen. Der »Feind« ist nicht zu sehen, und das Leben an den künstlichen Einrichtungen in der Natur ist langweilig und etwas absurd; also muß die ganze peinliche Angelegenheit dadurch sinnvoll gemacht werden, daß sie durch geheimnisvolle Andeutungen der »symbolistischen Methode« spannend gemacht wird:

An der Grenze weht der Wind
pfeift um unsre Ohren ...

Wind, Regen und Schnee sind hier keine normale Realien wie, sagen wir, ein Kilometer diesseits und jenseits der Grenze. Hier symbolisieren sie die »bedrohliche« Umwelt. Dem Soldat soll dadurch eingeredet werden, daß er an der Grenze, die durch das friedliche Land gezogen wurde, irgendwo bis ans Ende der Welt geraten ist. Während ihm in der zweiten Strophe auch etwas Amüsantes im Stil der schalen Operetten-Erotik vergönnt wird

Jedes Mädchenherz singt mit
wird im Sturm genommen,
eine nur hat Kußkredit
zinslos, ohne Kosten,
denn ein rechter Grenzsoldat
der ist auf dem Posten ...,

so beschwört die dritte Strophe diese Grenzidee mit Hilfe einer Zoologie à la Doyle:

An der Grenze kennt die Nacht
Eulen und Piraten.
Wenn dazu ein Käuzchen lacht,
lachen Grenzsoldaten.
Aber, wenn ein Wolf erwacht,
da weht Wind von Osten;
denn ein rechter Grenzsoldat
der ist auf dem Posten!

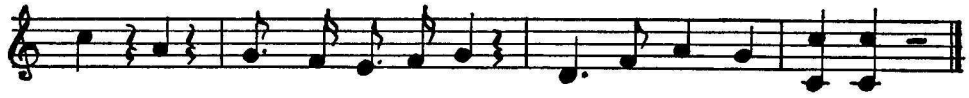
Das »symbolistisch« dargebotene Gespensterreich soll dem Soldatenkopf nicht nur die *wirklich* erlebte Absurdität motivieren und psychisch umdeuten, sondern es soll ihn in ein gehorsames Instrument verwandeln. Wie wir noch statistisch belegen, spielt besonders in den heutigen Ideologien das depersonalisierende SIE und ER eine steigende psychologische Rolle bei der Instrumentalisierung des Menschen.
Die Musik, die Sprache der Symbole par excellence, hat hier die Funktion der Umsetzung in die symbolistisch-mythisierende Ebene der Existenz. So, wie alle im Text aufgestellten Requisiten »etwas bedeuten«, so auch die typisierenden musikalischen Ausdruckssymbole.

Daß es um keine zufälligen Mittel geht, zeigt der Vergleich mit einem Hitler-Jugend-Lied aus d. J. 1936[12]:

5a

An der Grenze weht der Wind, pfeift um unsre Ohren, pfeift um unsre Ohren.
Dort, wo Grenzsoldaten sind, da ist nichts verloren, da ist nichts verloren.
...Auf dem Wege klingt der Schritt, wenn die Grenzer kommen...etc.

Wenn es schneit, wenn Regen rinnt, wird der Lauf nicht rosten,
...A - ber, wenn ein Wolf erwacht, da weht Wind von Osten;



denn ein rechter Grenzsoldat, der ist auf dem Posten!

5b

Wo im Winde unsre Fahnen wehn, künden sie schlesischen Osten. Wenn wir

über weite Straßen gehn, leuchten die Fahnen, daß alle verstehn:

Schlesisches Land steht auf Posten. Kündet, Fahnen, brennt gläubig und heiß...

Die Ähnlichkeit erschöpft sich nicht in dem gleichfalls abgehackten Reim »Osten – Posten«. Auffällig ist die gemeinsame *Dramatisierung der Marschelemente als Symbole,* erzielt durch die ungleichmäßige Phrasierung. Die üblichen Atempausen des Soldatengesanges sind auf mehrere Takte »angehalten« und durch fallende Quinten des melodi-

12 Das DDR-Lied in: Soldaten singen. Liederbuch der Nationalen Volksarmee. Zusammengestellt von Walter Riedel, DDR-Berlin (VEB Lied der Zeit-Musikverlag), 1964, S. 50. Das HJ-Lied in: Liederblatt der Hitlerjugend Nr. 62: Adolf Hitler-Marsch 1937. Wolfenbüttel und Berlin (G. Kallmeyer-Verlag). Notiz bei dem Lied: »Entstanden auf dem Adolf-Hitler-Marsch 1936 in der Marschgruppe des Gebietes Schlesien«. Die Autoren des ersten Liedes: Toni Kohlsdorf und Heinz Arenz. Die Autoren des zweiten Liedes: Richard Schrader und Günther Ceglarski.

schen Duktus »ins Mysteriöse« umgesetzt (die latente Harmonie führt zur verfremdeten Wirkung der mollartigen Ansätze der 2. und 3. Stufe). Die ungewohnten Intervalle symbolisieren zugleich die männliche Kraft und Entschlossenheit derer, die auf dem exponierten Posten allen Gefahren stolz entgegenstehen. In dem DDR-Lied ist in diese symbolistisch-mystische Grundlage darüber hinaus das »Menschliche« eingebaut, das durch die weich wirkende Subdominante im Kopfe der Refrain-Phrase (»Wenn es . . .«) getragen wird. Die Kadenz mit dem tonalen Sprung (im ersten Fall vom *d* zu *C*, im zweiten vom *d* zu *a)* ist Symbol des bedingungslosen Gehorsams, des »Lebens auf Befehl«. Der Tonsatz ist keinesfalls mit Hilfe zufälliger musikalischer Mittel verfaßt. Die »sprechenden« Ausdrucksymbole festigen zielbewußt das existentielle Bezugssystem des Menschen in Uniform. Die ideologische Absicht dieses »Musikdenkens« ist konkret, auch wenn nicht theoretisch reflektiert. Die Auswahl der symbolistischen »Bedeutungen« der verwendeten Idiome soll der »Wacht an der Grenze« in beiden Fällen einen gleich starren Status geben.

Die symbolistische Methode als *kommunikative Zuflucht* findet man heute in einer sehr typischen Regenerierung im ideologischen Klima der Ostblockstaaten; unklare Anspielungen sind hier manchmal die letzten Möglichkeiten der Kritik.

Das Lied Wolf Biermanns »Noch« gehört zu den einsamen positiven Reaktionen auf den »Prager Frühling« 1968 in der DDR, deren Presse und Politiker zuallererst Alarm schlugen und die tschechischen Reformer denunzierten. Schon diese ungünstige Lage, »allein gegen den Strom zu schwimmen«, bedingte eine verbal verhüllte Äußerung des Sängers. In der symbolistischen Reflexion konnte die Kritik allein in der Art, *wie* die politische Wirklichkeit reflektiert wurde, zum Ausdruck gebracht werden. Die Wahl der Wörter, die Benennung der Sachen, die Prägung von unkonformen Epitheta, die Herabsetzung der ritualen Sprache der Ideologie zwingen den Zuhörer zum Nachdenken.

Nehmen wir das Wort »Fahne«, das tabuierte Symbol des Staates und der Partei. In der selbsthuldigenden Sprache der Ideologie kann eine Fahne grundsätzlich nur frisch im Winde wehen, und dieses ruhmvolle Zeichen kann nur entweder stolz allein (»die rote Fahne, reich bestickt, ruht fest in starker Hand«) oder in großen Mengen der schreitenden Scharen (es jubeln die Fahnen und Chöre«) erscheinen. Daher wirkt Biermanns Vers

rot blühn paar Fahnen da auf dem Bau

unkonform: es fehlt das Rot als konstantes Epitheton (d. h. in üblicher Bindung »rote Fahne«, die selbst schon einen festlichen Ton beansprucht); Fahnen gibt es ein *paar* (also kein stolzes Symbol und keine feierliche Menge); und »da auf dem Bau« befinden sich diese paar Fahnen in einer untypischen Lage. Der Ort ist verloren, und das »nasse Blau« und »große Grau« in den vorherigen Versen (s. den ganzen Text auf der nächsten Seite) läßt diese »paar Fahnen« nicht im Winde wehen. Sie blühen zwar rot, aber sie hängen schlapp im trostlosen Rahmen der als grau und schmutzig dargestellten und faul sich bewegenden Wirklichkeit. Diese »paar« roten Fahnen werden dadurch zum Symbol einer anderen Art, etwa: was blieb aus ehemaligem revolutionären Geist, der diese Wirklichkeit ursprünglich ganz anders projiziert hat!

Diese Idee kommt in der zweiten Strophe direkt durch das Wort »Rest« zum Ausdruck: »Vom Sonnenball steht noch ein roter Rest«. Das Wort »stehen« verschärft das ganze Bild (wie übrigens die ganze zweite Strophe einer inhaltlichen Zuspitzung dient)

gerade durch das Erstarrte in der Semantik des Wortes. Dagegen ist in der dritten Strophe alles in einer hastigen rhythmischen Bewegung, in der die Zeile »Lieder vom Frühling im roten Prag« als das einzige Positivum des ganzen Textes sich herausdrängt. Dieses Positivum ist zwar auch in etwas Konträres eingerahmt (»schwingen«; »Gitarre im Kasten lag«), jedoch dieser Kontrast empört und ruft gegen die tote Ruhe. Dem »Noch« wird dadurch ein anderer Sinn verliehen: die Frage »Wie lange noch?« Die konstatierende Bedeutung des »Noch« ist vergessen, Beschreibung verwandelt sich in Hoffnung und Hoffnung in Protest: »Warum immer noch die Menschen wie tot sind, warum schweigen sie?!« Diese Steigerung können wir nun in dem ganzen Text verfolgen:

Ein kleiner Regen hat mich gewaschen
Am Himmel ziehn leere Brauseflaschen
Fabrikschlote wuchern drüben am Hang
Rauchnasen laufen den Windweg lang
Wälder sind das da, das nasse Blau
Das sind die Halden, das große Grau
Rot blühn paar Fahnen da auf dem Bau
Das Land ist still
Der Krieg genießt seinen Frieden
Still. Das Land ist still. Noch.
Die Schieferdächer schachteln sich wirr
Geklammert an Essen mit Eisengeschirr
Starrt das Antennengestrüpp nach West
Vom Sonnenball steht noch ein roter Rest
Krähen sind das da, was fällt und schreit
Blüten sind unter die Bäume geschneit
Was da jetzt einbricht ist Dunkelheit
Das Land ist still
Wie Grabsteine stehen die Häuser
Still. Das Land ist still. Noch.
Dann hing ich im D-Zug im Fenster, und
Der Fahrtwind preßte mir Wind in' Mund
Die Augen gesteinigt vom Kohlestaub
Ohren von kreischenden Rädern taub
Hörte ich schwingen im Schienenschlag
Lieder vom Frühling im roten Prag
Und die Gitarre im Kasten lag
Das Land ist still
Die Menschen noch immer wie tot
Still. Das Land ist still. Noch.

Die Struktur des Liedes ist auf der veränderlichen Bedeutung der Stille im Refrain aufgebaut. Nur die mittlere Zeile des Refrains variiert; andere Zeilen sind zwar verbal dieselben, jedoch ihre indirekte Semantik ist immer eine andere. In jeder Strophe bildet das »Rot« einen Kontrast zu etwas Schwarzem im Mittelpunkt des Refrains: und dieser Kontrast hat jedesmal einen anderen Sinn:

1. Rot blühn paar Fahnen – Krieg
2. Steht ein roter Rest – Grabsteine
3. Frühling im roten Prag – Menschen wie tot.

Also: a) Erinnerung an die ehemaligen Kämpfe und Ideen der Revolutionszeit: b) erstarrte Wirklichkeit mit den Überresten dieser Zeit; c) eine Erneuerung der ursprünglichen Idee, die aber in diesem starren Milieu nicht begriffen wird.
Zur Verwirklichung dieser Idee appelliert der Text markant an drei grundsätzliche Assoziationen des Menschen: an die visuellen (Farben und Gestalten), die auditiven (Klänge und Töne) und die motorischen (Bewegung, Rhythmus). Sie bilden drei strukturelle Reihen von »sinnesappellativen« Sprachsymbolen, und ihre Wirkung ist dadurch verstärkt, daß sie zu Ende des Liedes konvergieren. In der ersten Strophe sind die Farben, Gestalten, Klänge, Geräusche und Bewegungen chaotisch; in der zweiten Strophe sind sie zugespitzt kontrastiert, in der dritten Strophe ist alles im Lauf und »musikalisch«, weil anstelle der unregelmäßigen Anstöße der Rhythmus kommt, und anstatt undefinierbarer Geräusche kommen die Töne – das melodische Element wird eingesetzt. Dementsprechend verändert sich der Charakter der Stille: im Refrain der ersten Strophe ist eine träge, passive Stille, in der zweiten verrät diese etwas Spannung, in der dritten wirkt die Stille als Erwartung einer Aktion, die kommen sollte oder kommen muß. Bewirkt wird diese »beunruhigende Stille« hauptsächlich durch den Höhepunkt der Farbenreihe (etwa hellgrüne und rote Assoziation des »Frühling im roten Prag«) und den Höhepunkt der motorischen Reihe (Schlag der Räder, der gleichmäßige, schnell ablaufende Rhythmus).
Die Konotation des Textes ist weder eindeutig noch fixiert – sie ist, wie gesagt, »dem Wissenden« zur Dechiffrierung angeboten. Es ist leider unmöglich, die musikalische Gestaltung in Noten auszudrücken, da ihre Hauptwirkung auf der graphisch nicht reproduzierbaren Vortragsweise beruht[13]. Die Nuancen der Sprachbetonung und Färbung der Stimme folgen im allgemeinen dem verbalen Schema. Der Ton eines sorglosen Singens ruft eine »normale«, alltägliche lyrische Erwartung in der ersten Strophe hervor, und erst ihr Refrain bringt ein störendes Element in die zivilistische Poesie des Songs. Die Intention des Wortes »Krieg« schafft plötzlich aus derselben melodischen Formel etwas nicht mehr Sorgloses, sondern Trostloses. Im Refrain der zweiten Strophe verändert sich die Farbe der Stimme Biermanns etwa zum Stil der politischen Songs Bertolt Brechts (in der Interpretation von Ernst Busch) und deutet damit die tatsächliche politische Ebene des Gesungenen an. Das »Noch« in der dritten Strophe ist als ein wirklicher Protestschrei interpretiert, und das danach folgende Ausklingen (»la la la la . . .«) ist zum Unterschied zu den ersten Strophen grob, ganz verwandelt, ernst und zornig. Durch die Pointe der dritten Strophe ist plötzlich »etwas geschehen«, und das Ausklingen des Liedes hinterläßt in uns Unruhe.
Trotz der politischen Bedeutung kann man die Frage der historischen Authentizität nicht umgehen. Als Ausdruck einer gedämpften, nicht offenen Stellungnahme (gleich ob durch eigenen Willen oder durch den Zwang des politischen Regimes) entsteht in heutiger Zeit nur noch ein zwar poetisch wirksames und manchmal ästhetisch interessantes, jedoch sozial anachronistisches Lied. Die gesellschaftlich authentische Reflexion von heute in einer Form, die authentisch war für die Welt des Fin de siécle, gibt von der Unauthentizität dieser heutigen sozialen Wirklichkeit ihr unfreiwilliges Zeugnis.
Um die Zeit zu vergegenwärtigen, wo die symbolistische Methode noch aus den Gefühlen der Epoche um die Jahrhundertwende als eine geschichtlich authentische Refle-

13 Wolf Biermann: 4 neue Lieder. Wagenbachs Quartplatte Nr. 3, Berlin 31, s. a.

xion entsprang, zitierten wir ein ehemals sehr verbreitetes Lied des tschechischen anarchistischen Dichters um 1905, Frána Šrámek (in wörtlicher Übersetzung[14]):

Píšou mi psaní
vojanští páni
a tam stojí psáno
dvanáctého ráno
že já musím rukovat.

Es schreiben mir ein Briefchen
die Herrschaften vom Militär
und dort stehts geschrieben
daß ich am Zwölften morgens
einrücken muß.

Voják je voják
musí bojovat
vloží k líci pušku
vezme si na mušku
třeba vlastní srdce své.

Soldat ist Soldat
er muß kämpfen
er legt das Gewehr an
und nimmt er aufs Korn
auch sein eigenes Herz.

Zdrávi vzkázali
zdrávi napsali
já jsem reservista
básník, anarchista
zpívám si a proklínám.

Wohl ausgerichtet
wohl aufgeschrieben
ich bin ein Reservist
Dichter, Anarchist
ich singe und fluche.

Pomašíruju
zpívat si budu
modrý reservista
rudý anarchista
v modré dálce rudý květ.

Ich werde marschieren
und dabei singen:
blauer Reservist
roter Anarchist
in blauer Ferne rote Blüte.

Hier sieht man anschaulich die historisch authentische Form der Methode Biermanns: anfangs eine banale Geschichte – fast neutrale Beschreibung einer statisch wirkenden Szene. In der zweiten Strophe folgen die üblichen Redewendungen des Soldatenlebens, jedoch in der letzten Zeile kommt plötzlich die Zuspitzung: dem unpersönlichen Mechanismus eines Soldaten als einem gehorsamen Instrument wird unerwartet das eigene, persönliche, lebendige Herz gegenübergestellt. Der bisher statische Text ist assoziativ durch die Vorstellung des pulsierenden Herzens in Bewegung gesetzt. Zugleich ist hier auch die zweite strukturelle Elementenreihe eingesetzt: die Farben. Das Herz ist rot – ein Gegensatz zu der etwa amtlich schwarz-weißen Szene der vorherigen Verse. In der dritten und insbesondere der vierten Strophe setzt sich alles in eine unruhige, rhythmische Bewegung. Dazu dient auch die euphonische Qualität, das Übermaß von wechselnden Vokalen *a, i,* die den Eindruck einer empörten Bewegung stärken. Die letzte Strophe führt zugleich mit dem auditiven melodischen Prinzip (Gesang!) die Farben ein – blau und rot, die sich optisch »beißenden« Farben. Das symbolische Rot ist Hoffnung und Aufruf zugleich, jedoch ist dieser Aufruf indirekt, verhüllt. Die Vieldeutigkeit ist noch durch das tektonische Prinzip der trochäischen Strophe *aabbc* verstärkt. Die fünfte Zeile fällt aus den Reimen hinaus, sie ist wie herausgeschossen, aber gerade *sie* trägt jeweils den Kern der symbolischen Vieldeutigkeit. Und dies alles ist noch durch die Anwendung einer sorglosen Volksweise betont. Als ob es ein harmloses Rekrutenliedchen sei und

14 Edition: Verf. und V. Pletka: Dělnické písně (Arbeiterlieder), Prag 1958, Bd. I., S. 500 ff. Hier die Geschichte und die volkstümlichen Varianten dieses anarchistischen Liedes.

nichts Außerordentliches geschehe: der Dichter geht scheinbar mit und erlebt die Einberufung wie Tausende andere. Erst die dritte und vierte Strophe bilden den tendenziösen Kontrast zur heiteren Melodie des Soldatenliedchens.
Bei alledem waren eigentlich diese feinen Instrumente der Verhüllung des Protests damals überflüssig; das monarchische politische Regime war gar nicht so empfindlich wie heutige volksdemokratische Systeme und ertrug wohlwollend viel schärfere Proteste. Das Lied entstand als Reflexion des Dichters auf ein tatsächliches Erlebnis im August 1905; er veröffentlichte es in der Prager anarchistischen Zeitschrift »Práce« eine Woche nach seinem Einrücken zugleich mit einer antimilitaristischen Erklärung, wofür er einen Garnisonsarrest in Budweis erhielt. In diesen idyllischen Zeiten war es ohne weiteres möglich, daß ihm an jedem Abend die Budweiser Anarchisten unter dem Gefängnisfenster die »Rote Fahne« als Ständchen sangen, und als er nach sechs Wochen ins Zivilleben entlassen wurde, erwarteten ihn seine Kameraden mit stürmischem Gesang seines Liedes.

2. *Die realistische Methode*

Realismus unserer Tage ist Schöpfer von Mythen, ist ein epischer Realismus, ist Realismus des Prometheus.
Roger Garaudy: D'un réalisme sans rivages, Paris 1963

Die Partei hat die Revisionisten ideologisch zermalmt. Die größte Rolle in diesem Kampf, in der Mobilisierung der Künstler zur Verteidigung der Sauberkeit der Prinzipien des sozialistischen Realismus spielte die Rede des ersten Sekretärs des ZK der KPdSU N. S. Chruschtschow.
Lehrbuch »Die Grundlagen der marxistisch-leninistischen Ästhetik«, Moskau 1960

Im ersten Plan arbeitet diese Methode mit der *episch detaillierten Eindeutigkeit*, und im zweiten Plan mit indirekten Bedeutungen, welche die betreffende Ideologie auf Grund getreuer Details und »Szenen aus dem Leben« mundgerecht machen. Der üblichen Streuung von Konotationen ist daher ein sehr enger Raum zugemessen. Jeder Mensch soll die Idee nur so und nicht anders verstehen, als sie ihm vorgekaut wird. Sorgfältig zusammengesetzte Details und »Szenen« sollen gerade dafür Sorge tragen, daß die Idee liniengetreu – ohne jedwede Abweichung – rezipiert wird. Man braucht keine große Phantasie und ästhetische Erfahrung, um die indirekte Bedeutung zu begreifen. In der Regel wissen wir gleich nach den ersten Zeilen, wovon uns die ganze Geschichte überzeugen will. Manchmal ist sogar der Sicherheit halber die vorher konotativ mundgerechte Idee zum Schluß des Liedes in einer direkten agitatorischen Ansprache plausibel gemacht: was wir uns hinzudenken sollten, wird uns noch direkt gesagt.
In formaler Hinsicht ist es oftmals nicht nur Dichtung ohne Wahrheit, sondern auch ideologische »Wahrheit« ohne Dichtung. Die betreffende Liedgeschichte will uns auf der »realistischen« Grundlage unserer alltäglichen kommunikativen Sprache überzeugen. Sie ist nicht poetisiert, ornamentiert oder symbolistisch verfremdet; sie ist nur *gereimt*. Dadurch nähert sie sich etwa der banalen Dichtungsweise didaktischer Gedichte alter Schullesebücher, oder sie versucht, das betreffende Milieu (im Jargon des Sodatenmilieus, der Ausdrücke des Seemannslebens u. a.) nachzuahmen. Wie jeder »Realismus in der Kunst« des 20. Jahrhunderts ist auch der Realismus der Liedgebilde eine konservative Erscheinung. Auch in musikalischer Hinsicht konservieren sich in solchen Liedern am häufigsten die erstarrten Schemata einer romantischen Gestaltung der Sentimente.
Friedrich Engels hat im Jahre 1888 in seinem Konzept des Briefes an Margaret Harkness, einer englischen Schriftstellerin sentimentaler Romänchen für die Arbeiter, die realistische Methode mit folgenden Worten beschrieben: »Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen«[15]. Sein Briefentwurf blieb unbekannt. Erst 1932 wurde er in Moskau aus Engels' Nachlaß publiziert. Der zitierte Satz wurde sofort zur Grundlage aller Gesetze des Realismus und aller wahren Kunst in der Geschichte schlechthin.

15 Marx–Engels: Über Kunst und Literatur Bd. I., DDR–Berlin 1967, S. 157.

Friedrich Engels' private Ratschläge für die Kultivierung damaliger Klischees der sozialen Romane über arme Fabrikmädchen und reiche Verführer wurden zu Lehrsätzen der marxistisch-leninistischen Ästhetik, die sich gerade in den 30er Jahren systematisierte[16]. In den heutigen Lehrbüchern dieser Ästhetik wurde Engels zum unerschütterlichen »Kämpfer für den Realismus in der Kunst« erklärt, obwohl damals die Welt von seinen privaten Aussagen gar nicht wußte. Auf diese Weise wurde der Begriff des Realismus fetischisiert, und in Form einer aufgebauten »Lehre« gilt er seit dem zweiten Weltkrieg auch in Mitteldeutschland als die einzig echte Schaffensmethode aller Kunst – also auch der ideologischen Lieder. (In Wirklichkeit bedienen sich die Kunstgebilde des sozialistischen Realismus auch anderer Methoden wie der symbolistischen, mythologischen u. a.; in der vagen Terminologie der propagandistischen Texte dieser Ästhetik wird aber einfach alles als Realismus bezeichnet, was der Ideologie mit Erfolg dient.)

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde der um 1855 auf Grund der sozialkritischen Bilder von Courbet entstandene Begriff als Gegenpol zur Romantik betrachtet. J.M. Guyau in seiner Schrift »L'art au point de vue sociologique« (1887) sah im Realismus ein Mittel, den Schleier unserer konfusen alltäglichen Assoziationen zu lüften, den Schleier, der uns daran hindert, »die Dinge in ihrer wahren Natur zu sehen«. Dieser Ausdruck der positivistischen Erkenntnisbestimmung der Kunst (der etwa das sozialkritische Schrifttum Zolas, Hauptmanns, Tolstois oder Ibsens entsprach) schien der Hegelschen Idee der Kunst als »Entfaltung der Wahrheit« einen neuen Schwung zu geben, schwand jedoch in der Theorie des Realismus unseres Jahrhunderts in dem Ausmaß, in dem sich die »erkannte Wahrheit« machtpolitisch festigte. Die gesellschaftlich affirmative Funktion schließt offensichtlich die Erkenntnisfunktion aus. Der bekannte Versuch von R. Garaudy (in seinem Buch »Der uferlose Realismus«), die Werke von Franz Kafka, S. J. Perse und P. Picasso als Realismus zu erklären, liefert den Beweis dafür, daß sich die Wahrheit der modernen Zeit nicht mehr »realistisch«, sondern eher als Darbietung des Traumhaft-Surrealistischen und Absurden äußern kann[17]. Die realistische Methode ist im 20. Jahrhundert immer weniger imstande, Sozialkritik und Kunst zugleich zu produzieren. Das Prinzip der *Typisierung* (als Eigenschaft des Realismus per definitionem) und die Vorliebe für das *Imaginativ-Epische* (»das Vorwärtsführende«) machen aus realistischen Werken insitive Kunst, bei der das Komische nicht ausbleibt.

16 Die Geschichte beim Verf.: Jak jsme manipulovali s realismem (Wie wir mit dem Realismus manipulierten), in: Hudební rozhledy Nr. 18, Prag 1966. Ferner: Podstata umění (Das Wesen der Kunst). Gnoseologismus und Strukturalismus in der Ästhetik und Theorie der Kunst. Prag (Horizont-Verlag) 1969. Deutsch: Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus, München (W. Fink) 1973.

17 Es ist kennzeichnend, daß manche historischen Ereignisse unserer Tage gar nicht auf »realistisch« reflektierbar sind. Die erste buddhistische Selbstauflösung des Ich in Europa, die aus Protest gegen die sowjetische Besatzung der Philosophiestudent Jan Palach durch die Selbstverbrennung beging, erweckte die erste spontane – und den Gefühlen aller Menschen entsprechende – Resonanz in den folgenden Versen:

Und hier stampfen die Stiere von Picasso.
Und hier marschieren die Elefanten Dalis auf ihren Spinnenbeinchen.
Und hier schlagen die Pauken Schönbergs.
Und hier reitet der Herr de la Mancha.
Und hier tragen die Karamasows den Hamlet . . .
Und hier steht eine Statue ohne Fackel.
Und hier läuft eine Fackel ohne Statue.
Es ist so einfach. Wo der Mensch endet, dort beginnt die Flamme . . .

(Miroslav Holub: Jan Palachs Prag. In: Listy Nr. 3, Prag 23. 1. 1969.)

Die Notwendigkeit, typische Helden für das Gute und Böse darzustellen und sie in einer konstruierten (»typischen«) Wirklichkeit musterhaft handeln zu lassen, trägt von Anfang an einen inneren Widerspruch in die realistische Methode hinein. In der Typisierung macht sich gerade die ideologische Tendenz geltend, und diese wirkt als dialektischer Gegenpol zu der Realität, die auf diese Weise »wahrhaftig« geschildert werden sollte. Das Romantische als *historischer* Gegenpol kehrt hierdurch in Form eines *dialektischen* Gegensatzes in den Realismus zurück. Die ursprüngliche Idee des Realismus – nämlich die Realität rücksichtslos darzustellen – schlägt im Laufe der Geschichte in ihr Gegenteil um: in die Methode einer Vertuschung der Realität. Die guten und bösen Helden mythisieren im manichäischen Sinne die Wirklichkeit, und durch die affirmative Funktion dieser Mythologie verwandelt sich der Realismus in eine schönrosige Malerei des Pseudokonkreten. Die sozialistische Kunst ist zwar als realistische, d. h. wahrhaftige »Widerspiegelung der Wirklichkeit« definiert, aber wirklich frei darf sie diese nie reflektieren. Die nun schon amtlich pflichtmäßige Methode konserviert die veralteten Schemata der Sozialutopie, die in ihrer scholastisch-verbalistischen Existenz hoch über der tatsächlichen Realität schwebt. Der Realismus gelangte zur Lüge, sowohl sozial als auch künstlerisch. Die Werke, die genau nach der Norm des Realismus gemacht wurden, balancieren ständig zwischen altmodischer Episierung der Gegenwart und dem Kitsch.
Die Anwendung der realistischen Methode ist nicht auf den ideologischen Bereich beschränkt, wo sie kodifiziert wurde. Eine solche »realistische« Konstruktion finden wir auch in dem wohlbekannten Lied »Wir lagen vor Madagaskar«. Zitieren wir dieses Beispiel, um die Arbeit am Sprachstil, an der musikalischen Gestaltung, am Detail und an der Typisierung vorzustellen:

Wir lagen schon vierzehn Tage,
kein Wind in die Segel uns pfiff . . . ,

so erzählt das Lied eine konstruierte, »typisierte« Wirklichkeit. Die Komposition ist wegen des Themas aus der Zeit der Segelschiffe nicht weniger »realistisch«. Deutlich macht das die im Text exponierte Typisierung. Den klassischen Geboten der realistischen Methode gemäß ist in der dritten Strophe ein Held aus dem Kollektiv hervorgehoben:

Der lange Hein war der erste,
er soff von dem faulen Naß.
Die Pest gab ihm das letzte
und wir ihm ein Seemannsgrab.

Wie einfach die Details und Szenen in der denotativen Ebene sind, so kompliziert ist der Bau von Konotationen, etwa:

1. Die *ästhetisch* vermittelten Wirkungen (hier kommt besonders das Romantische als Ergebnis der Typisierung zu Wort):
   a) Appell an romantische Assoziationen, die aus der abenteuerlichen Literatur stammen (Jack London usw.).
   b) Epische Typisierung in Form eines Wir-Erlebnisses, wobei ein Mitglied des Kollektivs namentlich als Leitbild vorgestellt wird.
   c) Die stilisierte Sprache versetzt uns in eine andere Zeit und in ein exotisches Milieu.

2. Die *ethischen* Maximen:
   a) Die Größe des Tragischen im Menschenschicksal ist zu respektieren!
   b) Für echte Männer gehört sich die Todesverachtung.
   c) Die Pflicht soll erfüllt werden, auch wenn der Mensch dadurch ums Leben kommt.
   d) Das Schicksal kann man durch mannhaftes Zusammenhalten besiegen oder leichter und erträglicher machen.
3. Die *ideologischen* Maximen:
   a) Die singende Gruppe soll sich mit dem Verhalten der Seemänner identifizieren.
   b) Das harte Leben im Kollektiv soll ohne Murren ertragen werden.
   c) Im Kollektiv sind alle auf *einem* Schiff: das Schicksal des einen ist das Schicksal des anderen.
   d) Im Kollektiv zu leben ist gut, man fühlt sich in jeder Lage wohl.
   e) Der Tod in mannhafter Pflichterfüllung ist leicht und bedeutet nichts Außerordentliches.

Auf diese Weise realisiert sich die Idee des Liedes. Die realistische Methode arbeitet mit typisierten Bildern und Szenen, die in einem erzählenden »Zug« zusammengesetzt sind, wodurch auf dem kürzesten Wege die konotativen Bedeutungen abgeleitet werden. Auch die Musik hat meistens eine direkte darstellende Rolle. Sie illustriert das Seemannsmilieu mit Hilfe der Quart-, Quint- und Terzschritte («Tonmalerei der »Seemannsrufe«), wobei das Epische von einer sequenzartigen Tektonik getragen wird – die ganze Weise variiert eigentlich nur eine melodische Grundformel. Die Synkope hat eine genaue Funktion, sie soll die ganze Geschichte in einer »modernen« Art für die heutige Jugend romantisieren. Die banale Kadenzierung ist durch dieses exotische Element ein wenig neutralisiert.

Ähnlich werden die semantische Arbeit mit Detail und die Typisierung in allen Kunstgattungen in der »Ästhetik des sozialistischen Realismus« getrieben. Eine musterhafte Komposition im Bereiche der darstellenden Kunst besteht genauso aus mehreren Details und Teilszenen, welche die konotative »Idee des Werkes« möglichst plausibel anbieten. Man könnte beispielsweise das Ölbild »Ruhepause in der Erntezeit« von Walter Womacka, DDR um 1963, zum Vergleich heranziehen. Vier Mädchen und zwei Männer sind in ein Bild einkomponiert. Jedes Detail läßt sich in seiner genauen epischen Funktion »lesen«: Zwei Mädchen im Zentrum des Bildes essen sorglos und erzählen sich etwas. Ein Mädchen krault mit einem Grashalm den schlafenden Mann unter der Nase. Diese Szene spielt sich im Vordergrund ab und erzählt das »Menschliche« des Bildes. Das vierte Mädchen am linken Rand des Bildes blickt stolz geradeaus, und eine gleichbedeutende symbolische Figur des Parteibewußtseins ist ein Mann am rechten Rande, der ganz ernst »Neues Deutschland« liest. Im Hintergrund strahlen goldne und breite (also kollektivierte) Felder mit reifem Getreide, aber links im Bild, bis zum Stamm des Baumes, der der ganzen Komposition den Schatten besorgt, wächst Mais. Dieses agrotechnische Wunder ist also die agitatorische Antwort des Malers auf Chruschtschows bevorzugtes Kolchos-Gewächs. Der Detailfetischismus ist auffallend: jedes Detail ist sorgfältig mit einer genauen denotativen Bedeutung einkomponiert. Das Sorglose und motivisch Bedeutsame (die Speisen und Getränke) in der Mitte, das Menschliche im Vordergrund, das bewußte Mädchen links und der sich politisch im »Neuen Deutschland« bildende Genosse Traktorist rechts, rahmen die ganze figurale Komposition ein und sichern die Konkretheit der ideologischen Aussage. Das goldene

Getreide erzählt von den Erfolgen der Kollektivierung, der Mais bringt die agronomische Aktualität zum Ausdruck. Das Bild ist »episch« und erweckt naturgemäß bei dem einfachen Publikum dieselbe beschreibende Reaktion wie eine mittelalterliche Ikone, die ihre legendäre Geschichte anhand aller zuständiger Details und Szenen darstellt. Das Märchenhafte in der Episierung des Lebens, das uns noch in Brechts epischem Theater die Naivität der Volksbücher ästhetisch erleben läßt, wird in der Gegenwartsdarstellung zur Methode einer mentalen Primitivisierung des Publikums. In der konotativen Dechiffrierung des Bildes kann man sich nämlich nicht irren. Auf den ersten Blick begreift man, daß es uns sagen will: »So neu, so sorglos und so menschlich ist unser Leben in den Genossenschaften; so zielbewußt arbeiten wir; so bauen wir die kollektivierte Landwirtschaft nach dem großen Muster der UdSSR auf; so glücklich sind bei dem Arbeitsprozeß die Brigaden der sozialistischen Arbeit, welche die agronomischen Gebote der Partei erfüllen«.

Die Metamorphose derselben realistischen Methode in der Musik ist leicht zu erkennen. Um die Eindeutigkeit zu sichern, ist die Idee oftmals von den Worten getragen; die Vorliebe für Kantaten, Oratorien, Lieder und Chöre ist dadurch impliziert. Die Musik illustriert dabei auf erprobte Art der Programmusik des 19. Jahrhunderts schrittweise die Worte. Fanfare untermalt Kampfaufrufe, Chromatik und dunkle Baßtöne charakterisieren wütende Kämpfe mit dem bösen Klassenfeind. Ein deklamatorischer Stil pathetisiert hingegen die Worte über die ruhmvolle Partei. Die instrumentale Programmmusik des sozialistischen Realismus erzählt in getreuen Details die »typisierten« Geschichten: in symphonischen Dichtungen marschiert man mit Trompeten und Trommelwirbeln zum Kampf auf, der Feind wütet mit Hilfe verminderter Septakkorde, und das Volk siegt in langen Jubilationen der wechselnden Tonika und Dominante in fortissimo. Für die leidenden Kampfgenossen sind dagegen die rührenden melodischen Bogen mit sinkendem Leitton vorbehalten. Falls die neuen Techniken einbezogen werden, zerstören sie nicht diese Grundprinzipien des musikalischen Realismus. Die Dodekaphonie oder die sonorischen Effekte werden als Ganzes zum Symbol des Bösen. Es entstehen – so bei Dessau – Opernwerke, in denen die negativen Helden auf »serielle« Art singen, demgegenüber die »unsrige« messianische Welt des Guten weiterhin mit konsonanten Klängen der Dur-Moll-Harmonie untermalt wird[18].

Solche Mittel lassen uns die Idee auf den ersten Schlag begreifen. Die Forderung nach einer solchen Verständlichkeit hat E. H. Meyer als das wichtigste zehnte Gebot des Realismus aufgestellt. Seine Zehn Gebote lauten[19]:

1. Darstellung der Realität der arbeitenden Massen von heute.
2. Verbindung des Kunstschaffens mit fortschrittlichen Bewegungen.
3. Die realistische Kunst ist menschlich.
4. Im Mittelpunkt steht der schaffende Mensch.
5. Die realistische Kunst soll helfen, die Wahrheit aufzudecken.
6. Sie muß zugleich vorwärtsführen, indem sie von einer »revolutionären Romantik« erfüllt wird.

18 Die Ansätze dieser schwarz-weißen Ästhetik aus dem »Verhör des Lukullus« entwickelten sich allmählich zum Schema, dessen Erstarrung die DDR-Musikologie »theoretisch« stimulierte. In Dessaus Oper »Lanzelot« steht die Dodekaphonie und die expressionistische Elektronik konsequent als Zeichen der »bösen« Welt gegen die Diatonik des Lanzelots.

19 Ernst H. Meyer: Musik im Zeitgeschehen. DDR-Berlin 1952, S. 173–7.

7. Sie muß demokratisch und sozialistisch im Inhalt, aber national in der Form sein.
8. Die realistische Kunst muß in dem Sinne konkret sein, daß sie die jeweiligen Aufgaben der Gesellschaft sogleich aktiv erfüllt.
9. Sie muß von höchster künstlerischer Qualität sein, d. h. sie muß entschlossen gegen jeden Formalismus kämpfen.
10. Die realistische Kunst muß für die Massen verständlich sein. Meyer: »Es ist notwendig, daß die Massen sich die Musik ohne besonderes Spezialstudium erarbeiten können. Und sie muß in ihrer Gesamtheit, in ihrer wesentlichen Bedeutung sogleich ansprechen.«

Die Methode ist identisch mit dem erwähnten Bild: die Details und Szenen sollen so getreu die direkte denotative Semantik tragen, daß die Konotation der gesamten Komposition sogleich begreifbar wird, ohne einige Bildungsansprüche bei den Rezipienten zu fordern. Auch die musikalische »Sprache« wird auf ein primitives Zeichensystem mit einer möglichst »ostensiven« Semantik reduziert.

Und dies gerade ist die fatale Ursache des Versagens dieser Methode. Die beschreibenden »unmittelbar sprechenden« Details, einkomponiert in eine mundgerecht gemachte konotative Bedeutung, tragen Keime der unfreiwilligen Komik in sich. Das Komische erscheint sogleich, wenn etwas im »vereinbarten« semantischen Mechanismus nicht klappt. Meistens genügt eine ganz kleine psychologisch bedingte Entfremdung, die bewirkt, daß die Details und Szenen eben nur in ihrer ostensiven Bedeutung »gelesen« werden. Unsere Schilderung des DDR-Bildes war Ergebnis einer solchen entfremdeten Beschreibung, Als wir »Genosse Traktorist, der sich im ›Neuen Deutschland‹ politisch bildet« gesagt haben, haben wir ein verbales Äquivalent zu dem bezeichnenden Detail gewählt, das dieses lediglich in der denotativen Ebene semantisch interpretiert. Wir haben es dadurch abgelehnt, das Bezeichnete als »politisch bewußte sozialistische Brigade in der kollektivierten Landwirtschaft« wahrzunehmen. Die auffällige Tendenz des Details, wie der unter dem Baum wachsende Mais oder der Genosse mit der Parteipresse, erwecken eine kritisch wahrnehmende Reaktion und damit das unfreiwillig Komische des Bildes. Genau nach dem Lehrsatz bietet das Bild mit der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typisierten Umständen dar, aber dadurch ist es imstande, nur die vorher schon Überzeugten von seiner getreuen Wahrhaftigkeit zu überzeugen. Wegen der realistischen Methode kann paradoxerweise die agitatorische Kunst nicht agitatorisch wirken. Die künstlerisch etablierte Ideologie wirkt ohne Versagungsgefahr nur in eigenem Machtbereich. Die totale Abgrenzung von der Außenwelt ist ein zwangläufiger Schutzreflex des ideologischen Mechanismus, der *alle* seine Künste vor Versagungsgefahr sorgfältig abschirmen muß. Realismus ist Kunst eines in sich verschlossenen falschen Bewußtseins, das im voraus auf wahre Erkenntnis seiner selbst verzichtet. Das realistische Kunstwerk hat lediglich die Kraft, das Bestehende bei den ideologisch abgeschirmten Gläubigen zu konfirmieren, aber nicht die Kraft, die anderen kritischen Subjekte zu überzeugen, geschweige denn das Bestehende zu verändern.

Die versagende Wahrnehmung gegenüber einem »realistischen« Werk unter einem entfremdenden psychischen oder ideologischen Anstoß ist ein in der formalen Ästhetik wohlbekannter Effekt. Klassisch hat ihn Viktor Schklowski auf Grund des Textes von L. N. Tolstoi demonstriert[20]. Tolstoi hat in seinem »Krieg und Frieden« eine solche ent-

20 Wiktor Schklowski: Die Theorie der Prosa, 1925, im Kap. über die literarische Methode der »Verfremdung«.

fremdende Beobachtung im musikalischen Theater beschrieben: das wahrnehmende Subjekt ist plötzlich nicht imstande, das Bezeichnete zu reflektieren, und sieht und hört nur das Bezeichnende: »Dann sind einige Menschen in die Szene eingebrochen und fingen an, das Mädel zu ziehen. Jedoch sie zogen sie nicht gleich hinweg, sondern erst sangen sie sehr lange mit ihr zusammen, aber schließlich haben sie das Mädel doch weggezogen, danach schlug man hinter der Kulisse in etwas Metallenes, und alle sanken auf die Knie und sangen ein Gebet ... Aber plötzlich entlud sich ein Gewitter, aus dem Orchester waren chromatische Tonleiter und verminderte Septimen zu hören, und alle sind gelaufen und einen von den Anwesenden zog man hinter die Kulisse, und der Vorhang fiel nieder ...« Es wird hier also abgelehnt, die »Idee des Werkes« zu empfangen, weil sie – da die Realität des Lebens anders ist – durch die entfremdete Wahrnehmung als konventionelle Lüge erkannt wurde. Die unfreiwillige Komik dieses Versagens hat im höheren Zusammenhang des Tolstoi-Textes wiederum eine andere konotative Funktion – als Vorspiel des Tragischen, als Zeichen der sozialen Zerspaltung der »Bedeutungen« gleicher Erlebnisse durch einen psychischen Anstoß.

Auf diese Weise versagt auch *jeder* ideologischer Gesang, weil er als Ausdruck des Ersatzglaubens perfekt nur unter den Gläubigen funktionieren kann. Die realistische Methode beschleunigt dieses Versagen noch mehr. Die Ohnmacht des »realistischen« agitatorischen Liedes angesichts eines zu kritischen Publikums hat bei dem Waldeck-Festival im September 1969 die anwesende Münchner DKP-Songgruppe anschaulich erlebt. Das Publikum hat die altmodischen Lieder, die »das Bewußtsein der Arbeiter umbauen« sollten, einfach komisch gefunden, es lachte, schaukelte und tanzte dabei Ländler. Die selbstbewußt elitäre Absicht der Gruppe, die »Masse« mit Hilfe einer sofort verständlichen »realistischen« Methode politisch zu bilden und zu führen, zeigte sich als eingebildete Unterschätzung der Menschen. Ihre Methode hätte nur Erfolg in einer Gesellschaft, die von dem ideologischen Glaubenssystem total beherrscht würde. Und dies setzt unvermeidlich die Absenz jeder kritischen Information und jedes freien Gedankenaustausches voraus[21].

Das Lied »Wir lagen vor Madagaskar« wendet die realistische Methode lediglich zu einem elementaren Effekt an, den jede Ideologie anstrebt – zur psychologischen und moralischen Festigung des Kollektivs. Es kann also auch neutral, in einer einfachen soziogenen Freude am Singen gesungen werden. Es ist an der Zeit, ein ideologisch voll geladenes Lied vorzustellen. Das Beispiel, das wir gewählt haben, ermöglicht es, einen konkreten Zusammenstoß mit dem Publikum vorzuführen. Das Bild der Wirksamkeit dieser Methode wird in soziologischer Hinsicht ergänzt.

Auf dem Song-Festival auf der Burg Waldeck im Mai 1967 wurde in der Beispielreihe zum Thema »Das politische Lied in der DDR« ein Lied unter dem Titel »Die Rose war rot« vorgetragen. (Worte: Jürgen Degenhardt, Musik: Gerd Natschinski, Sänger: Hermann Hähnel, Dozent an der Akademie der Künste, DDR – Berlin.) Die Aufnahme dieser Veranstaltung[22] liefert ein dokumentarisches Zeugnis von der ernsten agitatori-

21 Die Tonbandaufnahme mit der Reaktion des Publikums befindet sich in der Dokumentation des Instituts für Musikalische Volkskunde PH Rheinland, Neuß.

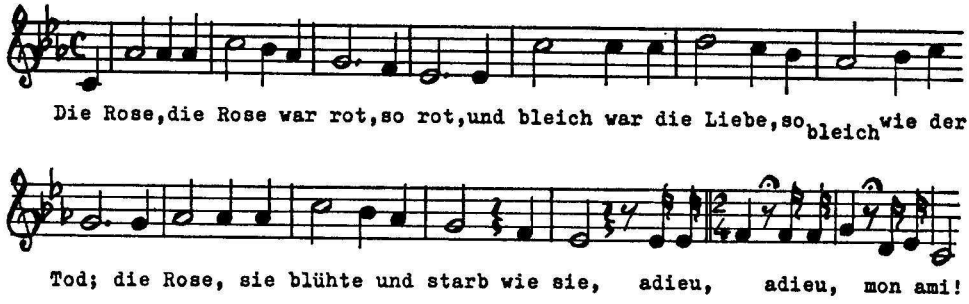
22 Ebda; das Lied »Die Rose war rot« zitieren wir nach der Tonbandaufnahme der Veranstaltung. In der Diskussion kam es zu einer scharfen Auseinandersetzung. Der Sänger verteidigte den Wert des Liedes mit dem Argument, daß es »bei uns, in der DDR, einen ziemlich großen Widerhall hat«. Ein Teilnehmer verglich es mit dem »Zuckerbäckerstil der Sowjetunion«, ein anderer verlangte wirklich kritische Lieder aus der DDR: »Ist es wirklich so in der DDR, daß es gar keine Probleme mehr gibt ... ? Warum er-

schen Absicht des Vortrags (dem ernsten Thema übrigens entsprechend), die gegen die Erwartung des Sängers durch die versagende realistische Methode mit dem Publikum kollidierte. Das Lied fängt mit einem rezitativen Versus an; in typologischer Hinsicht ist es ein ähnliches Modell wie das oben zitierte Biermann-Lied, mit dem Unterschied, daß es nicht mehr eine verbale lyrische Reflexion, sondern eine typisierte »Szene aus der Geschichte« enthält:

Im Jahre siebzig, die Hitze war groß,
da war bei Sedan die Hölle los.
Er war zwanzig Jahr und Student und Sergeant
und er lief in den Tod auf Befehl: en avant!
An dem hölzernen Kreuz und am Hügel so klein,
da gruben sie ihn in die Erde ein
und irgend wer, eine Schwester, die gab
eine Rose ihm mit in das Grab ...

Im kommenden Refrain ist der melodische Schwerpunkt des Liedes zu einer »musikalisch typisierten« rührenden Wirkung eingesetzt:

6



Schon bei dem Reim »rot – Tod« lächelte das Publikum ein wenig, und die banale Moll-Kadenz, die besonders lebhaft an die Balalaika-Lieder erinnert, verursachte offenbar eine lustige Stimmung in Erwartung des Komischen, was danach kommen müßte. Die ernste Botschaft der zweiten Strophe wurde nicht mehr mit der Aufmerksamkeit empfangen, wie es noch bei dem Versus der ersten Strophe der Fall war. Da sich die Schlachtszene diesmal im ersten Weltkrieg abspielte, ahnte man gleich, daß sich hier eine epische Triplizität »1870–1917–1940« entwickeln würde. Die Erwartung erfüllte sich und wurde zu einer weiteren Ursache der Heiterkeit.

wähnen Sie Biermann nicht, und warum singen Sie nicht Biermann? ... Warum bringen Sie denn Majakowski, warum bringen Sie Sedan, warum bringen Sie nicht das *heutige* politische Lied, das andere, ich meine das wirklich politisch-kritische Lied!« Die Herausgeberin der Reihe »Das Lied – im Kampf geboren« half dem Sänger aus seiner Verlegenheit mit der folgenden Argumentation: »Natürlich gibt es Dinge des Lebens, die einen ärgern, die noch nicht klappen, die nicht funktionieren, wie man möchte. Wir haben aber bei uns *andere* Möglichkeiten, dagegen zu protestieren ... Es gibt Möglichkeiten, offen zu diskutieren und zu protes – – – zu kritisieren in verschiedenen Gremien! ... Wenn Mängel sind, können die Arbeiter ihr Wort sprechen! Und dann werden die Mängel abgestellt. So ist das! Und dann brauchen wir keine Lieder um das zu machen!« (Aufnahme im Inst. f. Musik. Vkde in Neuß.)

Im Jahre siebzehn, es war bei Cambrai,
da fuhren die Tanks durch den blutigen Schnee.
Die Gasmasken auf! Doch der ätzende Hauch
war sicher in Martins zerschossenem Bauch.
Und es wurden verscharrt mit ihm achthundert Mann
der Regen er hörte wie Weinen sich an
und auf dem Grab, in der giftigen Luft
erstickte der Rose Duft.
Die Rose, die Rose war rot, so rot ...

Jetzt sang schon das Publikum den Refrain mit, man hakte sich gegenseitig unter, und schunkelte. Die lustige Stimmung brach mit voller Kraft aus. Nach der Kadenz sagte jemand: »Jetzt kommt 1940!« – Der Sänger ließ sich nicht stören und fing tatsächlich mit diesem Jahr an.

Im Jahre vierzig, Paris, gare du nord,
ein Zug kam nicht an, er entgleiste zuvor.
Zehn Geisel im Hof, eine Frau war dabei,
dann fiel eine Salve – –
(eine dramatische Pause)
– – dann Stille, kein Schrei.
Und erst spät in der Nacht trug man alle nach Haus,
sie sahen nicht wie Helden in Büchern aus;
es legte noch eine zitternde Hand
eine Rose vor Tag in den Sand.

Den darauf folgenden Refrain sang das Publikum zweistimmig in Terzen mit, wie das der sentimentalen Melodie entspricht; jedoch nach den ersten zwei Zeilen wurde der Refrain noch durch eine agitatorische Sentenz unterbrochen. Dies ist typisch für die sozialistisch-realistische Methode: die ohnehin klare Konotation genügt nicht, und man will ihren ideologischen Effekt noch durch das mundgerechte Zerreden sichern: (die Melodie kehrt wieder zur rezitativen Vortragsweise des Versus zurück).

Ist das vergangen, sag, ist das vorbei,
ich höre sie fragen, sie meinen uns zwei:
vergiß das niemals, mon ami, weil nur dann
nicht alles noch einmal beginnen kann.
Unsere Väter und Väter der Väter dahin –
es war trotz der Lügen der Tod ohne Sinn!
Sinnlos? Non! Nein! Sehen wir beide es ein,
es darf nie wieder, nie wieder sein!
Die Rose, die Rose war rot, so rot,
und bleich war die Liebe, so bleich wie der Tod ...

Der Rose-Refrain erscheint also noch einmal, um das Lied endlich abzuschließen, jedoch noch hier, in seinen letzten beiden Versen, ist die agitatorische Absicht offenbar gemacht:

Die Rose, sie blüht noch in deinem Lied,
damit so was nie mehr geschieht!

Noch bevor der lustige Beifall aufbrandete, war eine Frage aus dem Publikum deutlich zu hören: »War das ernst gemeint?«
Das Publikum war keinesfalls reaktionär und den Ideen des Friedens und des Sozialismus feindlich gesonnen. Im Gegenteil, es war ein typisch linkes Publikum des Jahres 1967: Teilnehmer der Ostermärsche, linksorientierte Studentengruppen, die sich nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch für die revolutionären und politischen Lieder interessieren. Weder kann man sagen, daß das Thema nicht akzeptiert wurde, noch daß die Anwesenden feindlich gegen die DDR gestimmt waren. Die offizielle Idee des Aufbaus eines sozialistischen Staates wurde tolerant respektiert. Es versagte nicht das antikriegerische Thema, sondern die realistische Methode des Liedes mit seinem falschen ideologischen Inhalt, der in der höchsten Ebene der indirekten Bedeutungen verborgen ist.
Das Lied ist nach allen Regeln des sozialistischen Realismus musterhaft gestaltet: die historische Wirklichkeit ist typisiert. Es werden typische Details und Szenen zusammengestellt. Die typischen Helden handeln und sterben unter typischen Umständen. Es gibt sogar wieder ein botanisches Wunder wie der Mais unter einem Baum – in der zweiten Strophe blüht nämlich die rote Rose im Winter. Alle Zehn Gebote des Realismus, wie sie E. H. Meyer zusammenstellte, finden sich hier verkörpert: Die antikriegerische Idee ist human. Das Lied ist vorwärtsführend, indem es von einer »revolutionären Romantik« erfüllt ist. Die Idee des Liedes ist durch die ansprechende Gestaltung jedem einfachen Zuhörer zugänglich gemacht, um sein politisches Bewußtsein zu stimulieren. Die Sprachmelodik der Strophe erfaßt den Zuhörer, und die schöne Melodie des Refrains zielt darauf, ein emotionelles Erlebnis auf Grund der lyrischen Intonationen des russischen Brudervolkes hervorzurufen. Wenn trotz dieser perfekten Ausstattung das Lied bei einem ideologisch gleichgesinnten Publikum versagte, heißt das, daß man offensichtlich die Methode des Liedes nicht von seiner Ideologie trennen kann. Die sich in solchen Fällen anbietende Erklärung: »Der Inhalt ist gut, aber die Form ist falsch«, ist ein üblicher Irrtum der schülerhaften Ästhetik, die den »Inhalt« mit dem Sujet identifiziert. Der eigentliche ideologische Inhalt liegt anderswo, und er ist genau so falsch wie die Form – und das verursacht eine entfremdete Wahrnehmung des Liedes. Vom Innern des Systems her muß das Lied in seiner ganzen Gestaltung als »wahrhaftig« betrachtet werden, und zwar bis zu solchen Details wie den blühenden Winterrosen: sie gehören nämlich zu den üblichen Konzessionen, die man an die Typisierung macht. (»Die Wirklichkeit darzustellen, wie sie sein könnte oder sollte«, gehört in der Theorie des sozialistischen Realismus zu den anerkannten Regeln; doch was dieser Realismus bewirken will – die Menschen durch Visionen voranzuführen – ist ein ihm per definitionem entgegengesetztes, romantisches Element.) Den ideologischen Inhalt und seine Form kann man also auch aus diesen Gründen nicht voneinander trennen.
Der eigentliche ideologische Inhalt ist weder das Sujet noch die Idee von der Sinnlosigkeit des Krieges. Man muß in die höheren konotativen Ebenen steigen, um dem tatsächlichen falschen Inhalt auf die Spur zu kommen, der sich in der falschen Form adäquat gestaltete:

Epische Denotation (die direkte Bedeutung):

Die drei typisierten Szenen mit getreuen Details. Typische Charaktere unter typischen Umständen.

Konotation I:
»Der Krieg ist sinnlos, aber wenn wir (unter der Führung der Partei, in der Friedensbewegung usw.) so handeln, daß der Krieg nicht mehr kommt, haben diese Geschichten doch ihren Sinn«. Diese Konotation ist zum Abschluß des Liedes noch zerredet und durch die Wendung vom epischen »Es . . .« zum ansprechenden »Ich–Du« in direkte Agitation verwandelt. – Bis zu dieser Ebene sind die indirekten Bedeutungen reflektiert; bis hierher reicht die *bewußte* Arbeit der Ideologie mit dem verbalen Material.

Konotation II:
Ihre Träger sind die semantisch konventionalisierten Elemente der musikalischen Gestaltung etwa im folgenden Sinne: »So agitatorisch und ernst betrachten wir die Sache des Friedens!« (s. die dramatischen Pausen, die zornigen Register der Vortragsweise u. ä.). »Das auf neue sozialistische Weise aufgebaute Leben (s. die lyrische »russische« Intonation des Refrains) macht das vereitelte Lebensglück der Kriegsopfer zur Wirklichkeit« usw.

Konotation III:
Sie entsteht unauffällig dadurch, daß ausschließlich die Szenen aus den *westlichen* Kriegsschauplätzen geschildert werden. Das Sinnlose der ehemaligen Kriege wird thematisch dem Westen unterschoben, als ob es *hier* nach wie vor aktuell wäre. Dem Zuhörer soll es gar nicht einfallen, daß die heutige friedliche deutsch-französische Grenze unvergleichbar freier ist als die Grenzübergänge im Osten Deutschlands. Das Lied zielt also nicht auf irgendwelche Gefahren einer vierten Kriegskonfrontation an der Marne (das Triplizitätsschema ist letzten Endes auch durch das Jahr 1940 ausgeschöpft), sondern darauf, daß im Bewußtsein des Zuhörers die Kriegsgefahren im allgemeinen für den Westen fixiert werden. Obwohl es seit dem Ende des zweiten Weltkrieges nicht der *westliche* Teil Europas war, wo die Panzer in andere Länder rollten und wo die Salven fremder Soldaten auf die Bevölkerung gerichtet wurden, wird konotativ etwa folgendes suggeriert: »Die westlichen Militaristen, Revanchisten und Imperialisten wollen die Grausamkeiten des Krieges wiederholen, nur dort besteht die Gefahr, und nicht bei uns, im Lager der sozialistischen Länder«. *Diese* Konotation als ideologischer Inhalt des Liedes formt sich in das realistische Schema, in die gespielten Gesten der Dramatisierung, in den sentimentalen Operetten-Refrain. Die Friedenstöne des Liedes klingen falsch – inhaltlich und formal zugleich. Man könnte sich theoretisch ein solches Lied auch auf Grund eines »östlichen« Sujets vorstellen. Sagen wir Sadová 1866, Ostpreußen 1914, Lidice, Warschau oder Babi jar des zweiten Weltkrieges. Aber eine solche geographische und historische Situierung hätte für die Ideologie keinen Zweck, weil eben die dritte Konotation dadurch nicht realisierbar ist.
Die imaginäre Konstruktion der »typisierten Wirklichkeit« ist das Tor, wodurch das Irreale in die »realistische« Methode hineinströmt. Die Methode an sich ist gut durchdacht und theoretisch erläutert, emotionell wirksam und agitatorisch bequem, jedoch versagt sie in dem Augenblick, in dem sie auf ein kritisches Bewußtsein stößt. Sie ist dem geistigen Niveau eines politisch präparierten »einfachen Menschen« angepaßt. Da sich die Parteiführer berufen fühlen, besonders der ihnen zugänglichen realistischen Kunst ihre Vorstellungen und ihren Geschmack zu oktroyieren (Walter Ulbricht in seiner Rede »Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur«, 1964: Der Realismus soll »die Größe und Schönheit unseres Lebens« darstellen, »Realismus ist die größte Errungenschaft der Weltkunst« usw.), entstehen zwangsläufig farbdrucknaive

Werke zur Verherrlichung des Bestehenden. Wovon die Intellektuellen im Westen wie von einer Prometheus-Kunst träumen, bekommt im Machtbereich der Ideologie feste Staatsnormen. Für Gesellschaftskritik gibt es hier keinen Platz mehr.
Das heißt allerdings nicht, daß die »realistische« Kunst erfolglos ist. Eine Kunst, die etwa die Weltbetrachtung der naiven Volkskunst mit dem romantischen Pathos des Bürgertums des 19. Jahrhunderts verbindet, ist letzten Endes gerade nur bei kulturell unterentwickelten Bevölkerungsschichten von Erfolg gekrönt. Diese Tatsache legt vom anachronistischen Wesen der Ideologie, die diese Methode als den einzig legitimen Ursprung und das erstrebenswerte Ziel aller Kunst in der Geschichte und Gegenwart hervorgehoben hat, ein unfreiwilliges Zeugnis ab.

3. *Die mythologische Methode*

> *(Die Aufklärung) wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen ... Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.*
>
> *Max Horkheimer – Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, 1944*

Die erste Manipulation dieser Methode, die wir aus guten Gründen »mythologisch« nennen, betrifft die breite Realität unserer Welt: sie wird auf einen rigoros bemessenen ideologischen Existenzraum reduziert. Einige ausgewählten Theoreme von denen, die uns ursprünglich aufklären sollten, geben unserem Leben feste »Gesetze«, und einige ethische Maximen, die uns zumal Freiheit versprachen, stecken die Grenze unserer Bewegungsfreiheit ab. Jedwede neue Erkenntnis ist zwecklos, denn diese Welt ist vollkommen erläutert durch die Lehrsätze genialer Entdecker der Wahrheit. Mythos der offenbarten Wahrheiten umhüllt unsere Existenz und das Seiende schlechthin. Das Dramatische und Theatrale jedes mythischen Gedichtes müssen wir mitmachen; gleich in der ersten Strophe sind wir als unfreiwillige Akteure auf eine »Schaubühne« versetzt, wohin uns die magischen Kräfte der Ideologie nach vorgeschriebenen Szenarien schleudern. Wir werden zu bloßen Instrumenten des Fatums. Dadurch sind wir der Möglichkeit beraubt, zwei existentielle Freiheitskategorien zu realisieren: die »Wahl« und die »Entscheidung«. Totale Vollstrecker des Fatums haben diese nicht, denn was sie auch unternehmen, erweist sich nur als ein unausweichlicher Schritt ihrer Rolle. Die »Wahl« und die »Entscheidung« sind auch im praktischen politischen Leben das erste, was jedes totalitäre System negiert. Die sog. »Wahlen«, bei denen es nur einen Kandidaten gibt – wobei dies als Form einer »höheren Demokratie« gepriesen wird – kennzeichnen die Tiefe des Mythos, der allmählich die verwalteten »Massen« des 20. Jahrhunderts umnachtet.

Die mythologischen Lieder bauen diese Situation nicht nur mit, sondern, was noch schlimmer ist, besingen sie auch. Mit Hilfe festlicher, hymnischer und rührender Melodien wird gleich in der ersten Strophe der Existenzraum des Menschen, seines künftigen Glücks halber, in den strengen ideologischen Rahmen eingespannt. Die Einheit der verwalteten Masse ist das höchste Gebot. Wo alle diszipliniert an demselben Strick ziehen, disponieren mit leidlicher Entscheidungsfreiheit höchstens die Wächter und Ordner am Rande des Zuges.

Das WIR des Liedes ist entweder eine Lebensgegebenheit (»Wir sind die ...«; »Wir schreiten ...« usw.), oder es wird zunächst von außen präsentiert (»Es schreiten die Scharen ...«; »SA marschiert ...«), um den Menschen mit dieser »ästhetischen« Schau zu gewinnen und ihm das erlösende Erlebnis des Eintauchens in die Masse aufzuzwingen. Dabei kann er die persönliche Verantwortung seines Gewissens als »Last« aufgeben und in einer kollektiven moralischen Sorglosigkeit seine »Befreiung« finden. Dann schweben nur Befehle eines imaginären Führers über den gehorsam Schreitenden: »Empor ...«; »Der Fahne getreu«; »Auf zum Kampf ...« etc. Auch in Liedern wird die perfekte Regie eines Demonstrationszuges reproduziert, die tatsächlich in totalitären Systemen bei Paraden mit Hilfe organisierter Ausrufer (die entweder in Abständen stationiert sind oder sich wiederholt in den Zug hineinmischen) getrieben wird.

Der Rausch auf Grund der Zugehörigkeit zu einer gleichgesinnten Menge, der ehedem zu authentischen Empfindungen der Bauernkriege und bürgerlichen Revolutionen gehörte, ist in unserem Jahrhundert schrittweise zu einer manipulierten sozialen Orgiastik geworden. Jeder »echt Gläubige« ist verpflichtet, diese Orgiastik mitzumachen. Es bewegen ihn dabei aber nicht mehr allein die blinden sozialen Kräfte, die in der Vergangenheit die Spontaneität der verbalen und musikalischen Äußerungen des falschen Bewußtseins garantierten. Es sei erlaubt, ein Beispiel aus der erlebten Praxis zu zitieren. Im Jahre 1959 versuchte der Autor dieses Buches sein folkloristisches Interesse für die politischen Parolen bei der Maiparade in Prag geltend zu machen. Er mischte sich wiederholt in den Zug und zeichnete unauffällig die skandierten trochäischen Tetrameter auf. Erst ein Jahr nachher entdeckte er, daß diese »Folklore« in den Büros des Parteiapparates erzeugt und vervielfältigt und dann durch die Agitatoren (die zuweilen noch im Zug das Verzeichnis einsahen) in das manifestierende Volk hineingetragen wurde. Die scheinbare Spontaneität der volkstümlich gereimten politischen Parolen, die am anderen Tag in der Presse als »Gesinnung des Volkes« zitiert wurden, war manipuliert[23]. Die begeisterungsvollen »Wir-Lieder« der Ideologien werden auf eine analoge Weise künstlich erzeugt, geübt und in die Masse als angeblicher Ausdruck ihres Willens hineingetragen.

Da wir in einem voll aufgeklärten Jahrhundert leben, bedarf die uns aufgezwungene theatral-mythische Rolle unbedingt einer »logischen« Begründung. Dies erfüllt in erster Linie die Inhaltskategorie des *Feindes*. Die Kampf-Feind-Strophe bildet meistens auch den emphatischen Höhepunkt jedes richtigen Kampfliedes.

Theoretische Aufmerksamkeit widmete dieser Erscheinung H. J. Gamm. Er meint, daß die Kategorie des »Feindes« von dem metaphysischen Feindbegriff der Religion übernommen und säkularisiert wurde. Den Anfang dieser Entwicklung sieht er im bekannten Lutherschen Lied »Eine feste Burg«, das er in dieser Hinsicht analysierte. Gamm schreibt: »Der ›Feind‹ wurde säkularisiert. Aus seiner biblisch nicht genau definierten Gestalt wurden nun die Gruppen ›der anderen‹. Der metaphysische Feind inkarnierte sich zum religiösen und sozialen Rivalen. Diese Ideologisierung ist der vielleicht folgenschwerste Prozeß in Europa, der überhaupt unter religiösem Vorzeichen zustande kam. Er deutete gesellschaftliche Verhältnisse zu metaphysischen Gegebenheiten um und stellte sie auf die Dauer unter eschatologischen Druck[24].« Diese soziologische Erklärung, wie trefflich sie auch das ersatzreligiöse Wesen der Ideologien charakterisiert, scheint uns zu apodiktisch zu sein. Die Religion ist nicht schuld an diesem Prozeß. Jedenfalls ist die »schwarze Magie«, die unsere Triebe durch die imaginierte Figur des »Feindes« gleichschaltet, um uns zu beherrschen, älter als das Luthersche Lied. Es ist keine Entwicklung *aus* der christlichen Religion, sondern eine *neben ihr* tätige Konkurrenzform, die sich in ihrer *Negierung* erschöpft. Wir haben es mit einem dämonologischen Substrat alter Mythologien zu tun, das den Menschen unbemerkt mit Hilfe vertrauter religiöser Denkmodelle gerade zur Umkehrung der christlichen Ethik führt. Negierte die christliche Religion die alte Mythologie, so ist die ideologische Negation dieser Negation eine fatale Rückkehr zu dieser. Die Ritualakte, die Tabus, der Fetischismus, die Beschwörungsfor-

23 Verf. und V. Pletka: Výzkum a dokumentace současného folklóru (Untersuchung und Dokumentation der zeitgenössischen Folklore), in: Český lid, Prag 1960, S. 99 ff.

24 Hans-Jochem Gamm: Ideologie und politisches Lied. In: Das Politische im Lied. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Heft 76, Bonn 1967.

meln, die Aktualisierung der charismatischen Betrachtung der Parteiführer und andere mythologische Prinzipien sind gesetzmäßige Existenzformen der modernen Ideologien[25].

Auffällig ist die Negationsabhängigkeit in der Liedstruktur. Es hat einen tiefen Sinn, daß die Grundform aller mythologisierenden Kampflieder *vierstrophig* ist. Um die Beziehung zu den religiösen Hymnen zu distinguieren, zitieren wir zunächst ein »christliches Kampflied« von Johann Meyer aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts[26]:

1. Zum Kampf ihr Streitscharen,
die ihr dem Herzen euch weiht,
ihr werdet es erfahren:
der Herr geht mit im Streit.
Als Siegeszeichen halten wir
stets sein Kreuz empor;
den feindlichen Gewalten
enfällt der Mut davor.
2. Laßt fahren, was euch hindert,
was euren Sinn betört,
was euren Mut verhindert
und eure Kraft zerstört.
Kein Halber, Unentschlossener
sei unter uns zu sehn!
Stets treuer, unverdrossner
laßt uns im Kampfe stehn!
3. Will auch der Feind im Streite
verdoppeln seine Wut,
weicht keinen Schritt zur Seite
verdoppelt euren Mut!
So muß es uns gelingen.
Den stärksten Feind bezwingt,
das Schwerste kann vollbringen,
wer auf den Knien ringt.
4. Zum Kampf denn ohne Zagen!
Folgt dem geliebten Herrn!
Schon fängt es an zu tagen
am Horizonte fern.
Einst wird im Jubel enden
der letzte harte Streit
und Schmach und Kreuz sich wenden
in ewge Herrlichkeit.

Das Lied ist in Wirklichkeit sehr wenig christlich. Mit religiösen Symbolen drückt es lediglich aktuelle politische Inhalte der Ideologie des Bürgertums um 1848 aus. Es ist so sehr in den Dienst der modernen ideologischen Denkweise gestellt, daß man eigentlich nur an einigen Stellen »Herr« und »Kreuz« durch »Führer« (»Partei«) und »Hakenkreuz« (»Stern«, »Fahne«) ersetzen könnte, um gleich ein Kampflied unserer Zeit zu erhalten. Es handelt sich primär um *ideologische Inhalte*, die umgekehrt zum »christlichen Kampflied« nur sakral verfärbt wurden.

Es geht in diesem Prozeß um mehr als eine bloße Säkularisierung des metaphysischen Feindes, des »Bösen«. Entscheidend ist nicht, daß uns der soziale Rivale anstelle des biblischen Feindes *real* präsentiert wird, sondern daß er *weiterhin mythologisiert bleibt*. Er ist nicht mehr der Böse selbst, für dessen Aufnahme in unsere Seele *wir* verantwortlich sind, sondern ein vorgeschobenes *Zeichen des Bösen*, ein artfremdes Element in dem an sich guten Reiche der Ideologie, ein Unwesen, das ausgerottet werden muß. Wenn wir uns dem Führer, der Partei moralisch unterwerfen, sind *wir* an die Stelle Gottes und des Erlösers emporgehoben, um das feindliche mythologische Wesen zu liquidieren. Deshalb ist uns in den Kampfliedern das Recht der sozialen Euthanasie verliehen (»wir schlagen den Feind, der noch nicht sterben will!«) und zugleich der Glaube an eigene messianische Berufung suggeriert. Ergebnis ist nicht Säkularisierung, sondern eher eine tief über die

25 Verf.: Primär-kulturelle Erscheinungen in der Industriegesellschaft. In: Kontakte und Grenzen. Probleme der Volks-, Kultur- und Sozialforschung. Festschrift für Gerhard Heilfurth zum 60. Geburtstag, Göttingen 1969, S. 165 ff.

26 Weise: G. J. Webb, 1858. Abgedruckt in: Die Mundorgel 1966, S. 85.

christliche Religion in die Urzeiten zurückgreifende *Mythologisierung* unseres modernen Daseins. Diesen rückgängigen Kulturprozeß verrät in erster Linie die mythologisch-imaginative Sprache der Ideologien. Die Episierung des festen SA-Marsches, bei dem die Toten »im Geiste« mitmarschieren und gegen die feindlichen Gewalten die Fahne mit dem Siegeszeichen des Hakenkreuzes hoch halten, trägt unsere Existenz hinüber in das Zeitalter der Nibelungen.

Die Rückkehr zur Mythologie kommt überall da zustande, wo die zeitgenössische triviale Ideologie in die geistlichen Lieder übertragen wird. Dies sieht man gerade an der Lutherischen Hymne, die mit Hilfe der christlichen Symbolik die zeitbedingten Ideeninhalte allzu deutlich artikuliert. Wie genuin diese Inhalte gerade für das *ideologische* Denksystem sind, zeichnet die *Struktur* des Liedes, die einer außerchristlichen Dramaturgie untergeordnet ist. Deutlich erscheinen vier Akte mit voneinander abhängigen und psychologisch genau ausgerichteten Funktionen:

Strophen und ihre dramaturgische Deutung:	Floskeln des Lutherischen Textes:
I. Akt: Reduktion der Realität auf die suggerierte Kampfsituation, Konfliktbildung:	
1. Die ontische Kampfbestimmung des WIR	Eine feste Burg ist unser ...
Führer + Kampf	er hilft uns frei ... Wehr und Waffen ...
Der mächtige Feind wird vorgestellt	der altböse Feind ... groß Macht und viel List sein grausam Rüstung ist ...
II. Akt: Meditation, Erkenntnis unserer Not und Schwäche, ethisch begründeter Gruppierungsappell:	
2. Schwacher Einzelne, Rettung in der Gruppe, Appell auf die Treue	Mit unser Macht ist nichts getan, wir sind bald verloren ... es streitet für uns der rechte Mann ... und ist kein andrer Gott, das Feld muß er behalten.
III. Akt: Logische Begründung des Kampfes durch die Dramatisierung des Feindes, seiner Untaten; Imagination der Zusammenstöße:	
3. Wütender Feind und seine bösen Taten Seine Ohnmacht, Bedingung des Sieges	Und wenn die Welt voll Teufel wär, und wollt uns gar verschlingen ... es soll uns gelingen ... wie saur er sich stellt, tut er uns doch nichts ... das macht, er ist gericht': ein Wörtlein kann ihn fällen.
IV. Akt: Richtlinien, Zukunft, Erlösungsversprechung:	
4. Hinweise für die nächste Handlung Libido in der Zukunft und Genugtuung für die Opfer	Das Wort sie sollen lassen stahn, und kein Dank dazu haben ..., er ist bei uns wohl auf dem Plan ... Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib: laß fahren dahin, sie habens kein Gewinn, das Reich muß uns doch bleiben.

Wie ein Vergleich ergibt, hat das zitierte Lied Meyers (um 1848) seine aktuellen ideologischen Inhalte in dem Lutherischen Lied (1528) bis auf das Vokabular antizipiert gefunden (»so muß es uns gelingen« – »es soll uns gelingen« u. ä.). Dieselbe Vier-Akte-Dramaturgie, die bei Meyer deutlich einzelne Strophen voneinander unterscheidet, hat schon bei Luther die damals übliche Minnesang-Strophe überwachsen. Die Motivation des 46. Psalmes hat Luther zugunsten einer zeitgenössischen, psychologisch nützlichen Struktur umgewandelt, die bis heute imstande ist, die Masse zu manipulieren. Es sind gerade die immanenten Bedürfnisse aller Ideologien, aus den Menschen eine kämpferische »Masse« zu bilden, welche die Kampflieder in eine magische »schwarze Hymnologie« verwandeln.

Das Vier-Akte-Schema konstruiert erstens eine psychologisch wirksame »Grenzsituation«, die auf der Polarität zwischen Gut und Böse beruht. Dieser Manichäismus ist um so nachdrücklicher, je mehr sich die nüchterne soziale Wirklichkeit von der irrealen Welt der Mythologie entfernt. Das mythische Pseudokonkrete wächst aus der Frustration der sozialutopischen Denksysteme, die immer fremderen Zivilisationswirklichkeiten begegnen als jenen, welche bei Geburt der Sozialutopie da waren. Die »Treue der Lehre« im zweiten Akt wird demzufolge zu einer immer wichtigeren ideologischen Maxime. Um die Emotionen zu steigern, wird dabei die vergangene Not, durch die sich der ideologische Demiurg unseres Lebens die Treue verdient hat, für die Teleologie eines Sozialmasochismus ausgenutzt: man *mußte* viel leiden, die Propheten der Partei mußten viele Schwierigkeiten und Gefahren überwinden, sonst könnte das orgastische Glück in der geformten »Bewegung« nicht erlebt werden. Deshalb spricht man hier nicht nur vom mangelnden täglichen Brot, sondern vom vergossenen Blut. Typisch in einem der bekannten nationalsozialistischen Lieder, das dieselbe Vier-Akte-Struktur diesmal episiert[27]:

I. Reduktion der Realität auf die »einzig existierende« Kampfsituation; das ideologische Drama beginnt:

1. Die ontische Kampfbestimmung des WIR	Im Sachsenland marschieren wir.
Führer + Kampf	Für Adolf Hitler kämpfen wir.
Der mächtige Feind	Die rote Front, brecht sie entzwei!
wird vorgestellt	SA marschiert, Achtung! Die Straße frei!

II. Meditation, Erkenntnis der Not und Schwäche, ethisch begründeter Gruppierungsappell:

2. Schwäche, Not in	So stehn wir im Kampf allein,
der Vergangenheit	durch Blut geschweißt sind unsre Reihn.
Appell an die Treue	Den Blick nach vorn, die Faust geballt!
Rettung in der Gruppe	Die Straße dann von unsern Schritt erschallt.

27 Eine SA-Fassung des Soldatenliedes »Argonenwald um Mitternacht« von Herbert Hammer, 1929. Nach Hans Bajer: Ruhmesblätter in der Geschichte des SA-Liedes, in: Die Musik, Jan. 1937, S. 261. Andere Fassung: Am Rhein und Ruhr marschieren wir ... H. J. marschiert usw., in: Uns geht die Sonne nicht unter, 1934, S. 20.

III. Logische Begründung des Kampfes durch die Dramatisierung der feindlichen Untaten; Imagination der Zusammenstöße:

3. Böse Taten des	So manchen braven Kamerad
wütenden Feindes	legten wir schon ins kühle Grab.
Seine Ohnmacht,	Wenn auch so manches Auge bricht,
Bedingung des Sieges	wir fürchten Reichsbanner und Rotfront nicht!

IV. Richtlinien, Zukunft, Erlösungsversprechung:

4. Hinweise für die	Und ist der Kampf auch noch so schwer,
nächste Handlung	wir wanken, weichen nimmermehr.
Libido in der Zukunft	Wir fordern Freiheit, Recht und Brot,
und Genugtuung für die Opfer	für Deutschlands Zukunft gehn wir in den Tod.

Die Dramaturgie des Vier-Akte-Schemas ist raffinierter, als das die Autoren, die seiner Strukturkraft folgen, ahnen. Die »Dialektik des Kampfes« im dritten Akt »logisiert« die Liquidierung des Feindes so stark, daß die konkreten Befehle des vierten Aktes als psychische Erleichterung empfunden wurden. Unzählige Kampflieder bedienen sich dieses Schemas, um die unbewußte Masse zum Tod für das Ideal, zum Marsch für den Sieg, für die helle Zukunft im Morgenrot zu bewegen. Das imaginative Element des vierten Aktes breitet sich oftmals auf den ganzen Text aus. Typisch ist in dieser Hinsicht das zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes oft gesungene Lied »Siehst du im Osten das Morgenrot?«. Deshalb war es in der Regel das Schlußlied der politischen Schulung[28].

Man kann kaum voraussetzen, daß das tief psychologisch angelegte Vier-Akte-Schema *bewußt* von den Autoren der Kampflieder befolgt wird; aber gerade in dieser unbewußten Erfüllung der Gebote eines über den Ideologien jahrhundertelang schwebenden Denkmodells sieht man die starke Auswirkung der rezenten Kulturschichten im Kraftfeld aller Utopien, in denen der »aufgeklärte« Mensch seine Vorstellung einer neuen Welt formt.

Das Lutherische Lied ist in dieser Hinsicht nicht christlich rein; authentische Lieder im Vier-Akte-Schema findet man um ein Jahrhundert davor unter den hussitischen geistlichen Liedern: »Padnúc na kolena« (Auf unsere Knie fallend), »Pane Bože, my k Tobě voláme« (Herr Gott, wir rufen zu Dir), »Zhlédniž na nás, zmilelý pane!« (Sieh auf uns, Du lieber Herr), »Dobroděnie pamatujme Pána« (Gedenken wir der Güte des Herrn), »Věrni křestané, silně doúfajte« (Ihr treuen Christen, glaubt ihr[29]). Die dritte Strophe (im ideologischen Schema: die Kampf-Feind-Strophe) hat beim erstgenannten Lied z. B. den folgenden Inhalt:

Daj nám sebe užíti	Hilf uns gut das Leben enden,
mieru věčného dojíti	um den ew'gen Frieden zu erlangen
jenž jsú došli první věrní	den die ersten Treuen einst erreichten.

28 Die Parteischulung der Nationalsozialisten hatte eine »Gottesdienst«-Form: 1. Eingangslied, meistens ein antijüdisches Lied; 2. das Wort des Führers, das zumeist aus dem »Mein Kampf« gelesen wurde; 3. ein Zwischenlied; 4. das politische Thema der Schulung, zu dem als Motto eine Aussage des Führers genommen wurde; 5. das Schlußlied, meistens »Siehst du im Osten das Morgenrot?«. Eine nicht weniger verbindliche Form der politischen Schulung haben auch die kommunistischen Parteien entwickelt.

29 Zdeněk Nejedlý: Dějiny husitského zpěvu (Geschichte des Hussitengesanges), 1904–1913, neue Ausg. Prag 1956, Bd. 6., S. 212 ff.

Abram, Jakub, Isaak i jiní.	Abram, Jakob, Isaak und andere.
Nás chtě k témuž přivésti zbaviž ny ote vše zlosti, lásku, vieru rozplod v srdci neb jsú svazkové radosti.	Uns, die Du dazu bringen willst, erlöse von allem Bösen, Liebe, Glauben bilde uns im Herzen, denn diese sind mit der Freude im Bunde.
Ó múdrosti nebeská zbaviž ny od zlého vraha těla, světa i tyrana dábla.	O, Du Weisheit des Himmels, erlöse uns vom bösen Feinde des Körpers und der Welt und vom teuflichen Tyrannen.

Die entsprechende dritte Strophe der ideologischen Lieder führt konsequent die Gegensätze dieser Inhalte an: statt ewigen Friedens unversöhnlicher Kampf; statt Treue und Liebe zu Gott Hingabe an den Führer und Gefolgschaftstreue zur Partei; statt Demut, Ausgeglichenheit und Freude, Stolz, Kühnheit und Haß. Der ideologische Willensakt bedarf nicht der christlichen ethischen Werte, die für ihn zwangläufig nur eine psychische Sklaverei (oder das bloße Gehorsamsinstrument der herrschenden Klasse usw.) bedeuten, fragt aber nicht nach dem Preis, den der Mensch im ganzen Gesellschaftsleben für das Aufgeben dieser Werte bezahlen muß.

Nimmt man – aus guten Gründen, wie wir noch sehen werden – das Hussitenlied als Prototyp des *christlichen* Vier-Akte-Schemas, so erscheint besonders dadurch, daß es den Feind nicht mehr *in uns* sieht, das Lutherische Lied tatsächlich mit aktuellen politischen Inhalten belastet, welche die Bezeichnung »Marseillaise des 16. Jahrhunderts« (Fr. Engels) begründen. Trotzdem kann das Lutherische Lied nicht als einziger Ausgangspunkt der modernen ideologischen Antischemen betrachtet werden, wie dies aus der Deutung H. J. Gamms hervorgeht. Gerade die zitierte »Feindesstrophe« des hussitischen Liedes zeigt, daß der Zwang zu konsequenten ethischen Gegensätzen tiefer als in einer bloßen Kontrafaktur des Lutherischen Liedes liegt. Diese ethischen Gegensätze bestimmen das gesamte Pathos der ideologischen »Mythologie«, die nicht nur in Liedform getrieben wird.

Versuchen wir nun, das reine Vier-Akte-Schema zusammenzufassen, so lassen sich anhand von etwa 30 Liedern dieses Typs, die wir für eine Bestandsaufnahme ausgewählt haben, folgende Konstanten abstrahieren:

1. Strophe

Die ideologischen Gegebenheiten sollen dem Menschen nunmehr das *ganze Sein* repräsentieren. Und dieses reduzierte Sein soll sich zumeist in einer schreitenden Menge bewegen. Besonders oft erscheinen vier Gegebenheiten der konstruierten existentiellen Situation: Masse (das »große« WIR), Führer (der »große« Held oder die »große« Partei), Zeichen der Bewegung (die »heilige« Fahne u. a. Symbole), das »Im-Kampf-Stehen« (die erste Vorstellung des Feindes, die ontisch bestimmende Kampfsituation). Dadurch wird das Bezugssystem trassiert, das nunmehr unsere ganze »Welt« bedeutet. Sie ist aber die »unsrige«, die heilige, helle, glückliche, geschützte Welt, der nach den dramatischen Gesetzen der Schwarzweiß-Malerei die »andere«, die schlechte, verfaulte, in Widersprüchen zappelnde, feindliche Welt gegenübersteht. Das gehört zur Exposition; dadurch wird auch die gegebene Weltbestimmung *episiert*. Wie in den antiken Prologen, wird hier oftmals auch das ganze kommende Drama angedeutet. Wir, die dadurch indoktrinierten und instrumentalisierten Menschen, personifizieren dabei Akteure und Zuschauer zugleich. In

der hier versprochenen Schau können wir uns irgendwie darauf freuen, daß wir uns selber als Theaterhelden auf der Schaubühne der für uns aufgestellten »Welt« beobachten werden und solange in Gefahren und Konflikte stoßen, bis uns die Partei als Deus ex machina von diesem Leiden befreit.

2. Strophe

Sie ist der Erkenntnis unseres Leidens, dem Meditativen, dem Sentimentalen gewidmet. Die heraufbeschworenen Emotionen garantieren den Erfolg des Gruppierungsappells dieses Aktes. Der einzelne ist zu schwach, allein bedeutet er nichts, nur Not war sein Los. Erst in der Menge, dank seiner Unterordnung unter den Führer (die Partei), verliert er seine Schwäche, und aus diesem Grunde muß er der Aufgabe zu kämpfen bis zum Tode *treu* bleiben. Der Faustische Drang des Menschen nach *Erkenntnis* wird hier auf eine höchst primitive Weise manipuliert: die Weisungen der Parteiführer und der »wahren Lehre« sind einfach noetische Fata, sind eine offenbarte, endgültige Wahrheit, die keinen Zweifel duldet. In dieser Strophe findet man aber auch das Nostalgische, Elegische, das Finstre der Vergangenheit, hier singt man Heroiden und Nänien, hier arbeitet man im Schweiße seines Angesichts, hier sorgt man (»kämpft man«) um das tägliche Brot. Aufgrund dieser psychischen Vorbereitung erhebt sich gleich der Gruppierungsappell, wobei das wichtigste Element der komparative Modus ist: »immer entschlossener«; »immer fester«; »immer treuer« etc. Die Eigenschaften der mythologisierten Parteibewegung haben demnach nie einen Nullwert gehabt. Alles soll nur »immer höher«, »immer tiefer« usw. sein, so daß es von Anfang an nur tief, hoch, entschlossen, fest, treu war. Dies macht den Gruppierungsappell psychologisch wirksam, denn der Mensch wird dadurch gebunden auf das Idealste, was je in der Welt gegeben war. Während in dem parallelen christlichen Liedmodell die Schwäche des einzelnen Gott ergeben ist und das meditative Element bis zur tiefsten Demut steigt, läßt das ideologische Gegenmodell den einzelnen nie die echte Demut bekennen: die Schwäche, die Mißerfolge sind »im Stadium des Überwindens« präsentiert. Wir erlösen uns selbst, aber unter einer Bedingung: daß wir nur »immer treuer« den Parteigeboten folgen, daß wir sozusagen den Verführer ein wenig »anbeten« und ihn »lieben« werden. Hauptsache, daß wir die uns zugeteilte Rolle akzeptieren. Ist dem so, ordnen wir uns »unter der Führung der Partei« – wie in dem antiken Epeisodion – unter die aufgestellten Akteure, um den im nächsten Akt kommenden »entscheidenden Kampf« zu entfesseln.

3. Strophe

Die dritte Strophe ist dem Feind, der Dialektik des prinzipiellen Kampfes, der Ideologie selbst gewidmet. Durch die Logik der kategorialen Welt eröffnet sich hier für uns das Systembildende. Deshalb erweist das Sprachregister der dritten Strophe einen höheren Prozentsatz von kausalen und konditionalen Operatoren (»wenn . . . «, »soll auch . . . «). Die Geschichte geht hier rigoros voran, hier malt man den Feind in seiner fürchterlichen Grausamkeit. Er ist wütend, aber doch gegen uns ohnmächtig, wenn wir uns dem ideologischen Erlöser bedingungslos unterwerfen. Die »ethischen« Eigenschaften und Tugenden der Bewegung (Mut, Treue, Ehre, Liebe zur Partei, Todesverachtung, Stolz auf die Parteiführer, Selbstopferung für das Ideal) bewähren sich im grimmigen Kampfe, zu dem wir gerufen sind. Durch die Drohungen des Feindes wird die ganze Geschichte zur Katastasis geführt, um den Schlußeffekt der Indoktrination im vierten Akt vorzubereiten: die totale Instrumentalisierung des Menschen für die Zwecke einer »Aktion«.

4. Strophe

Der Feind war in der dritten Strophe einstweilen nur *verbal* besiegt; trotz allen Kampfgeschreis war es lediglich eine Zauberformel, die den künftigen Tod des feindlichen Wesens beschwor, aber ihn noch nicht in der Tat herbeigeführt hat. So wie das ausersehene Tieropfer in der primärkulturellen Stammesgemeinschaft zunächst rituell von Medizinmännern getötet wurde (mit symbolischen Gesten und »Begründung« des Tötens), um dann auf der Jagd das tatsächliche Töten mit Erfolg durchführen zu können, hat die dritte Strophe lediglich diese magische Funktion *vor* dem Kampf. Erst im vierten Akt werden die Parolen zur Aktion ausgegeben, und die Herde begibt sich auf den Zug. Deshalb beginnt die vierte Strophe meistens mit Marschaufrufen, die uns, der indoktrinierten Menge, konkrete Richtlinien erlassen. Nach der Erfüllung der Befehle (wenn wir den Feind *in der Wirklichkeit* liquidieren). erwartet uns die ideologische Libido als Belohnung: die Herde bekommt ihr Fleisch. Die paradiesähnliche Zukunft wird unter der weisen Führung der Partei erkämpft, ja sie erscheint schon irgendwo am Horizont, »im Morgenrot«, »dort wo es tagt«. Dort findet der einzelne, der sich der Ideologie moralisch gebeugt hat, seine Vergeltung und seine Erlösung von allen Gewissensbissen für die Opfer, die er für das hohe Ziel einst geschlachtet hat. Der Schluß des vierten Aktes dient zugleich der Huldigung der Partei – dem Retter der Herde vor Hungersnot. Die Lobreden (die antiken Enkomien) auf die toten Helden werden zumeist in der Mitte des vierten Aktes gesungen, aber dann kadenziert die jubelnde Menge der Glückseeligen mit Dithyramben und Hymnen zur Ehre der ideologischen Gottheiten.

Diese Negation der christlichen Negation der heidnischen Mythologie kehrt also, wie wir in der Formulierung angedeutet haben, zu den ritual-theatralischen Denkmodellen und magischen Gesten der Stammes- und der aus dieser erwachsenen antiken Gesellschaft zurück. Das Ideal des modernen paganischen Übermenschen ist aber dabei – trotz aller manifestierten atheistischen Stärke – sklavisch vom christlichen Vier-Akte-Schema abhängig: seine »ethische Invention« erschöpft sich in bloßer Negierung.

In dieser Hinsicht könnte man nun seine Aufmerksamkeit systematisch allen ideologischen Liedern widmen, die ihre Inhalte in vier Strophen dramatisieren.

Schon die erste Untersuchung zeigt, wie sehr das »mythologische« Denken die Autoren erfaßt. Dort, wo es nur drei Strophen gibt, ist es oftmals nur eine »Störung«, die dadurch entsteht, daß aus thematischen oder funktionellen Gründen ein Akt überflüssig oder nicht aktuell war oder daß zwei Akte in eine Strophe hineingepreßt wurden. Nehmen wir zum Beispiel die Deutschlandhymne: sie besteht eigentlich aus dem Akt Nr. I., II. und IV. Der übliche dritte Akt, der sich auf Feind und Kampf bezieht, fehlt hier wegen der affirmativen Funktion des ganzen Textes, die für das optimistische Bild Deutschlands ein mildes, nicht militantes Vokabular wählen ließ. Doch die restlichen Strophen folgen genau dem mythologischen Schema: die ideologische »Schaubühne« der ersten Strophe, die sogar geographisch konkret begrenzt wird; die aufgestellten Akteure der zweiten Strophe, wo emotionell über die *Treue* meditiert wird und wo man sich mit dem Leitbild eines begeisterten Angehörigen des Volkes identifizieren soll; und in der vierten Strophe – nachdem die dritte eigentlich fehlt – kommt die politisch hypostasierte Libido, das Zukunftsbild, der Glanz des Glücks. Das Schema bedeutete zur Zeit des »Jungen Deutschlands« noch sozial authentische Erlebnisformen der nationalistisch-revolutionären Ideologie. Die mythologischen Elemente dieses Denkmodells stimmen mit dem naiven, »unbewußten falschen Bewußtsein« einer sozial-geschichtlich progressiven Weltbetrachtung

überein. Als sich davon dasselbe Bürgertum emanzipierte und durch die Sozialforschung die Theorie der Ideologien entwickelte, mußte schließlich davon nur die Mythologie selbst übrigbleiben. Dies beweisen die sozial-geschichtlich nicht mehr authentischen Denkformen der Nationalhymne der DDR, die künstlich das altmodische Schema der Vaterlandsliebe rekonstruiert. So wie die Melodie H. Eislers zugleich mit der Intonation des Schlagers »Good by Jonny[30]« die Haydnsche paraphrasiert (man könnte den Text der DDR-Hymne von J. R. Becher ohne weiteres auf die Weise »Deutschland, Deutschland über alles« und umgekehrt den Text dieser Hymne auf Eislers Melodie singen), so ist auch der Text in das altneue Schema eingebaut[31]. Nur mit einer Abweichung: der »Feind« des dritten Aktes darf in der DDR-Ideologie nicht fehlen, also:

Wenn wir brüderlich uns einen,
schlagen wir des Volkes Feind.

Das Vier-Akte-Schema der DDR-Hymne ist in drei Strophen hineingepreßt, der politischen Libido des IV. Aktes ist jedoch die ganze dritte Strophe geweiht: »Laßt uns pflügen, laßt uns bauen ... steigt ein frei Geschlecht empor; Deutsche Jugend, bestes Streben ... wirst du Deutschlands neues Leben. Und die Sonne schön wie nie über Deutschland scheint«). Hier wurde also die inzwischen expansionistische »Deutschland-Deutschland-über-alles-Idee« übernommen, die in der BRD-Staatshymne durch die Wahl der letzten Strophe des Fallersleben-Textes ausgeschaltet wurde.
Es läßt sich historisch erklären, daß besonders die alten revolutionären Lieder des Proletariats, die aus der bürgerlichen Gesangskultur ihre Vorbilder bezogen haben, das mythologische Schema applizierten. Die bekannte »Rote Fahne« zeigt dabei anschaulich, wie sich die Kraft des mythologischen Schemas durchsetzte. Während der ursprüngliche Text von A. Leroy (in 6 Strophen) eine tief erlebte Reflexion aus der Zeit nach der Niederlage der Pariser Kommune verkörpert, in einer freien Reihenfolge die verschiedenen Szenen des tatsächlichen Kampfes wiedergibt und auf rhetorische Weise die helle Zukunft imaginiert, ordnet schon der polnische Text von B. Czerwieński (1881) seinen »Kampf an sich« halbwegs nach dem Vier-Akte-Schema (in 5 Strophen), bis schließlich die deutsche Fassung von Rosa Luxemburg (Anfang unseres Jahrhunderts) dieselben Motive in eine durchaus mythologische Kampfvision des Vier-Akte-Schemas verwandelt. Die Verteilung der Inhalte in dieser Endfassung:
I. Akt: Ideologisch reduzierte Realität = die erste Strophe (»Des Volkes Blut verströmt in Bächen und bittre Tränen rinnen drein ... «)
II. Akt: Emphatische Erinnerungen an die Nöte, das Erkenntnismoment und der Gruppierungsappell = die zweite Strophe (»Wohl knüpft ihr knechtisch finstern Schergen vergeblich das zerrissene Seil, das Schlechte fault in dumpfen Särgen ... «)

30 Die österreichische Gesellschaft der Autoren hatte sogar dagegen 1958 wie gegen ein Plagiat protestiert; vergl. Prieberg, Musik im anderen Deutschland ..., S. 62.
31 Diese einigermaßen groteske Ähnlichkeit beider Hymnen ironisiert trefflich anhand einer Mischung der Floskel Kurt Morawietz in seiner »Probe-Hymne für ein einig Vaterland«, in: Deutsche Teilung – Ein Lyrik-Lesebuch, Wiesbaden 1966, zit. in: Deutschland, Deutschland. Politische Gedichte vom Vormärz bis zur Gegenwart, hg. von Helmut Lemprecht, Bremen 1969, S. 485. Die Geschichte beider Hymnen: Ulrich Günter: Über alles in der Welt? Studien zur Geschichte und Didaktik der deutschen Nationalhymne. Neuwied-Berlin 1966.

III. Akt: Kampf und Feind = die dritte Strophe (»Tod euch, den Henkern, den Despoten! . . . «)
IV. Akt: Richtlinien, libidinöse Zukunft = die vierte Strophe und der Refrain (»Auf, Brüder, scharet euch zum Heere . . . Stimmet an den Gesang! Nun, wohlan! Die Fahne trägt des Volkes Grollen . . . Der Freiheit Morgenrot bricht an!«)
Ein neuer Akzent ist hierbei zu bemerken, der für die auf der sozialistischen Bewegung aufgebauten rechten wie linken Ideologien typisch ist – der *Messianismus:* »Wir pflügen um den alten Boden und bauen eine neue Welt«. Er bezieht sich immer auf die »ganze Welt« und wird in der Regel in die dritte (wie hier), seltener in die vierte Strophe eingebaut. Darin macht sich das entgeistigte Hegelianische Denksystem deutlich: sein »Mechanismus der Dialektik« stärkt den Glauben des neuen geschichtlichen Subjekts, zur Durchführung der »Negation der Negation« berufen zu sein, die »gesetzmäßig« wie ein Naturfatum kommen muß, weil sich der »Mechanismus« der Hegelschen Triade nicht irren konnte. Das hat die rücksichtslose Handlung gegen die »sowieso absterbenden« Klassen zur Folge, die vorerst im vorigen Jahrhundert nur imaginiert wurde. Allein die überdauernde Existenz der »von der Geschichte zum Tode verurteilten« anderen sozialen Subjekte steht wie ein peinliches Hindernis dem »Mechanismus« im Wege. Aus diesen Gründen ist der kollektive Messianismus in der Regel mit dem parteielitären Recht der sozialen Euthanasie verbunden. Das, was in der Medizin beim Einzelleben die schwersten Gewissenstraumen bewirkt, wird in den ideologischen Kampfliedern leichten Herzens global und für große Menschenmengen ausgesprochen, gerade weil es in der dritten »Feind-Kampf-Strophe« mit einer emphatischen »Logik« verkündet und in der zweiten Strophe noetisch begründet wurde. Die ekstatischen Visionen eines sozialen jüngsten Gerichtes aus vergangenem Jahrhundert wurden im Machtbereich beider totalitärer Hauptideologien unseres Jahrhunderts buchstäblich bis auf die Liquidierung und ewige Verdammung der »per se zum Tode Verurteilten« durchgeführt. Die praktische Wirkung des Vier-Akte-Schemas ist nicht so harmlos, wie dies in der strukturanalytischen Ebene scheinen könnte.
Das mythologische Schema ist auch für andere Kulturfossilien geeignet. Die neue sowjetische Hymne, die Stalin 1943 an Stelle der »Internationale« dichten ließ, artikuliert gleich in den ersten Versen die politische Idee jedes altertümlichen Imperiums: das Reichszentrum, wovon sich die Herrschaftselite des Reiches rekrutiert, ist von machtpolitisch pazifizierten Tributvölkern umschlungen. Daß es dem »Großrußland« für alles zu danken gilt, soll das Dasein der Völker auf ewig bestimmen. Das meditative Erkenntnismoment des II. Aktes dient einer von den Parteipropheten offenbarten Noetik; jedwede Qual des Lebens wird von ihnen genommen, und ihre charismatische Kraft beschafft das tägliche Brot. Analog der »Deutschland-Deutschland-über-alles-Hymne« wird in diesem Akt die »Treue« beschworen. Auch hier wird das Leitbildprinzip zum Gruppierungsappell ausgenutzt. Die Betonung der erlösenden »wahren Lehre« der Parteiführer ist die »noetische Vorbereitung« des Bewußtseins für den Wendepunkt des Textes in der dritten Strophe. Der für den III. Akt zuständige »listige Feind« wird im Schlachtfeld besiegt und für den messianischen Effekt ausgenutzt. Die künftige Sendung des Reiches in der ganzen Welt wird durch seine Siege logisch begründet. Im vierten Akt kommen nun die Gebote zur Huldigung des Reiches. In der imperialen Zukunftsimagination, in der das Reich zum »Hort« aller Völker zu werden verspricht, erschöpft sich die übliche »Ethik« dieses Schlußaktes (Worte: S. Michalkow und G. El-Registan):

1. Ein ewiges Bündnis von Volksrepubliken
in Freiheit aus unserm Großrußland erstund.
Lang lebe, getragen vom Willen der Völker
der einige, starke, sowjetische Bund!
2. Durch Stürme erschien uns die Sonne der Freiheit
und Lenin, der große, den Weg uns erhellt'.
Dann lehrte uns Stalin von Treue zum Volke
von heldischer Arbeit ein Vorbild er stellt'.
3. Wir stärken im Schlachtfeld die Kraft unserer Heere
wir warfen den listigen Feind aus dem Plan!
Wir lösen im Kampf das Geschick von Geschlechtern
zum Ruhme des Vaterlands führt unsre Bahn!
4. Gelobt seist du, Vaterland, schönes und freies
der Freundschaft der Völker verläßlicher Hort!
Die Fahne der Sowjets, die Fahne des Volkes
sie führe von Siegen zu Siegen uns fort!

Diese Inhalte hat der Komponist A. W. Alexandrow durch die Semantik einer »ewig glorreichen« Sequenzkette ergänzt: die Melodie beschwört beharrlich eine mit dem Quarthieb festlich beginnende Formel, die sich im Refrain zu einer lyrisch-melismatischen Episode erhebt (diese Episode melodisiert etwa die »weiche russische Seele«), aber sich dann wieder zum Zeichen einer entschlossenen Härte umwandelt. Wenn man diese durchaus reichsnationalistische Ideenwelt in Betracht zieht, kann man begreifen, warum die »Internationale«, die seit der Oktoberrevolution die Hymne der UdSSR war, laut Beschluß des Rates der Volkskommissare wenig repräsentativ gefunden wurde. Dieses Lied spiegele »inhaltlich nicht mehr den radikalen Wandel« wider, der »im Ausland durch den Sieg des sowjetischen Systems stattgefunden hat«. Der ursprüngliche Text der Internationale ist nämlich eine freie Reihe von Reflexionen und Aufrufen, die durch ein freiheitliches Argumentationspathos charakteristisch sind, wobei noch keine Parteiautorität auf das Herrscherpiedestal aufgestellt ist: die Arbeiterschaft selbst sieht sich hier als ein selbstverwaltendes geschichtliches Subjekt, dem die Zukunft gehört, und dies ist selbstverständlich dem leninistischen elitären Parteikonzept fremd. Man versteht, warum in der neuen UdSSR-Hymne die »führende Rolle der Partei« (ja sogar die prophetische, »den Weg erhellende« Sendung der Parteiführer) nebst dem traditionellen russischen Messianismus auf mythologische Weise betont werden mußte.

In den vier Strophen des Horst-Wessel-Liedes sind die Inhalte des Vier-Akte-Schemas in einer anderen Variante verteilt:

Erste Strophe: Diesmal sind es die marschierenden SA-Scharen auf der Straße, die die reduzierte »Schaubühne« des I. Aktes bilden. Die Meditation des II. Aktes setzt dann sprunghaft ein, wobei die toten Kameraden als mythische Mitakteure des Dramas wirken: »Die Fahne hoch, die Reihen dicht geschlossen, SA marschiert mit ruhig festem Schritt. Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen, marschieren im Geist in unsern Reihen mit«.

Zweite Strophe: Die Kampfbereitschaft + der Messianismus des III. Aktes: »Die Straße frei den braunen Bataillonen ... es schaun aufs Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen«.

Dritte Strophe: Die Richtlinien (der letzte Aufruf zum Kampf) und die libidinöse Imagination des IV. Aktes: »Bald flattern Hitlerfahnen über allen Straßen, die Knechtschaft

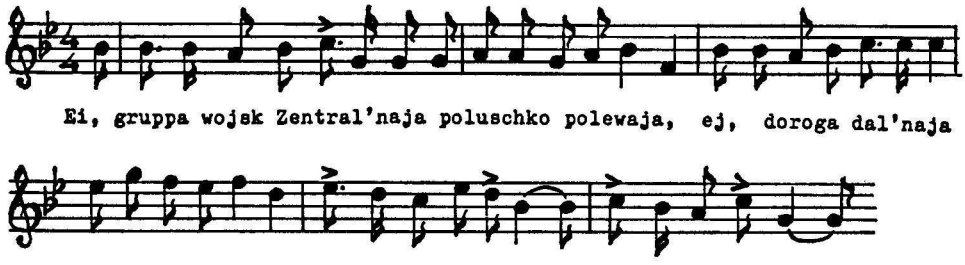
dauert nur noch kurze Zeit«. Die erste Strophe wird danach in Funktion eines sentimentalen Epilogs wiederholt.
Falls ein »mythologisches« Lied kürzer ist, bedeutet es zumeist nur die Verbindung oder Weglassung eines oder zweier Akte, wobei das Übrige bleibt. So fängt ein NS-Lied gleich mit dem II. Akt an:

Wir heben unsre Hände aus tiefster, bittrer Not

und dann kommt das übliche libidinöse Zukunftsbild (»das junge Morgenrot«), was man nur dann ereicht, wenn sich die indoktrinierte Menge mit »Wehr und Waffen« von dem Führer führen läßt – also gleich der IV. Akt. Dreistrophige Lieder reproduzieren das Vier-Akte-Schema meist auf die Weise, daß sie den IV. Akt im Refrain ausdrücken. Das hat den Vorteil, daß er faktisch dreimal wiederholt ist, so daß seine Inhalte noch nachdrücklicher das Bewußtsein beeinflussen; da der Refrain (übrigens als Überbleibsel der primär-kulturellen Tanzorgiastik in der zweiteiligen Balladen-Form) immer etwas musikalisch Lustigeres, Feierliches und Singfähiges bringt, glaubt man noch mehr, hierbei in Form der ideologischen Imaginationen das verlorene Paradies zu finden. So lustig, als ein angebliches »Glück«, kann man sogar den trüben imperialen Soldatendienst für die Soldatenköpfe verdaulich machen:

7

Marcia



Ei, Zentrale Armeegruppe
beinahe wie beim Kriegsfeldzug!
Ei, der Weg ist weit,
unser uns so liebe Kampfweg.
Sei Soldat ein Musterkerl,
bleibe deiner Heimat treu,
gedenke, du glücklicher: Vaterland mit Dir!

(Refrain des Liedes der Zentralen Armeegruppe der UdSSR in Europa; das ganze Lied s. auf S. 147.) Das Substrat des mythologischen Schemas

1. Was ist und wie es ist;
2. Wie schlimm es mit uns wäre ohne den starken Retter;
3. Aus welchen Gründen wir mit dem Feind kämpfen müssen, um die ganze Welt zu retten;
4. Welche die Richtlinien zum Erreichen der Zukunftsimagination sind

durchdringt fortwährend alle Autoren als eine geheimnisvolle Liedentelechie und inspiriert sie zu tausend und einer Variante der vorherigen tausend Gestaltungen. Sehen wir z. B. das DDR-Lied »Getreu der Partei« (von Kuba-Asriel, 1954) und lesen wir in der ersten Strophe das Elegische und die erkenntnisvermittelnde Meditation des II. Aktes, so können wir mit Sicherheit in der zweiten Strophe den beschworenen Feind und das messianische Element des III. Aktes erwarten – und tatsächlich heißt es: »Wir fordern die Feinde der Welt in die Schranke«. In der Schlußstrophe kann foglich nichts anderes als wiederum die libidinöse Imagination des IV. Aktes kommen, und so ist es auch:

Dem künftigen Deutschland als Gärtner bestellt,
wir hüten die ewigen menschlichen Rechte,
getreu unsrem Volk und den Völkern der Welt!

Die ganze Welt, die Erde, die Völker der Welt, die ewigen Rechte der ganzen Menschheit usw. – das sind die echten Maßstäbe des Operationsfeldes, in dem sich der messianische Komplex derer befriedigt, die wegen ihrer Ideologie, die gegen jedwede freie Kommunikation der Menschen mißtrauisch ist, in diese Welt nicht frei hinausfahren dürfen. Man kann nicht vermeiden, dabei an die passenden Worte des russischen Revolutionärs A. I. Herzen zu erinnern: »Hätten die Menschen statt die Welt retten zu wollen, lieber sich selbst gerettet, und anstatt die Menschheit zu befreien, lieber sich selbst befreit – wie viel würden sie für die Rettung der Welt und für die Freiheit des Menschen getan haben[32]!«

Das Vier-Akte-Schema ist kein Spezifikum des Liedschaffens. Es ist tief in allen Bereichen des ideologischen und ideologisierten Denkens eingebürgert. Schon das auffälligste ideologische Ritual, die berüchtigten stundenlangen »prinzipiellen« (»großen«, »wichtigen«, »historischen«) Reden der Parteiführer weisen darauf hin, daß man wirklich so dramatisch in den Ideologien *denkt*. Auch eine ideale Parteitag-Rede hat vier Akte:
I. Die *»weltpolitische Lage«*. Die Ontologie »was ist und wie es ist« wird uns hier aus dem berufenen Mund des zur Zeit mächtigsten Politikers verkündet.
II. Die *»ökonomische Lage«*. Der »Weg von der Vergangenheit«, die voll Not und Gefahren war, wird bis zu den »heutigen rühmlichen Erfolgen«, aber auch »Unzulänglichkeiten« geschildert. Der »Kampf« um das tägliche Brot erscheint hier als der einzige Sinn des Lebens; die Statistiken, wieviel Kilogramm Fleisch und Fett verbraucht jährlich ein von der Ideologie bewirtschafteter Mensch, sind wichtiger Bestandteil der Liturgie dieses Aktes. Diese Zahlen werden dann mit dem Stand vor der Machtergreifung konfrontiert und die Freiheit des »neuen Lebens« daran gemessen. Das gnoseologische Moment dieses an und für sich etwas lyrischen Aktes wird besonders sorgsam manipuliert. Nicht nur durch die untergeschobenen »noetischen Fakta« der Parteilehre, sondern durch die Degradierung der Empirie. Unauffällig wird die rationale Erfahrung vom Diesseits der Realien zum Jenseits der ideologischen Imagination transzendiert.
III. Die *Partei und der Klassenkampf*. Hier wird die abstrakte kategoriale Welt des Systems auf Erden versetzt, hier entbrennt mit voller Kraft der mythologische Kampf der Prinzipien. Der »Mechanismus der Dialektik« führt uns alle seine Künste in der Praxis vor, hier werden auch die »logischen« Argumente der Ideologie konzentriert. Die verbissenen feindlichen Kräfte werden entlarvt, die schleichende Konterrevolution recht-

32 A. I. Herzen: Vom anderen Ufer, russ. in: Sobrannyje sotschinenija Bd. 6., Moskau 1955, S. 119.

zeitig entdeckt, die gefährlichen Intellektuellen an den Pranger gestellt, die schmutzige Rolle der Juden (Zionisten, Plutokraten, Abweichler, Kosmopoliten, Renegaten, Revisionisten usw.) demonstriert, der bösartige Einfluß der feindlichen Ideologie belegt und der unversöhnliche Kampf der Parteiführung gerühmt, die durch das Dickicht aller dieser Gefahren als die einzige wissende Kraft unerschütterlich vorwärtsschreitet.

IV. Die *Richtlinien und das happy end.* Hier konzentriert sich auch der Verbalfetischismus der Ideologie. Die Floskeln wie »gesunder Kern der Partei muß den Kampf antreten«, »vorwärts unter der Führung«, »mit Optimismus schauen wir in die Zukunft hin«, »maßgebende Entscheidungen zu treffen«, »wachsam und behutsam«, »die Macht verteidigen«, »Schritte zu unternehmen«, »unzerstörbare Einheit« usw. kennzeichnen die erstarrte Sprachsymbolik des hier angetretenen Marsches zum Paradies. Diese und ähnliche Syntagmen sind die sorgfältig aufbewahrten Bausteine des gesamten Gebäudes des Pseudokonkreten; daher sind sie so versteinert und phantasiearm. Die konstanten Verbalismen sind sozusagen nur noch »die einzige und letzte Realität«, auf die man sich stützen kann. Versagen darf nur die Wirklichkeit, aber die »wahre Lehre« nie. Und die wahre Lehre ist letzten Endes aus diesen Verbalismen zusammengesetzt. Das erklärt, warum auch die letzten Strophen der »mythologischen« Kampflieder in dichterischer und inhaltlicher Hinsicht meist die schwächsten sind.

Die Verwendung des Vier-Akte-Schemas in den aufgeklärten Reden und Schriften der Ideologen ist selbstverständlich nicht reflektiert. Sie sind – als Züchter des falschen Bewußtseins – zu jenen Äußerungsmanieren »programmiert« von Kräften, derer Existenz sie sich gar nicht bewußt werden. Die Dramaturgie des unreflektierten Vier-Akte-Schemas und seine erstarrte Sprachsymbolik gelten als Zeichen, ja Garantie der ideologischen Orthodoxie. Das Geheimnis des Glaubens darf nicht durchschaut werden.

An einer anderen Stelle gehen wir ausführlicher darauf ein, welche Kulturüberbleibsel und Zusammenhänge hinter der beharrlichen Kraft des Vier-Akte-Schemas stehen[33]. Hier möchten wir nur kurz erwähnen, daß es zugleich eine ideologische »Antwort« auf die vier elementaren Existenzfragen bedeutet, welche die Philosophie in ihren Disziplinen (Ontologie, Erkenntnislehre, Logik, Ethik) als Problemstellung und Alternativen ordnet: I. *Wo bin ich* (die Parameter der existentiellen Situation), II. *Was bin ich* (die erkenntnisvermittelnde Meditation über die Schwierigkeiten der Existenz, die auf Erkenntnis begründete ethische Verantwortung), III. *Was treibt mich* (das Dialektisch-Energetische in uns, die kategoriale Welt, die uns den logisierten »Kampf der Prinzipien« aufzwingt), IV. *Wohin gehe ich* (die ethische Entscheidung »was soll ich tun«, die seelischen Stützpunkte in unserem Zum-Tode-Sein, das »Prinzip Hoffnung« im utopischen Streben).

Auf ihre Weise beantwortete diese Existenzfragen bereits die antike Mythologie mit dem Ritual der vier Jahreszeiten. Die »schwarze Magie« der modernen Ideologien opponiert nicht zufälligerweise der »christlichen Antwort«, denn diese Antwort, die im Dekalog und Vaterunser fixiert ist, empfinden sie als eine ihnen naheliegende und trotzdem feindliche »ewige Herausforderung«. Das Vier-Akte-Schema der christlichen Hymnologie entwickelt seit dem Mittelalter nämlich die Dramaturgie des Gebets Christi (so in den erwähnten hussitischen Liedern u. a.), das eben vier Teile enthält: I. Die Bestimmung unserer Lebensexistenz durch die Gegebenheit Gottes (Matth. 6, Verse 9 bis 13,

33 Verf.: Die mythologischen Kräfte in der Dramaturgie der Sonatenform. In: Empirische Musiksoziologie, im Druck.

dem entsprechen die ersten Gebote Exodus 20, Verse 2 bis 7). II. Die Kenntnisnahme unserer Existenzsorgen, die auch die Beziehung zum Nächsten bestimmt (das tägliche Brot, die Ordnung der Arbeitstage usw., vgl. die weiteren Verse Matth. 6 und Exodus 20, 8–12. III. Die Bindung des versuchenden Bösen in uns (vgl. auch die Fesselung der bösen Triebe des Menschen durch die fünf Gebote der zweiten Tafel des Dekalogs, Ex. 20, 13–17: den Trieb zum Mord, den unbeherrschten Sexualtrieb, die Sucht, fremdes Eigentum besitzen zu müssen, das Lügen, die Aggressivität). IV. Die Anwesenheit Gottes und sein Reich als Zukunftsversprechung und Imagination (um die Verse vom Reiche Gottes wurde das Matthäus-Evangelium, in Kadenz-Form der altchristlichen Liturgie, ergänzt; dem entspricht auch das Zukunftsimage des anknüpfenden Textes des Exodus).

Alle vier grundsätzlichen Existenzfragen sind in der »christlichen Antwort« konsequent durch die spirituale Bestimmung des Seins beantwortet, und diese Ontologie hat eine humane Eschatologie zur Folge. Wir sind nicht ein fremder Bestandteil der geistigen Substanz, die uns umgibt: Sinn unserer *Existenz* ist eine bewußte Gedankenkommunikation mit dieser Substanz, die uns zu ethisch günstigen Normen der *Koexistenz* auffordert. Auf diese Weise wird die alte Mythologie negiert, die – wie in der Deutung der Tierkreissymbole – den Menschen als Vollstrecker blinder, fataler Naturkräfte beherrschte. Die transzendentale Bestimmung des menschlichen Daseins im ersten Akt der »christlichen Antwort« *ist nicht Reduktion seiner Lebensrealität*, denn sie überläßt den persönlichen Verantwortungsteil dem Menschen. Er hat die Wahl, die Bindung seines Denkens zur göttlichen Substanz des Seienden zu akzeptieren oder nicht zu akzeptieren, er kann sein Leben in diesem »ethischen Feld« durch seine freien Entscheidungen formen. In der »mythologischen Antwort« hingegen ist das Menschenschicksal sozusagen durch seine »Sternkonstellation« im voraus gegeben. Der Klassen- (oder: Rassen-)ursprung als prädestiniertes Fatum, die kollektive ethische Un-Verantwortung im Ausüben der »gesellschaftlichen Entwicklungsgesetze«, welche als Naturkraft wirken, oder die Auffassung der ganzen menschlichen Persönlichkeit als »Widerspiegelung« der materiellen Substanz außerhalb des Menschen, auf die er keinen Einfluß nimmt – das alles sind nur die logischen Folgen des mythologischen Wesens der totalitären Ideologien, die in Funktion der Ersatzreligion des 20. Jahrhunderts in ihren Liedern und Reden die »christliche Antwort« negieren.

Die folgenschwerste ist die Akzeptierung der »mythologischen Antwort« im III. Akt. Sinn der »christlichen Antwort« in diesem Akt ist, die nicht kultivierten Triebe des Menschen (den »Bösen in uns«) zu fesseln, weil sie die Ko-Existenz stören. Demgegenüber entfesselt sie der dritte Akt der ideologischen Gebilde insofern, als daß ihre wilde Wirkung die Existenz schlechthin bedroht. Die Trotzgebote der Ideologien sind moralisch durch höhere Ziele, durch das heilige »Prinzip« begründet: den Feind zu töten ist gut; die Manipulation mit dem Eigentum des Anderen dient der heiligen Sache; jede Lüge, die den strategischen Zielen der Ideologie dient, ist gerechtfertigt (die Parteipropaganda ist auch nichts anderes als eine bewußte Verknüpfung von Taktik und Lüge); und nicht zuletzt, die Aggressivität wird als nützliche Tugend betrachtet (vgl. die Beschwörungsformel des »Kampfgeistes« als Voraussetzung der erfolgreichen Aggressivität). Die Entfesselung des Sexualtriebes ist eher für die destruktive Phase der Ideologie typisch; nach der Machtübernahme kehrt sie im Gegenteil zur offiziellen Pruderie zurück; Sexualorgien sind aber weiterhin der Führerelite vorbehalten. Dies hat einen durchaus pragmatischen Grund: die Zucht der manipulierten Masse zu erzielen.

Die »Antworten« auf die vier o. a. Existenzfragen im Exodus und bei Matthäus sind eine regelungsbewußte Negation der mythologischen Auffassung der menschlichen Existenz, welche auf der Verehrung der blinden Naturkräfte und dem Wortfetischismus begründet wurde. Die moderne ideologische Negation dieser Negation ist demzufolge nicht nur eine fatale Rückkehr zur Mythologie, sondern ein – wenn auch in den Köpfen der Ideologen unbewußter – *Gegensatz zu Dekalog und Vaterunser*. Sie sog. wissenschaftliche Ideologie der großen Parteiideologen, die sich in derartigen Strukturen formt, ist folglich sehr wenig wissenschaftlich. Die hohen Parteifunktionäre, die mindestens einmal im Jahr das Ritual einer »großen« Rede durchzuführen verpflichtet sind, müssen in ihren vier Redestunden wohl oder übel, schweißtriefend und erschöpft, nur vom Wasser lebend, den geheimnisvollen Geboten der ideologischen »Teufelsentelechie« folgen und ihre schwarze Magie zelebrieren. Sie wissen nicht warum, aber sie *müssen* uns zunächst die reduzierte Realität vorführen und das Jahresdrama im Widderzeichen öffnen, sie *müssen* dann im Krebszeichen die vergangene Entwicklung resümieren, über die ökonomischen Mängel und Unzulänglichkeiten des »Kampfes um das tägliche Brot« meditieren und uns die wahre Noetik unseres sorgenvollen Lebens verkündigen, sie *müssen* danach im Waagezeichen den ideologischen Kampf der Prinzipien entzünden und die Triebkräfte des Feindeshasses entfesseln, sie *müssen* schließlich im Zeichen des unfruchtbaren Steinbocks zum Marsch in das illusionistische Morgenrot Befehle erlassen: sie treiben nichts anderes als das Ritual einer magischen Negation der »Zehn Gebote« und des »Vaterunser«. Man könnte sehr viele »klassische« Reden und Schriften zitieren, die den magischen Kräften des Vier-Akte-Schemas überraschend getreu folgen. In einem Referat über die Musik wird z. B. im zweiten Akt über Ackerbau und Erfolge der Kollektivierung der Bauern meditiert – die Gebote des Schemas waren stärker als die Reflexion des Musikologen, daß es doch um eine Rede über die Musik geht. Im dritten Akt wird dann plötzlich der »Feind« in überraschend emphatischen Sprachregistern beschworen usw[34]. Auch die hohe parteiliche »Philosophie der Philosophie« bewegt sich in der Vier-Akte-Dramaturgie[35]. Allerdings schon Marx und Engels haben ihr »Kommunistisches Manifest« in diesen vier Akten dramatisiert, und Lenin zeichnete in vier Akten das Portrait von K. Marx. Wir wollen selbstverständlich die Kraft eines »Gegengebets« in den Vier-Akte-Gebilden der Ideologien nicht verabsolutieren. Es sind in diesem »Feld« sicherlich auch andere Kräfte im Spiel, z. B. auch die innere Energetik des Kontrasts wie in den vier Sätzen der zyklischen Sonatenform. Der Rhythmus von vier Akten ist auch mit den elementaren biologischen und psychischen Reaktionen im Einklang: I. Ein Umweltreiz, II. die defensive Reaktion des Organismus, III. sein Gegenangriff, IV. der Ausgleich mit der »Gegebenheit« des ursprünglichen Reizes. In der psychologischen Ebene: I. Entstehung einer neuen existentiellen Situation (eine »neue Gegebenheit« des existentiellen Bezugssystems, des »sozialen Feldes«, in dem sich der einzelne bewegt). II. Überlegung und Orientierung, Suche nach dem Ausweg (das erkenntnishafte, meditative, analytische Prinzip). III. Die logisch begründete Gegenaktion, der energetische Effekt der psychischen

34 Eine Rede in der Sammelschrift von M. Barvík, A. Sychra und J. Jiránek: V duchu Smetanova odkazu kupředu za novými smělými cíli (Im Geiste des Erbes Smetanas voran zu neuen kühnen Zielen), Prag 1951, S. 103–133.

35 Kommunititscheskaja partijnost' – osnownoj princip marksistskoleninskoj filosofii (Die kommunistische Parteilichkeit – ein Fundamentalprinzip der marxistisch-leninistischen Philosophie), in: Kommunist (die theoretische Zeitschrift der KP der UdSSR), Nr. 3, 1970, S. 65–79. Ein ausführlicher Vergleich der Akte i. o. a. op., Anm. 33.

Aufraffung. IV. Erreichung des Gleichgewichts und des libidinösen Zustandes, bzw. Maßnahmen zu ihrer Erreichung, Gefühl der Genugtuung. Das ästhetisierte Echo dieser Reaktionsfolge bildet ein anderes Band von Kräften, die im Gestaltungsfeld der ideologischen Lieder oder Reden mitwirken. Man kann ja auch eine Reihe von Symphonien nennen, in denen sich dieser psychologische Rhythmus mit dem klassischen »mythologischen «Vier-Akte-Schema verbindet, angefangen mit der »Eroica«, bis zu der XII. Symphonie von Schostakowitsch oder der Vertonung der Idee des »Kommunistischen Manifests« im vokalen Werk »Ein Gespenst geht um in der Welt« von L. Nono. Im letzten Werk übernimmt z. B. die Rolle des Kampfelements im III. Akt ein kubanisches Kampflied, die Zukunftsvisionen des IV. Akts sind aber im Zeichen des Liedes »Mao ist die Sonne des Volkes«[36]. Eine andere Kraft des Vier-Akte-Schemas tritt besonders in politischen Reden in den Vordergrund: das »didaktische« Moment. In einer wunderbaren Transparenz folgt ordentlich das Elementare (im I. Akt), das Exemplarische (im II. Akt), das Kategoriale (im III. Akt) und das Praktische (im IV. Akt) nacheinander und ergänzt die magische Wirkung des Schemas.

Es ist gerade die Verschmelzung vieler Kräfte in dem energetischen »Feld« einer ideologischen Schöpfung, die ihr die Dringlichkeit der psychologischen Wirkung verleiht. Nimmt man nur die vier Strophen eines beliebigen »mythologischen« Kampfliedes: man empfindet gleich, in einem raschen Zeitablauf, die Schwankungen der psychischen Spannung, der o. a. Reaktionsreihe gemäß. Besonders auffällig ist die Senkung der Spannungskurve im zweiten Akt, worauf sie sich sogleich sprunghaft im dritten »Kampf-Feind-Akt« emporhebt. Das »Ausatmen« im vierten Akt ist um so befriedigender, desto mehr die Richtlinien »klar und entschieden« erlassen werden: die Lösung ist »endlich« da. Bei den politischen Reden beobachtet man, wie die Erwartung des »happy end« zu Beginn des vierten Aktes immer die im Saal Anwesenden munter macht.

Mit Hilfe der Vier-Akte-Dramaturgie spielt jeder Ideologe mit unserer Psyche. Man kann begreifen, warum uns die machtpolitisch etablierten Ideologien so gerne vor »vollendete Tatsachen«, vor »neue Realitäten« stellen. Wir sollen nicht die gewalttätige Herkunft ihrer »neuen Realität« in Frage stellen, sondern sie als indisputable Gegebenheit des Seienden zur Kenntnis nehmen: sie bildet die künstlich erzeugte psyschische Grenzsituation des ersten Aktes, die uns als ein »normales« Sein suggeriert wird. Aufgrund dieses psychischen Eingriffs kann der Ideologe unsere weiteren Reaktionen leicht manipulieren: er läßt uns nach seinem Willen »die wahre Lage erkennen«, indem er uns vorfabrizierte »Analysen« jener Realität vorlegt. Darauf baut er didaktischerweise seine »logischen« Gründe zur Formung unserer Triebkräfte, und schließlich schaltet er »ethisch« unsere Suche nach dem libidinösen Zukunftszustand gleich. Besonders die manipulierte Erkenntnis des II. Aktes ist für die Ideologien lebenswichtig. Darum bewachen sie uns eifersüchtig vor Einflüssen »anderer« Erkenntnisse. Strenge Zensur, Störung der Rundfunksender, Konfiskationen der Büchersendungen, Einsperrung der libri prohibiti in die Tresore der Universitätsbibliotheken und nicht zuletzt leidenschaftliche Attacken gegen die »nicht wahre« noetische Manipulation der ideologischen Konkurrenz, beweisen die Wichtigkeit des II. Aktes, wo die Ideologen – mit einer Fürsorgegeste des Großinquisitors Dostojewskis – für uns denken.

Als Mikrokosmos dieser kreativen Objektivierung einer »über den Menschen schweben-

36 Uraufführung am 11. Febr. 1971 in Köln. Die Programmhinweise Nonos in: Die Zeit, 19. 2. 1971. Eine Analyse des Werkes i. o. a. op., Anm. 33.

den« energetischen Substanz entstehen die Vier-Akte-Lieder der Ideologien. Die Verknüpfung der aufklärerisch-elitären Geste mit magischen Imaginationen ist, typologisch gesehen, sowohl in ideologisierten Kunstwerken als auch in den Texten der »wissenschaftlichen Ideologie« die gleiche. In beiden Fällen bilden sich die Autoren ganz andere Triebkräfte ein, als sie *wirklich* bewegen. Genauso, wie es einst Friedrich Engels beschrieb: »Die Ideologie ist ein Prozeß, der zwar mit Bewußtsein vom sogenannten Denker vollzogen wird, aber mit einem falschen Bewußtsein. Die eigentlichen Triebkräfte, die ihn bewegen, bleiben ihm unbekannt; sonst wäre es kein ideologischer Prozeß. Er imaginiert sich also falsche resp. scheinbare Triebkräfte. Weil es ein Denkprozeß ist, leitet er seinen Inhalt wie seine Form aus dem reinen Denken ab, entweder seinem eigenen oder dem seiner Vorgänger.«[37] Marx und Engels selbst sind dem Wirkungsfeld der unreflektierten Triebkräfte im ideologischen Denkprozeß nicht entkommen. Bei Marx findet man das Vier-Akte-Schema u. a. in seiner Schrift über den Bürgerkrieg in Frankreich, Engels folgte ihm sogar bei der Dramatisierung der Inhalte seiner Schrift über Feuerbach. Daß man heute im Machtbereich des Marxismus-Leninismus mit ursprünglichen Thesen der Aufklärung nur noch ein Ritual zelebriert, hat schon der Vier-Akte-Dramaturgie des »Kommunistischen Manifests« u. a. marxistischer Schriften viel zu verdanken.

Die verborgenen »mythologischen« Kräfte machen aus jedem Kampflied in Vier-Akte-Form eigentlich eine »kleine Symphonie«, eine Miniatur-Eroica. Die Sonatentektonik ist allerdings primär dem *Text* eingeprägt. Die vier Strophen können nicht musikalisch etwa in Allegro-Lento-Presto-Maestoso durchkomponiert werden, sonst wäre es kein strophisches, allgemein singfähiges Lied. Ansätze der »symphonischen« Formung finden wir aber bei der Instrumentierung, wenn das Lied künstlich arrangiert wird: lyrische Töne und eine ausdrucksvolle Solo-Stimme im II. Akt, Kampffanfaren im III. Akt, ein festlicher Tonsatz im IV. Akt. In den übrigen Fällen (wenn es sich auch nicht um den Typus einer mehr oder weniger durchkomponierten »Chorkantate« handelt) muß eine Weise zu allen vier Strophen passen. Deshalb enthält sie meist eine »Mischung« von allen vier Komponenten: sowohl eine »Situationsfanfare« als auch einen sentimental-meditativen melodischen Bogen für die Inhalte des II. Aktes, sowohl etwas »zornig Scherzoses« als auch etwas Jubelndes. Die natürliche musikalische Kontrastbildung bekommt dadurch einen neuen konventionellen Sinn. Vergleichen wir die melodische Umdeutung des ursprünglichen Militärmarsches (in dem die Phrasen nur zum instrumentalen Kontrast in ihrer Verschiedenheit nebeneinander gelegt wurden) mit dem Text der Marseillaise: zunächst die »Kampfbestimmung« des Seienden durch ein Jahrhunderte altes Signalidiom zweier Quartsprünge; dann ein lyrisches Element, das rühren soll – ein langer »zweiter Satz« mit der klagenden Modulation, in der Mitte unterbrochen durch eine heroische Fanfare (vgl. denselben Effekt im langsamen Satz der V. Symphonie Beethovens); die herunterfallende Gegenfanfare bedeutet eine »Scherzo-Episode«; die üblichen Richtlinien des vierten Aktes

Aux armes! citoyens,
Formez vos bataillons,
Marchons! Marchons! ...

sind schließlich durch emporsteigende musikalischen Gebote deutlich gemacht.

37 Friedrich Engels an Franz Mehring, London den 14. 7. 1893. In: Marx–Engels: Über Kunst und Literatur, Bd. I., DDR–Berlin 1967, S. 96.

Bei weniger komplizierten Weisen begnügt man sich nur mit zwei Elementen: Fanfare und Sentiment oder umgekehrt Sentiment und dann die Fanfare (das letzte ist der Fall beim Horst-Wessel-Lied, in dem die Worte »Die Fahne *hoch*« der *herunter*fallenden nostalgischen Melodie angepaßt werden müssen).

Die Ideologie der »neuen Linken« fällt aus dem Wirkungsbereich der Mythologie nicht heraus. Sie artikuliert das Vier-Akte-Schema nicht nur in ihren offiziösen Meldungen von Zusammentreffen mit anderen Kampfgenossen (wo war das und wer war da; was wurde analysiert und »erkannt«; zu welchen Kampfbeschlüssen gelangte man; wie und wohin muß man nun entschlossen marschieren), sondern auch in agitatorischen Texten und »analytischen« Schriften[38]. In ihrem Liedgut finden wir sogar Lieder, die lieber gleich die mythologische Grundlage der heutigen ideologischen Denkweise zum Ausdruck bringen: die beharrlich wiederholten Formeln wollen ihre indoktrinierte Umgebung davon überzeugen, daß das wahr ist, was ununterbrochen wiederholt wird. So wie die Texte der Linken oftmals mit ein paar immer von neuem variierten Wortfetischen auskommen, wird auch der Melodienschatz auf ein paar Sequenzen reduziert. Die »unendlichen« Sequenzen der orgiastischen Folklore werden zum Zeichen der ideologischen Orgiastik, die die »neue Linke« mit ihren rhythmischen Tanzschritten und skandierten Tetrameter-Parolen auf den Straßen der Großstädte treibt. Zitieren wir das Lied »Ballen sie ihre Fäuste« von Mikis Theodorakis aus einer »Untergrund-Zeitschrift«. Der Text folgt auch in seiner Kürze dem Vier-Akte-Schema[39]:

Text:	Deutung:
Ballen sie ihre Fäuste, Ballen sie ihre Fäuste, Dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren. Dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren.	*I. Akt:* Die Kampfbestimmung des Seienden. Die Umwelt (»Sonne«, »Welt«) wird dem reduzierten ontischen Image angepaßt.
Lachen sie laut wie Donner, Lachen sie laut wie Donner, Dann fliegen Schwalben himmelhoch Fröhlich aus ihren wilden Bärten auf. Dann fliegen Schwalben himmelhoch Fröhlich aus ihren wilden Bärten auf.	*II. Akt:* Um den Gruppierungseffekt zu erzielen, wird das lyrische Element zu einem Image des ideologiekonformen Menschen benutzt; in dieser »Noetik« wird ihm geschmeichelt.
Wenn sie der Feind umringt, Wenn sie der Feind umringt, Wenn sie der Feind umringt, Wenn sie der Feind umringt, Gehen sie den steilsten Weg im Leben. Gehen sie den steilsten Weg im Leben.	*III. Akt:* Die für diesen Akt zuständige Beschwörung des Feindes und Kampfes. Dialektische Gegensätze: Umringung – steilster Weg. »Logische« Begründung der manipulativen Befehle im nächsten Akt.

38 Einen besonderen Sinn für die bürokratisch pünktliche Vier-Akte-Dramaturgie weist das DKP-Studentenblatt »vds-press« auf. Wir zitieren aus der Nr. 32, den 4. 10. 1971: Komunique über das Treffen mit der französischen Schwesterorganisation. I. Akt: Was ist (Bericht über das Treffen). II. Akt: Erkenntnis und Meditation (»Sie informierten sich gegenseitig über ihre Aktivitäten . . . « usw.). III. Akt: »Die beiden Organisationen stellen Übereinstimmung in allen Fragen des Kampfes der Studenten ihrer Länder, in den Fragen des Kampfes für Demokratisierung der Hochschule und im Kampf gegen den Imperialismus fest«. IV. Akt: Richtlinien und Maßnahmen (»die bilateraren Beziehungen zu verstärken . . . « usw.). Die Kommuniques über das Treffen mit den sowjetischen Studenten bearbeiten das mythologische Schema noch minuziöser.

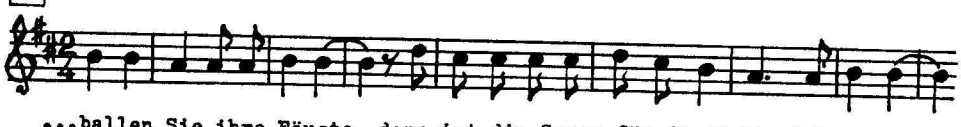
39 In: Song. Deutsche Untergrund-Zeitschrift Nr. 6, Nürnberg 1968, S. 29.

Und sie trommeln.
Und sie trommeln.
Oben die Fahne.
Gehen sie den steilsten Weg im Leben.
Gehen sie den steilsten Weg im Leben.
Und sie trommeln.
Und sie trommeln.
Und sie trommeln.
Oben die Fahne.

IV. Akt: Der Ton verändert sich plötzlich: kein Schmeicheln mehr, sondern strenge und kurzfassende Befehle. Von dem unter der »Fahne« geführten Menschen wird rigoros die Zucht verlangt, die ihn nun instrumentalisiert. Obwohl er anfangs als ein freisinniges Subjekt gelobt wurde, ist er jetzt soweit gebracht, daß er ohne Widerstand den Tornister tragen wird. Die anonyme Kraft der Ideologie hat den indoktrinierten Menschen in ihrer Macht.

Im letzten Akt spielen sogar die Punkte, die diesmal nach jedem Befehl folgen, ihre genau gezielte psychologische Rolle. Es gibt keinen anderen Weg mehr als den gehorsamen Weg der Ideologie, die einzig in die Zukunft führt. Die »Fahne« wird durch die Syntax des letzten Aktes zum tabuierten Zeichen des Gehorsams, das kein kritisches Bewußtsein mehr zuläßt. Im vierten Akt fühlt man deutlich die *Macht*, die den Menschen für ihre Ziele instrumentalisiert. Eine gleichfalls wichtige psychologische Rolle spielt auch die Weise. Sie umringt orgiastisch den zentralen Ton *h* in beharrlichen Variationen einer folkloristischen Formel:

8



...ballen Sie ihre Fäuste, dann ist die Sonne für die Welt nicht verloren

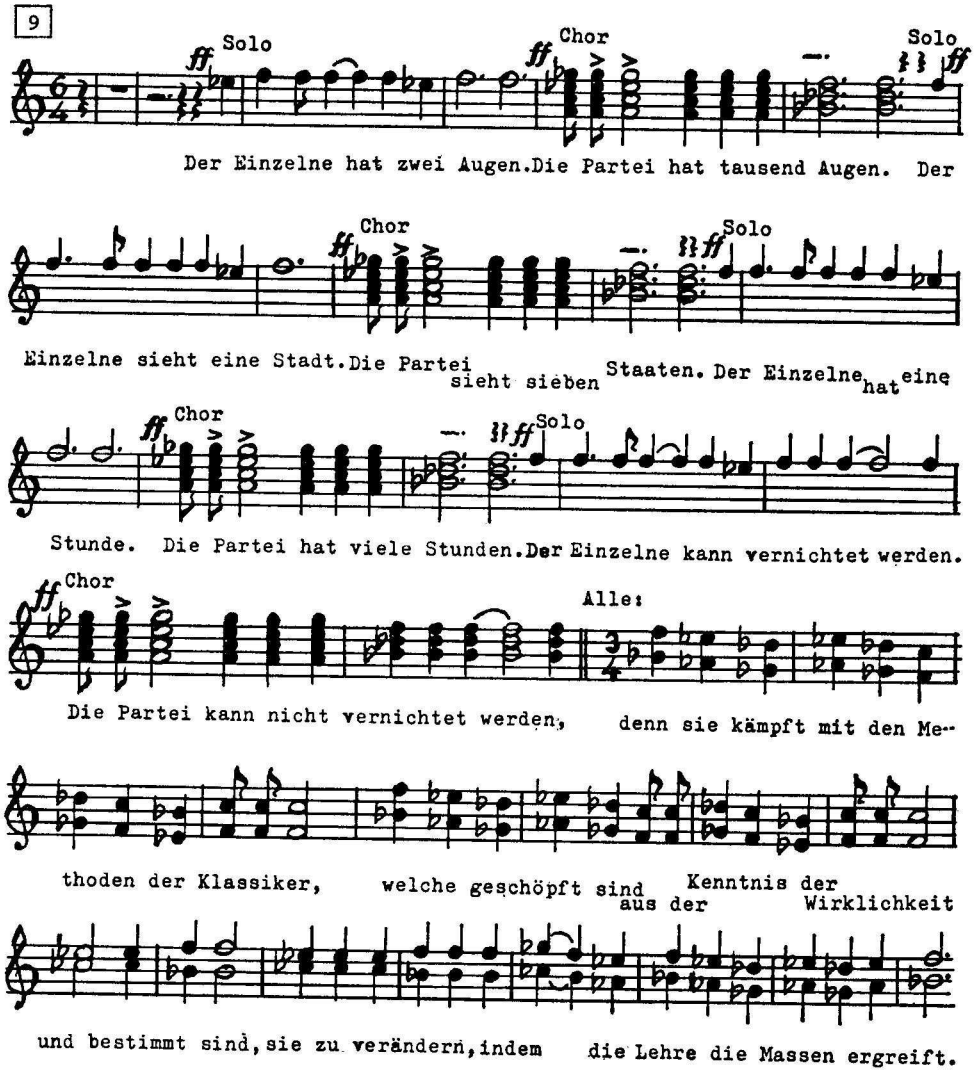
Es ist eine musikalische Sinndeutung des Textes: der zentrale Ton hat uns sozusagen »in seiner Macht«. Es gibt keinen anderen Ausweg mehr, man kann tun, was man will, aber schließlich kommt man wieder nur zu demselben Ton *h* zurück. Alle neunzehn Phrasen der Melodie enden auf dem Ton *h*, und davon beginnen noch acht mit diesem Ton.

Dieses Bedürfnis einer beharrlichen Wiederholung führt auch zu Nachahmungen liturgischer Formen. Hier das »Lob der Partei« von B. Brecht und H. Eisler[40]:

(Notenbeispiel 9 nächste Seite oben)

Wüßten wir nichts von der »mythologischen Methode«, bliebe die anachronistische der Litanei nachgebildete Vertonung für uns unerklärbar. Kulturanthropologisch gesehen, ist dieses »Lob« Objektivation der Kräfte einer Trotzreligion, die naturgemäß ein Responsorium reaktivierten. Der Text wirkt zwar »wissenschaftlich«, wie aus einem marxistischen Lehrbuch geschnitten, jedoch ist er durch die parallelen Quinten eines mittelalterlichen Organums »verfremdet« und dadurch mythologisiert. Dies ist Ergebnis der

40 In: Lieder der Partei . . . , DDR–Berlin 1961, S. 117. Die Notiz auf S. 123: »Dieses Stück entstammt der ›Maßnahme‹, dem politischen Lehrstück von Bertolt Brecht und Hanns Eisler. Die ›Maßnahme‹ war das erste proletarisch-revolutionäre Chorwerk, in dem versucht wurde, vom Standpunkt des wissenschaftlichen Sozialismus aus den opferreichen Kampf der Arbeiterklasse unter der Führung der Kommunistischen Partei darzustellen. Sie wurde Ende 1930 in der Berliner Philharmonie uraufgeführt . . . «



»neuen großen Funktionsveränderung der Kunst« im Dienste der Ideologie, der Funktion der Musik, die, wie sich Eisler in derselben Zeit äußerte, »in die verwirrten Gefühle der einzelnen Ordnung und Disziplin bringt[41]«. Die Lehrsätze des Leninismus werden in dieser ihrer künstlerischen Gestaltung, gleichfalls wie im politischen Leben, selbst zum Gegenstand der Verehrung. Durch die konotative Wirkung der Musik dienen die Theoreme des Leninismus nicht nur liturgischen Zwecken, sondern sie werden selbst als eine göttliche Gabe gepriesen. Das, was als Aufklärung gemeint wurde, schlägt wiederum total in Mythologie zurück[42]. Die spontane Schöpfung der Künstler verrät

41 Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur. In: Reden und Aufsätze, Leipzig (Reclam), S. 50. Rede aus d. J. 1931.

42 Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung (1944), Frankfurt a. M. 1969 (Fischer), S. 6.

unfreiwillig das kultische Wesen der Ideologie, die für sich mit naivem Stolz die Bezeichnung »fortschrittliche wissenschaftliche Ideologie« erfunden hat.
In Hinsicht auf die »mythologische Methode« sind hier etwa die Akte II und III zusammengeknüpft: das meditativ-noetische Element (die Existenzschwäche des einzelnen, die zugunsten des Gruppierungseffekts »analysiert« wird) und das dialektische Kampfprinzip und seine »logische« Begründung. Der dritte Akt mit seinen harten Quinten des Organums enthält – wie übrigens die dritten Sätze aller ideologisierten Symphonien – sehr wenig Scherzhaftes.
Beide Künstler haben ihr Parteiresponsorium im Jahre 1930 komponiert. Ihr Gebilde kann man nicht isoliert betrachten. Es ordnet sich zu neuen Epen der Hofdichter und zu Denkmälern der Hofbildhauer, die die Parteiführer und Propheten beider Hauptideologien unseres Jahrhunderts in einer übermenschlichen Größe, den ritualen Statuen der Osterinsel gleich, zu verewigen versuchten. Die entstehende Konkurrenz der nationalsozialistischen Ideologie, die so viele leninistische Führungsprinzipien übernommen hatte, hat vermutlich bei Brecht und Eisler die megalomane Vertonung der »einzig wahren Lehrsätze der wissenschaftlichen Ideologie des Leninismus« stimuliert. Im subjektiven Glauben, daß sie dem »Fortschritt« dienen, dienten sie objektiv einem Byzantinismus, ohne sich seines anachronistischen Kulturwesens bewußt zu werden. Daß das Vier- Akte-Schema so intensiv in der russischen imperialen Sphäre des Einflusses befolgt wird, ist offensichtlich kein Zufall. Wir möchten diese These noch kurz erläutern.
Als Zufall kann man allein die Tatsache nicht betrachten, daß die Theorie K. Marx', die, wenn auch inkonsequent, ideologiekritisch war, in *Rußland* in eine orthodoxe Ideologie verwandelt wurde und daß *Lenin* den in adjecto contradiktionären Begriff »wissenschaftliche Ideologie« für den Marxismus erfunden hat. Rußlands »neue Religion« der marxistischen Ideologie ist vermutlich die letzte kulturelle Nachwelle des Mittelalters in Europa, mit manichäischem und gnostizistischem Sektierertum, mit messianischer Stimmung der Kreuzzüge »für die heilige Sache« der Ideologie, mit ekstatischen Prozessionen zum »heiligen Grab« Lenins, mit sozialem Masochismus der psychischen Selbstgeißlung usw. »Rußland hat die Kindheit Europas bewahrt ... Rußland ist, was Europa war[43].« In dieser vorrevolutionären Aussage eines guten Kenners Rußlands liegt der Schlüssel zum Begreifen mancher Sonderheiten der kommunistischen Ideologie. Rußland als »Drittes Rom«, das den »wahren Glauben« aufbewahrt hat und zugleich ein riesiges Reservoir lebendiger Folklore und naiver magischer Denkformen geblieben ist, konnte den Marxismus eher als einen neuen religiösen Anstoß denn ein rationalistisches Denksystem empfangen: so entstand der Leninismus-Stalinismus als ein *synkretisches Gebilde* des Marxismus und der heimischen Traditionen. Das Glaubenspathos dieser »neuen Lehre« reaktivierte in Europa die alten Mythen, Rituale und hauptsächlich das Mystisch-Elitäre im Bewußtsein der Ideologen. Dieses Pathos vermag bis heute mit Hilfe des fetischisierten Vokabulars des Marxismus viele Intellektuelle in Europa zu locken, sich der Macht des russischen Reiches zu ergeben. Wieviel Wert Rußland auf seine ideologische Orthodoxie, seine Führerrolle, seine Konzilsrechte in Sachen des kommunistischen Glaubens, seinen Messianismus und den damit verbundenen Sozialmasochismus legt, erkennt man an den schmeichelnden Tönen seiner »Freunde«. Wenn betont wird,

43 T. G. Masaryk: Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie. Soziologische Skizzen I., Jena 1913, S. 7–8. Nachdruck Düsseldorf–Köln (Dietrichs-Verlag) 1965.

wieviel die russische Seele »für unsere Sünden« erleiden mußte, fühlen sich die russischen Marxisten-Leninisten sehr wohl[44].
Das messianische Element im Vier-Akte-Schema bekam durch diesen Kulturbeitrag Rußlands einen erheblichen Akzent und orientierte naturgemäß die Künstler zur Suche nach mythologischen Kunstprinzipien; Brecht und Eisler gelangten dabei zum Mittelalter. Zu Marx' Zeiten wäre noch ein Parteiresponsorium unvorstellbar; wer Marx' Briefe und Kunstkritiken kennt, kann sich vergegenwärtigen, wie sarkastisch er auf eine Komposition reagieren müßte, die die Sätze aus seinem »Kapital« in Form einer Litanei vertont hätte. Lenin hat darin das Erbe von Ferdinand Lassalle angetreten, der unter vielen einfachen Arbeitern als ein neuer Prophet verehrt wurde. Das Arbeitervolk im Erzgebirge feierte den Geburtstag Lassalles mit einer Variante der Lutherschen Hymne »Eine feste Burg ist unser Bund, wie ihn Lassalle geschaffen« (also symptomatisch in einem Vier-Akte-Schema des Lutherschen Liedes). Nach seinem Tode kursierte ein »Glaubensbekenntnis«, das ein Weber namens Freundschuh verfaßte[45]:

Ich glaube an Ferdinand Lassalle,
Den Messias des neunzehnten Jahrhunderts;
An eine sozialpolitische Wiedergeburt
Meines im Elend schmachtenden Volkes ...

Das Pathos derartiger Glaubensergüsse trifft man heutzutage meistens nur noch in den Äußerungen der marxistisch-leninistischen Ideologie in der Sphäre des russischen Macht- und Kultureinflusses. Nur aufgrund dieser Zusammenhänge kann man begreifen, daß das Vier-Akte-Schema am beharrlichsten in Parteireden, Abhandlungen, Kampfliedern und sogar symphonischen Werken der heutigen Leninisten getrieben wird.

44 Vasil Bilak, der führende Politiker des moskautreuen Regimes in der Tschechoslowakei, sagte in seiner Rede auf der Sitzung des ZK der KPČ den 10. 12. 1970 wörtlich: »Diese Hilfe (der Russen i. J. 1968, V. K.) haben viele unserer Menschen und auch unserer Klassenbrüder in vielen Parteien nicht richtig begriffen. Die Sowjetunion mußte Angriffe, Insultationen, Verleumdungen und Verurteilungen für diese Hilfe ertragen! Wie sehr mußte die Kommunistische Partei der UdSSR in der ganzen Welt für uns alle, für unsere Schwäche, für unsere mangelnde Entschlossenheit erdulden!« In: Pravda Nr. 302, Bratislava 1970.
45 Ernst Heilmann: Geschichte der Arbeiterbewegung in Chemnitz und Erzgebirge. Chemnitz 1911, S. 40.

4. *Die Methode der Umsetzung des Ereignisses in die Sprache der Ideologie*

Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung.
Welcher Geist ruft – ein solcher erscheint.
Novalis, Ästhetische Fragmente

Die besondere Sorgfalt, mit der die Ideologien ihre fetischisierten Wörter bewahren, ist nicht zufällig. Nur dank dem lückenlosen *System* von beschworenen Wörtern ist ihre Existenz als immanentes geistiges Subjekts gesichert. »Jede Ideologie entwickelt sich, sobald sie einmal vorhanden, im Anschluß an den gegebenen Vorstellungsstoff, bildet ihn weiter aus; sie wäre sonst keine Ideologie, d. h. Beschäftigung mit Gedanken als mit selbständigen, sich unabhängig entwickelnden, nur ihren eigenen Gesetzen unterworfenen Wesenheiten« – so wurde die strukturimmanente Entwicklung und Fixierung ideologischer Denkformen in der Zeit charakterisiert, als noch im marxistischen Denksystem die Ideologie als Inbegriff des falschen Bewußtseins galt[46]. Der Entwicklungsprozeß der marxistischen Theorie zur Ideologie beweist, daß *alle* Denksysteme (letzten Endes auch rein wissenschaftlich-empirische) diesem Wandel in dem Augenblick unterliegen, in dem ihre »Ist-Aussagen« als unantastbare Axiome systematisiert werden, d. h. wenn sie irgendwie beginnen, den ideologischen Bedarf bestimmter Gesellschaftsgruppen zu decken. Dies gilt insbesondere für solche Denksysteme, die aus ideologisch geladenen Weltbetrachtungen entstanden; das, was sie als ihre zwangsläufig *zeitgebundene* Erkenntnis wissenschaftlich »logisiert« haben, verwandelt sich allzubald in eine »Lehre«.
Ein typisches Zeichen der Festigung eines geistigen Subjekts ist folglich seine *Sprache*, die sich in »Sprachregistern« realisiert, welche wie in einem künstlerischen Schaffensprozeß ausgespielt werden. Diese Sprachregister werden aus stabilen Bausteinen zusammengesetzt, die jedoch nicht dieselbe Funktion haben wie die Stilelemente im Bereich der Literatur. Es sind Wörter, Syntagmen, Floskeln und Gestaltungsfiguren, die als *Bruchstücke der Wahrheit* funktionieren, und als solche können sie wie im stabilen Bleinetz eines gotischen Fensterbildes in immer neue und stets aktuelle Gebilde umgebaut werden. Gerade dadurch wird ermöglicht, daß die Ideologie »immer recht haben« kann: ihre neue Wahrheit entsteht einfach durch eine Umgruppierung der Teilwahrheiten. Wollen wir uns davon überzeugen, versuchen wir einen Dialog mit einem ideologisch indoktrinierten Menschen zu führen: sein Denksystem besteht nicht aus dialektischen, »mehrdimensionalen« Fragen und Problemen, sondern aus fertigen, »eindimensionalen«, im voraus *fabrizierten Antworten*, die approximativ an unsere Fragen angepaßt werden. »Argumentiert wird zum Schein. Eine Unterredung findet in der Tat nicht statt. Man verkündet großartige allgemeine Grundsätze und schweigt im Konkreten, wenn es nicht paßt«, charakterisiert das totalitäre Denken Karl Jaspers[47]. Eine nie gesättigte Lust an ewigen Diskussionen, die keine Diskussionen sind, signifiziert den Ritualbedarf des eindimensionalen Bewußtseins: es will jenes unbiegsame Netz von »Antworten« als ein vollständiges und fehlerfreies System immer wieder bestätigt wissen. Die ornamentale

46 Friedrich Engels: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, 1888, in: Marx–Engels: Ausgewählte Schriften Bd. II., DDR–Berlin 1970, S. 365.
47 Karl Jaspers: Philosophische Aufsätze, Frankfurt a. M. (Fischer), 1967, S. 36.

Sprachliturgie bringt auch eine echte *ästhetische* Befriedigung. Dieser ästhetische Genuß ist natürlich, denn es geht ja nur um Imponderabilien, die in jenem Wortsystem ausgespielt werden. Informationstheoretisch gesehen ist eine derartige Diskussion immer unqualifiziert, denn sie trägt keine Fakten hinein, die das Problem neu erläutern könnten (außerdem: die meisten Teilnehmer wissen auch sehr wenig, und das stärkt die Vehemenz, mit der sie die »erkannten« Teilwahrheiten verkündigen). Das ganze Resultat einer vielstündigen Diskussion ist dann nur eine redundante Zusammenstellung einer neuen »Figur« aus gegebenen Teilwahrheiten und Behauptungen.

Die ästhetischen Sprachregister der Ideologien sollen die Wirklichkeit nicht nur semantisch, sondern ontisch einengen. Und in diesen verbalen Bau des Ersatzseienden müssen die laufenden Ereignisse unseres Lebens umgesetzt, ja »übersetzt« werden, damit sie den echten ideologischen Wert bekommen. Das *axiologische Moment* dieses Vorganges hat einen logischen Sinn. In einem Denksystem, das auf Gefühlen aufgebaut wurde, und wo einzelne Worte ganze Ideen, Urteile und Definitionen vertreten, wird fast ein jedes Wort zum Sprachidol mit einer hohen axiologischen Ladung. Die Bezeichnungen – meist Syntagmen – wie »gesunde Kräfte«, »höhere Demokratie«, »wahre Freiheit«, »Machtergreifung«, »ehrliche Menschen«, »führende Rolle«, »spätbürgerlich«, »Spätkapitalismus«, »Linksabweichung«, »Rechtsopportunismus«, »Scheißliberalismus«, »abstrakte Humanität«, »Judenbolschewismus«, »sterbende Klasse«, »richtiger Klassenstandpunkt«, »artfremd«, »Klassenfeind«, »kosmopolitischer Zionismus«, »Fraktionstätigkeit«, »gesellschaftliche Relevanz«, »faschistoid«, »schleichende Konterrevolution« usw. sind einer imaginativen Deutung der Wirklichkeit und zugleich ihrer Wertung gleich, und jede derartige Aussage stützt sich implizit auf eine andere, die aber ebenfalls in ihrer »Verkürzung durch die Bezeichnung« funktioniert. Die Sprachidole, welche Definitionen ersetzen und Ideen repräsentieren, verketten sich miteinander, so daß ein homogener Sprachstrom von Tautologien entsteht. »Im Ausdruck dieser Denkgewohnheiten verschwindet allmählich die Spannung zwischen Erscheinung und Wirklichkeit, Faktum und Faktor, Substanz und Attribut. Die Elemente der Autonomie und Entdeckung, des Beweises und der Kritik weichen der Bezeichnung, Behauptung und Imitation. Magische, autoritäre und rituelle Elemente durchdringen das Sprechen und die Sprache. Die Rede wird der Vermittlungen beraubt, die die Stufen des Erkenntnisprozesses und der erkennenden Bewegung sind. Die Begriffe, in denen die Tatsachen erfaßt und damit transzendiert werden, verlieren ihre authentische sprachliche Repräsentanz. Ohne diese Vermittlungen tendiert die Sprache dazu, die unmittelbare Identifikation von Vernunft und Faktum, Wahrheit und etablierter Wahrheit, Essenz und Existenz, des Dings mit seiner Funktion auszudrücken und zu bedürfen[48].«

Dieser Prozeß, den H. Marcuse – nicht ideologiefrei – essentiell im Bereich der kapitalistischen Werbung sehen will, macht sich erst im Machtbereich der totalitären Ideologien bis zu letzten antihumanen Konsequenzen geltend. Das »Parteichinesisch«, das von außen her eher als ein komisches prälogisches Sprachsystem erscheint, hat als psychologisches Machtinstrument zur Verhinderung der gesellschaftlichen Selbsterkenntnis sehr ernste Folgen. Das Sein des Menschen wird dadurch auf ein Sein der Idola fori überführt, das aber nicht die ganze Adäquanz des wirklichen Seins (d. h. eine zwar verkehrte, deformierte, jedoch vollständige Spiegelung des Seienden), sondern nur eine eng

48 Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied–Berlin (Luchterhand), 2. Aufl. 1967, S. 104.

umrissene *Auswahl der in die Sprachexistenz »übersetzten«* (und damit angeblich »voll erkannten«) *Welt* repräsentiert. Ohne diese Auswahl kann die Ideologie ihr »noetisches« Image der sozialen Wirklichkeit nicht erfolgreich ausmalen.

Ideologisch gesehen ist die Struktur einer zur Beherrschung bestimmten Gesellschaft nur teilweise wertvoll: das einzig authentische in ihrer Existenz ist nur die Gruppe der Parteigenossen, die diszipliniert die »Treue zur wahren Lehre« bekennen. Das sind die »gesunden Kräfte«. Auch wenn sie nur 1 % der Bevölkerung ausmachen, werden sie als die einzige Existenzsubstanz der ganzen Nation gesehen. Dann folgen die als Gegenstand des »Bewußtseinsumbaus« betrachteten Volksschichten – sie sind die »ehrlichen Menschen«, die »einfachen Werktätigen«; an der letzten Stelle gehört zu dieser Kategorie auch die »werktätige Intelligenz«. Und schließlich kommen die abgeschriebenen »Feinde«, praktisch der ganze liberale und individualistische dritte Stand, dessen »nicht authentische« Existenz das Zukunftsbild stört und der darum als geschichtliches Subjekt liquidiert werden muß. (In der Praxis bedeutet das hauptsächlich eine durch Zensurmaßnahmen und kollektive Erziehung verwirklichte Gleichschaltung des intellektuellen Lebens, wobei auch den Schriftstellern, Wissenschaftlern u. ä. Berufen lediglich die »ideologischen Aufgaben« gestellt werden. So wird die moderne Sklaverei der Fließbandarbeit nicht nur bei den Arbeitern zementiert, sondern auch auf freie intellektuelle Berufe übertragen.) Diesen manipulativ-elitären Vorstellungen zufolge wird die Wirklichkeit sprachlich zubereitet: einzelne ausgewählte Sprachidole repräsentieren sie nicht etwa pars pro toto, sondern *absolut*. Das Partielle funktioniert als Totalität und bildet das »neue Universum« der Ideologie. Nur dasjenige »existiert«, was eines axiologischen Urteils wert ist, und dieses wird in einem fixierten Sprachidol verkörpert. Ungeheure Wirklichkeitsbereiche werden übersehen, Produktivkräfte nicht einbezogen, Initiativen abgewiesen, Kulturstrebungen liquidiert, weil sie »nicht wichtig« sind. Vom Standpunkt der Ideologie aus sind sie nichts wert, weil sie in das »neue Universum« nicht passen; ja manchmal müssen ganze Wesenheiten nur darum verschwinden, weil für sie unter bestehenden Sprachidolen kein Name existiert, oder weil sie nicht mit den »fundamentalen Thesen« der Lehre übereinstimmen.

Es ist folglich kein Zufall, daß diese abwertende Geste gerade im Refrain eines Indoktrinationsliedes Degenhardts auftritt[49]:

Weg muß der Kapitalismus,
her muß die Demokratie,
ja genau das ist jetzt wichtig,
alles andere nicht so wichtig,
alles andere ist Krampf
im Klassenkampf.

Es ist ein typisches Beispiel gerade dessen, was Marcuse als ein »Sprechen in Synonymen und Tautologien« bezeichnet, das sich praktisch niemals »auf die qualitative Differenz zubewegt«[50]. Auch Degenhardt macht Reklame und verschweigt die Mängel seines Sonderangebots. Das »Nicht-Wichtige« stützt sich etwa auf folgende Wertungskette: Der Kapitalismus ist schlecht, die Demokratie ist gut, jedenfalls die wahre Demokratie. Die

49 Franz Josef Degenhardt: Degenhardt live. Schallplatte Polydor Nr. 24968, 1968.
50 H. Marcuse: Der eindimensionale Mensch . . . , S. 107.

wahre Demokratie ist der Kommunismus. Der Kommunismus ist gut, alles andere hat keinen Wert. Nur das hat einen Wert, was dem Klassenkampf dient. Der Klassenkampf ist gut, weil durch seine Verschärfung der Kommunismus verwirklicht werden kann. Die Revolution löst endgültig alle Probleme des Kapitalismus. Der Kapitalismus ist schlecht ... etc. in circulis ad infinitum.

In dieser axiologischen Kette von urteilstragenden Sprachidolen ist jegliche Problemstellung ausgeschlossen. Das totalitäre Denken haßt zwangsläufig jedes »Einerseits-Andererseits«. Die Figur einer wahrheitssuchenden Disputation »concedo-distinguo-nego« verkümmert nur zu ihrem letzten Glied. Die cartesianische Identität dubito-cogito, der Empirismus und letzten Endes die Parole Karl Marx' »An allem zweifeln!« haben hier keinen Zutritt. In dieser zementierten Welt, wo eine 120 Jahre alte Devise vom Klassenkampf alle Probleme unserer Zivilisation zu lösen verspricht, ist es unangebracht, ihre Sprachidole zu problematisieren. Auf eine Gretchenfrage wie »Wenn im Kapitalismus keine Demokratie existiert, wieso gibt es dann keine politischen Flüchtlinge, die zu Hunderttausenden und Millionen in die kommunistischen Länder strömen, um dort die Freiheit zu finden?« oder: »Warum läßt man nicht die Menschen, die im Glücksleben der ›wahren Demokratie‹ nicht leben wollen, frei das Land verlassen? Warum schießt man auf sie an der Stacheldrahtgrenze?« reagiert man wütend. Das Ethos des Klassenkampfes bedeutet den totalen Wahrheitsanspruch des Siegers, wo auch die schüchternsten Gretchenfragen ausgeschlossen werden. Die Ideologie, der Degenhardt dient, ließ sich leider bisher von keiner der bohrenden Fragen anfechten, die sich Marx noch nicht stellen konnte, die aber die Erfahrung nach Marx anhäufte. Zum Beispiel: Wenn nur der recht hat, wer Macht hat, muß nicht aus rein informationstheoretischen Gründen das ganze soziale und ökonomische Leben verkrampfen, weil ein solches System keine »Rückkopplung« erträgt? Die sakrale Parole von der »führenden Rolle der Partei« verursacht einen Teufelskreis, der das heutige nicht-kapitalistische System der im »Klassenkampf« geborenen Staaten gerade in fatale und *reale* Krämpfe bringt: um die »führende Rolle« zu behaupten, muß die Partei über alles entscheiden; wenn sie alles lenkt, stagniert die Wirtschaft; um die Stagnation zu überwinden, muß die Partei liberalistische Konzessionen machen; die erwachende menschliche Initiative hat aber unkontrollierbare ideologische Auswirkungen, die die »führende Rolle« der Partei gefährden; um sie wieder zu sichern, muß die Partei von neuem ihre zentralistische Macht festigen; wenn sie aber alles lenkt, stagniert die Wirtschaft ... etc. ad infinitum. Hat sich die Herrschaft einer allwissenden, »fortschrittlichen«, »revolutionären« Partei historisch nicht als Bremse der Entwicklung gezeigt? Soll man nicht die Tatsache auswerten, daß im Machtbereich des Marxismus-Leninismus nicht nur keine der wichtigsten technischen Erfindungen gemacht wurden, sondern auch keine neuen Fächer entstanden sind wie Kybernetik, die Informationslehre u. ä., die im Gegenteil als etwas »Destruktives« angesehen werden[51]? Ist die Ideologie Degenhardts wirklich »fortschrittlich«? Ist sie nicht auch konservativ

51 Im zit. Artikel Anm. 35 im zweiten Akt (Absatz 16–30) erklingen defensive Töne gegen die Unmenge neuer Denkrichtungen und wissenschaftlicher Fächer, welche die marxistisch-leninistische Philosophie gefährden: die Kybernetik, die Semiotik, die mathematisierende Logik, die Erkenntnisse der Naturwissenschaften usw. Es wird geklagt, daß seitens dieser Fächer die Gefahren eines »abstrakten Logizismus« drohen, und daß dadurch »die Terminologie und der Kategorien-Apparat überdeckt und destruiert wird, der von der marxistisch-leninistischen Philosophie ausgearbeitet wurde«. Analoge Gefahren bedeuten die »system-strukturalen Analysen der Historiker« und die »konkreten Sozialforschungen«, die nicht den Vorbildern der Schriften von Marx und Lenin folgen und dadurch die »theoretische Perspektive« verlieren.

genug? Ist die Devise vom Klassenkampf als der ewigen Triebkraft der Geschichte wahr? Spielen nicht die Faktoren im Bereiche der Kulturgeschichte (Entdeckungen, Erfindungen, neue Produkte, technologische Revolution usw.) eine größere oder wenigstens gleichwertige Rolle? Beseitigt die kultische Verehrung des Sprachidols »Klassenkampf« die heutigen aktuellen Gefahren der Populationsexplosion und der Umweltverschmutzung?

Auf diese und ähnliche Weise könnte man die Kette von Fragen und Problemen entfalten, die alle »nicht wichtig« sind, weil sie ein einziges Sprachidol »Klassenkampf« kraft seiner *total positiven Wertdeutung* ersetzt.

Dieses axiologische Prinzip der »Übersetzung« impliziert, daß nicht alle Wirklichkeiten in die aufgebaute Weltordnung der Sprachidole aufgenommen werden. Zum Beispiel ihre »Feinde« pflegen die Ideologien beinahe liebevoll, ja sie verehren sie fast auf kultische Weise, weil sie als Materialisierung eines nutzbaren Sprachidols ihr Kampfpathos erheben. Andererseits werden viele Wesenheiten unseres Lebens total verschwiegen und dadurch existentiell negiert. Im politischen Machtbereich der totalitären Ideologien ist manchmal die »Übersetzung« so mühsam, daß es oft Tage dauert, bis die Arbeit vollendet ist und das Publikum von dem problematischen Ereignis in einer passenden Version und mit Hilfe frisch aufgefundener Sprachidole benachrichtigt werden darf. Der anständige modus dicendi wie »Bruderhilfe« statt »Okkupation« ist nicht der einzige Sprachgriff dieser Methode. Das betreffende Ereignis muß auch *episiert* werden.

Die Episierung hat einen tiefen Sinn. Wegen des gegenwärtigen Images der Ideologie muß auch das Bild der Vergangenheit *teleologisch präpariert* werden. Die Ideologien sind von der Manie besessen, beweisen zu müssen, daß die ganze Geschichte der Menschheit nur auf die von ihnen repräsentierte Weltordnung zielt. Die Ideologie muß sich als Höhepunkt (und in der Tat auch als Vollendung) der Geschichte selbst betrachten, d. h. sie muß auch alle anderen Alternativen ausschließen, die da waren, aber die sie durch die politische Machtergreifung verdrängt hat. Das epische Prinzip stellt gerade das brauchbare naive Entwicklungsstadium des Historismus dar, das noch keine empirische Historiographie mit einer problemstellenden Quellenforschung voraussetzt und *sich nur von einer teleologischen Imagination leiten läßt.* Auch die epische Typisierung, die das ästhetisierte Prinzip der *Auswahl* von den in die Epenwelt aufgenommenen Wirklichkeiten bedeutet, ist ein für die Ideologie sehr nutzbarer Griff. Es ist diesmal eine wirksame *Kunstform,* die es ermöglicht, mit erstarrten Sprachidolen, die als »wahre Abbilder der Wirklichkeit« betrachtet werden, noetisch zu operieren. In der manipulierten »Erkenntnis der Geschichte« steht die moderne Operationssprache der Ideologien der ehemaligen Epensprache sehr nahe. Die symbolische Rolle der Heldenzeichen (Hort, Fahne u. ä.), das Ethos der gerechten Vernichtung des Feindes und der Hyperbolisierung eigener Tapferkeit, die an der Anzahl der toten Feinde gemessen wird, die axiologische Ladung der epischen Metonymien u. a. Mittel sind nie versagende Instrumente der Manipulierung. Kein Wunder, daß alle Künste des epischen Genres aktiviert werden, die besonders im Mittelalter das Geschichtliche mit dem Phantastischen in feste Gestalten einer »heroischen Rekonstruktion« zu binden vermochten.

Die Ependichter des Mittelalters bearbeiteten – wie es noch bei den Bylinensängern und südslawischen Guslaren folkloristisch beobachtet wurde – gleich nach dem historischen Ereignis die Geschichte nicht so, wie sie geschehen war, sondern so, wie sie geschehen *konnte* oder *sollte.* Auf diese Weise entsteht eine neue »epische Wahrheit«, die trotz aller Widersprüche mit der Überzeugungskraft einer »historischen Erkenntnis« disponiert. Die

magische Ladung des ästhetischen Wortes erreicht die Wirkung, daß das, was *sein konnte*, schon eigentlich »ist«. Das phantastische Prinzip der Mythen dient heute, umfunktioniert, dem Aufbau des ideologischen Pseudokonkreten, wo die Potentialität als Aktualität unterschoben wird. In dieser Wortzauberei holt man sich Rat beim Goetheschen Mephistoteles: Im ganzen – haltet Euch an Worte! Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein ... Mit Worten läßt sich ein System bereiten, an Worte läßt sich trefflich glauben!

Das Weltbetrachtungsprinzip des naiven Historismus, das »Esse ex posse«, das die »neue Welt« der Ideologie bildet, etablierte sich in unserem modernen Zeitalter als logische Folge des Sozialutopismus. Dieser ist unvermeidlich an seine Sprachexistenz gebunden, so daß Bausteine der »neuen Welt« eben nur fetischisierte Sprachsubjekte sein können, die ihr eigenes Leben beginnen und entwickeln. Und in die Strukturen dieses imaginären Daseins werden, wie gesagt, lediglich die *passenden* Motive der objektiven Realität eingewebt. Genauso war für den alten Ependichter »die historische Wahrheit nicht verbindlich«, charakterisierte ein Ästhetiker des vorigen Jahrhunderts diese epische Methode. »Er schließt aus, was in das Ganze nicht paßt, auch wenn es ein Faktum ist, schafft er neue Details und ergänzt, wo er in der Geschichte Lücken findet; auf diese Weise *korrigiert* er die Geschichte, er konzentriert, belebt und schildert alles so, wie es geschehen *konnte*[52].« Erst diese »ideologische Steigerung« (Terminus M. Brauns) bildet, wie es bei aktuellen Dichtungen der südslawischen Guslaren bewiesen wurde, eine des »epischen Ichs« würdige Wahrheit der Geschichte. »Für die Psychologie des Heldenliedes kann manches wahr sein, was in Wirklichkeit nicht stattgefunden hat oder ganz anders vor sich ging[53].« Auch die Zuhörer betrachten den freien Umgang mit der Geschichte als keine Verfälschung der Wahrheit. Im Gegenteil: erst wenn sich das Geschehnis in eine *episch zuständige Fassung umwandelt*, bekommt es seine echte »historische« Bedeutung. Bei den Teilnehmern des Ereignisses bildet sich dadurch ein befriedigendes historisches Bewußtsein, denn erst die typisierte Dramatisierung macht die Akteure und Augenzeugen bedeutend und für die Geschichte denkwürdig.

Im Sinne dieser Psychologie des epischen Heldentums werden auch viele Geschichten unserer Zeit ideologisch gesteigert. Liest man die heutigen Igorlieder von edlen Interventen und wilden Konterrevolutionären, die als »historische Ereignisse« erzählt werden, und wo jeder Schritt der Geschichtserzeuger als »historisch« notiert wird, entdeckt man, wie sehr die Ideologien an dem Hérostratosschen Komplex leiden. Auch die Kunst Napoleons, für das künftige epenhafte Bild der Geschichte bei jedem öffentlichen Auftreten zu posieren, wird unter den heutigen Ideologien fleißig nachgeahmt. Dank dieser Manie des »poetisierenden Historismus« werden auch alle Maßnahmen, Sitzungen und Reden der Parteiführer als »historisch« bezeichnet.

Dieser Historismus ist befremdend: er nimmt immer für sich in Anspruch, *absolut* wahrhaft zu sein. Die offiziellen »Geschichten der XY-Partei« existieren meist schon in vier – sechs unterschiedlichen Fassungen, und immer nur die jüngste stellt die einzig zulässige Erkenntnis der historischen Wahrheit dar. Bei jeder neuen Machtkonstellation werden die alten Schulbücher der Geschichte zurückgezogen und neue geschrieben. Die Ideologie verwischt ständig eigene Vergangenheit, die in das stets aktuelle Image nicht paßt. Jedoch dadurch, daß neue Fakten erzählt und alte verschwiegen werden, daß die Führer, die ihr

52 Josef Durdík: Poetika. Prag 1881, S. 141–2.
53 Maxmilian Braun: Das serbokroatische Heldenlied. Göttingen 1961, S. 40.

Charisma verloren haben, aus der Geschichte gestrichen werden oder wieder in der nächsten Fassung in einem neu zugeschnittenen Bild erscheinen, wird die ehemalige absolute Wahrheit nie relativiert. Die »epische Wahrheit« bleibt konstant, auch wenn die Einzelfiguren wechseln. Jede Korrektur des vergangenen »deformierten« Weltbildes kann nur die immer vorwärtsführende, nie abweichende Wahrheit der Parteiideologie beweisen. Die »Parteilichkeit« in der epischen Geschichtsbetrachtung ist immer wahr, gleich ob auf historischen Fotografien neue Figuren einretuschiert oder dann wieder wegretuschiert werden. Stalins Kulturideologe Kerschenzew, der 1936 auf dessen Weisung den Angriff »Chaos statt Musik« gegen Schostakowitsch und Mejerchold in der »Prawda« geschrieben hat, wurde auf Stalins Befehl 1938 hingerichtet, dennoch zitierte Schdanow (der gut von seinem Schicksal wußte) i. J. 1948 ganze Passagen Kerschenzews als Anklage gegen die Komponisten, die in ihrem Musikschaffen diese »Stimme der Partei« nicht respektiert hatten. Im Jahre 1958 fand man, daß Schdanows Urteile zu scharf und subjektiv waren, dennoch wurde gleich konstatiert, daß alles zu positiven Ergebnissen geführt hatte. Die Akteure der Geschichte verschwinden zwar physisch oder moralisch, aber ihre »parteibewußte Position« bleibt für die Wahrheitskontinuität des ideologischen Denksystems bewahrt[54].

Die Traditionen des ausgehenden barocken Bänkelgesangs haben dem modernen ideologischen Liedgut vermutlich am stärksten derartige Denkformen des »epischen Historismus« vermittelt. Die Freizügigkeit im Umgang mit der Geschichte wird hierbei durch die balladesken Elemente des Genres gerechtfertigt. Die »Übersetzung in die Ideologie« in der Liedform hat einen unbestreitbaren Vorteil: die ideologische Manipulierung der Geschichte erscheint eigentlich als eine belanglose Manipulation der *Form*. Nicht die Ideologie, sondern die *Gattung* ist für die Verfälschung der Wirklichkeit verantwortlich. Jedes »historische Lied« der Ideologie nimmt in Anspruch – wie jede Moritat des Bänkelgesangs –, dem Zuhörer eine »wahre Information« zu vermitteln. Die Erzählung konsumiert er als angebliche Erkenntnis (eine wegen der Liedform »nur ein wenig« bearbeitete Erkenntnis) der historischen Wahrheit. Hier ein Lied Wolf Biermanns, das eine der jüngsten politischen Geschichten in die »Sprache der Ideologie« übersetzt[55]:

1. Drei Kugeln auf Rudi Dutschke
   Ein blutiges Attentat
   Wir haben genau gesehen
   W e r da geschossen hat
   Ach Deutschland, deine Mörder!
   Es ist das alte Lied
   Schon wieder Blut und Tränen
   Was gehst Du denn mit denen
   Du weißt doch was dir blüht!
2. Die Kugel Nummer eins kam
   Aus Springers Zeitungswald
   Ihr habt dem Mann die Groschen
   Auch noch dafür bezahlt
   Ach Deutschland, deine Mörder! ...

54 Die Autorschaft Kerschenzews hat der Verf. aufgrund des Quellenstudiums in Moskau festgestellt und publiziert in: K technologii pamfletů o hudbě z let 1948–1952 (Zur Technologie der musikalischen Pamphletliteratur 1948–1952), in: Hudební věda Nr. 3, Prag 1969, S. 281 ff., deutsche Zusammenfassung S. 378. Gekürzte d. Fassung: Ideologie der Kunst und Kunst der Ideologie, in: Über Musik und Politik, Mainz 1971, S. 67 ff.

55 Wolf Biermann: 4 neue Lieder. Wagenbachs Quartplatte Nr. 3, Berlin.

3. Des zweiten Schusses Schütze
Im Schöneberger Haus
Sein M u n d war ja die Mündung
Da kam die Kugel raus
Ach Deutschland, deine Mörder! ...
4. Der Edel-Nazi-Kanzler
Schoß Kugel Nummer drei
Er legte gleich der Witwe
Den Beileidsbrief mit bei
Ach Deutschland, deine Mörder! ...
5. Drei Kugeln auf Rudi Dutschke
Ihm galten sie nicht allein
Wenn wir uns jetzt nicht wehren
Wirst du der Nächste sein
Ach Deutschland, deine Mörder! ...
6. Es haben die paar Herren
So viel schon umgebracht
Statt daß sie e u c h zerbrechen
Zerbrecht jetzt ihre Macht!
Ach Deutschland, deine Mörder!
Es ist das alte Lied
Schon wieder Blut und Tränen
Was gehst Du denn mit denen
Du weißt doch was dir blüht!

In der Struktur des Liedes überschneiden sich zwei Reihen von tektonischen Hiebkräften. Schematisch dargestellt:

Deutung im Vier-Akte-Schema:	Strophe:	Deutung im balladesken Moritaten-Schema:
I. Akt: Die ideologische »Öffnung des Seienden«. Die Kampfbestimmung unserer Existenz.	1	Einleitung: Ansprache des Publikums. Die ganze blutige Geschichte wird im voraus angedeutet.
II. Akt: Die meditativ-analytische »Rekonstruktion« der Geschichte.	2 3 4	Naturalistische Wiedergabe der Geschichte in einer tripliziten »ideologischen Steigerung«.
III. Akt: Die Dramatisierung der Feindestat; der »dialektische Wendepunkt«.	5	Die »ethische Anagnorisis«
IV. Akt: Zukunftsorientierung, Richtlinien und Befehle.	6	Die »Moral« der ganzen Geschichte, in direkten ethischen Geboten formuliert.

Das, was wir die »ethische Anagnorisis« nennen, hat im manieristischen dramaturgischen Plan des traditionellen Bänkelgesanges seine fixierte Rolle: am Ende des naturalistisch geschilderten Mordes wird dem Zuhörer zu seiner Genugtuung die Erkenntnis der

ethischen Maximen vermittelt (im Bänkelgesang waren es meist die kirchlichen Gebote), die die Akteure nicht respektiert haben oder die sich aus der ganzen Geschichte ergeben. An das Unpersönlich-Epische knüpft also zugleich etwas an, was auf die Person eines jeden Zuhörers zu beziehen ist. Und erst dann wird die Moral des Liedes in einer direkten Aufforderung in der letzten Strophe ausgesprochen.

Man könnte diese Strukturreihe anhand mehrerer Moritaten-Lieder analysieren. Z. B. hat das »Lied vom Vatermord im Altenland« um 1860 dasselbe Schema zur Grundlage seiner sechs Strophen[56]:

I. Einleitung, die 1. Strophe: »Horch' was weht der Wind so schaurig . . .« = Schaubühne des Ereignisses bis zur Andeutung des Dramas durch das Wort »Blut«, das noch durch die Reimbindung »Sonnengluth – Vaters Blut« fast auf Büchnersche Weise episch betont wird.

II. Naturalistische Wiedergabe der Geschichte in tripliziter Steigerung in den nächsten drei Strophen:
Erste Stufe: Der schlafende und nichts ahnende Vater = Inhalt der 2. Strophe.
Zweite Stufe: »Weh! da kommt der junge Bauer . . . stürzt er auf den Vater sich, und durchbohrt ihn, könnt ihr's glauben? Mit dem Messer fürchterlich« = 3. Strophe.
Dritte Stufe: »Wie sie kämpfen, wie sie ringen, Weh! der Vater mit dem Sohn, Sieben Stiche tief durchdringen Brust und Schulter ohn' Pardon«, bis der Vater »brav und bieder – Unter seines Sohnes Hand – Sinkt in seinem Blute nieder« = 4. Strophe.

III. Ethische Anagnorisis: Das hierfür episch zuständige »Erkenntnismoment« wendet zugleich den erzählenden Strom vom »Es« zum »Ich«, was die Zuhörer plötzlich wie ein Pfeil persönlich trifft, so daß sie in die Geschichte einbezogen werden: »Doch er ruft in Schmerzenstönen: Ach! es ist mein Vater! Was kann mich mit Gott versöhnen?« = 5. Strophe.

IV. Schlußmoral: »Also lautet die Geschichte Aus dem reichen Kirchenland, Ach! wie mag vor dem Gerichte Gottes zittern jene Hand, Die des Vaters Blut vergossen . . .« etc. = 6. Strophe.

Derartige »historische Berichte« im sechsstrophigen Schema finden wir sehr oft in Liedrucken der Bänkelsänger. Nach der tripliziten Steigerung und dem »kognitiven« Wendepunkt der 5. Strophe folgt die Schlußmoral der 6. Strophe, die durch das epische Prinzip über eine starke psychologische Kraft verfügt: »Lasst uns nehmen ein Exempel, nie vergessen Gottes Tempel. Ach! Wir werden es erfahren, Treu und Glauben bringt zum Ziel. Können Angst und Kummer sparen, Ach! Man hört es leider viel[57].« Auch Biermann läßt uns (sogar bis zum Ausrufewort »Ach!«) ein Exempel nehmen; er will uns in seiner 6. Strophe gleichfalls die Angst und den Kummer ersparen, wenn wir nur ideologisch treu und gläubig handeln. Auch Biermann berichtet in seiner Ansprache an das Publikum zunächst in aller Kürze vom »blutigen Mord«, um die Neugier hervorzurufen und die Aufmerksamkeit für die darauf folgende Detailschilderung zu wecken. Die magische Nummer *drei* hebt die Geschichte auf eine echte Schicksalsebene und verleiht den von dem Sänger entlarvten »dahinterstehenden Kräften« eine echt dramatische Wirkung. *Die Gebote der Strukturkraft waren stärker als die historische Wahrheit.* Denn

56 K. V. Riedel: Der Bänkelgesang. Wesen und Funktion einer volkstümlichen Kunst. Hamburg 1963, S. 96–7.
57 E. Janda – F. Nötzolt: Die Moritat vom Bänkelgesang. München 1959, S. 120 ff.

es existierte keine Witwe, Dutschke war nicht ermordet, der einzige Tote der *wirklichen* Geschichte war der Täter des Attentats Joseph Bachmann, der sich im Gefängnis in einer psychischen Krise erhängte.

Um diese Erscheinung erklären zu können, müssen wir die Gesetze der »epischen Weltanschauung« in Betracht ziehen: sie hat nicht Objekt-, sondern Subjektcharakter. Die »Übersetzung« in die Sprache der Epik bedeutet, daß der Inhalt des epischen Werkes nicht mehr die gegenständliche, objektive Wirklichkeit, sondern die Weltbetrachtung des geschichtlichen Subjekts selbst ist, die sich dadurch »objektivieren« will. Die ausgewählten Motive der Realität sind nur Ausgangsphase eines schöpferischen Willensaktes, in dem die »neue Natur« der Kunst entsteht. Und diese »neue Realität« in der Denksphäre ist dank der *künstlerischen* Logik nicht weniger wahrhaftig, wenn sie der wirklichen Realität nicht entspricht. Ihre Beziehung zur äußeren Welt ist nicht empirisch wie im Denksystem der Wissenschaft. Verbindlich ist nicht die Wahrheit der Realität, sondern die Wahrheit der Symmetrie, der Kontrastbildung, der dramatischen Steigerung, der Psychologie der typisierten Akteure. Das magische Prinzip des Kunstschaffens erweist sich in der Welt der Ideologie auf identische Weise: man *will* und *braucht* die Realität so, wie sie »am schönsten und wirksamsten« episch geschildert werden kann.

Die balladeske Struktur des Bänkelgesangs hat Biermann vermutlich nicht direkt, sondern auf Umwegen als Gestaltungsprinzip seines Repertoirs übernommen. Dasselbe sechsstrophige Schema ist im ideologischen Liedgut des Bürgertums im 19. Jahrhundert oft zu finden; es steht z. B. im Hintergrund des bekannten Körner-Liedes »Lützows wilde Jagd«. In den Ideologien unseres Jahrhunderts diente es der Gestaltung der volkstümlichen Balladen über den Tod der Parteikämpfer. Typisch in dem Lied der SA-Truppen aus d. J. 1925 »Als die goldne Abendsonne«, das um 1928 auch die kommunistische Bewegung adaptierte (»es zog ein Regiment Kommunisten« anstelle »ein Regiment von Hitler«), so daß dieselbe Ballade – wie auch viele andere gemeinsame Lieder – eine Zeitlang das Parteileben beider Ideologien sentimentalisierte[58]. Erläuterung der Struktur:

I. Einleitung:

1. Als die goldne Abendsonne sandte ihren letzten Schein, zog ein Regiment von Hitler in ein kleines Städtchen ein.

II. Triplizite Steigerung der Geschichte in drei Strophen:

2. Traurig klangen ihre Lieder durch die stille, kleine Stadt, denn sie trugen ja zu Grabe einen Hitlerkamerad.
3. Und der Mutter in der Ferne sandten sie den letzten Gruß, daß ihr Sohn mit Stolz gefallen, durch das Herz traf ihn der Schuß.
4. Trotzig wehten ihre Fahnen, als sie senkten ihn ins Grab, und sie schwuren grimmig Rache für den Hitlerkamerad.

III. »Ethische Anagnorisis«:

5. »Du bist nicht umsonst gefallen«, schwuren sie es ihm aufs Neu, dreimal krachten dann die Salven, er blieb Adolf Hitler treu.

58 Vgl. Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. II., DDR–Berlin 1962, S. 554; die kommunistische Fassung ist hier abgedruckt. Der Text der nationalsozialistischen Bewegung in: Hans Bajer: Ruhmesblätter in der Geschichte des SA-Liedes, in: Die Musik, Dez. 1936, S. 173. Dort ausführlich über den Volkscharakter des Textes und über den ersten Gesang des Liedes am Grabe eines totgeschlagenen Parteigenossen i. J. 1926.

IV. Schlußmoral:

6. Als die goldne Morgensonne sandte ihren ersten Schein, zog ein Regiment von Hitler weiter in den Kampf hinein.

Die ideologischen Sprachidole werden hier in einer exakten Tektonik eingesetzt. Um die Einleitung psychologisch wirksam zu machen, wird das positive Subjekt »ein Regiment von Hitler« in drei stimmungsreiche Syntagmen eingerahmt: goldne Sonne, letzter Schein, kleines Städtchen. Das axilogisch aussagende Sprachidol »Hitlerkamerad« ist zunächst in der ersten Stufe der tripliziten Steigerung in eine tragische Szenerie eingesetzt (trauriges Lied, still, klein, zu Grabe tragen), in der zweiten Stufe meldet sich die ideologische Entschlossenheit zu Wort (mit Stolz zu fallen, Gruß-Schuß), in der dritten Stufe überwiegen schon die harten Parolen: wehende Fahne, grimmige Rache, Grab-Kamerad. Und für die fünfte Strophe sind die »ethisch entscheidenden« Sprachidole reserviert, wie es die Struktur verlangt: das »Nicht-umsonst-Fallen«, Schwur, krachende Salve, Führer, Treue – die letzten Werte der Bewegung. Das Sprachidol »Kampf« in der sechsten Strophe festigt die »Moral«: die Genossen werden zu weiterem, entschlossenerem Kampfmarsch in das Morgenrot aufgeboten.

Die Rolle der exponierten ideologischen Sprachidole ist in der Dutschke-Ballade Biermanns analog. Jetzt verstehen wir auch, warum gerade in der dritten Strophe der *Schuß*, in der vierten der imaginäre *Tod* (das Grab- und Witwen-Bild), in der fünften Anagnorisis-Strophe das »Nicht-umsonst-Fallen« dramatisiert wurde. Die »Sprache der Ideologie« duldet in diesem ihrem Gestaltungsschema keinen nur beschossenen und nicht gestorbenen Helden. Dutschkes Tod war hier imaginiert, weil er *dem Gesetz der epischen Wahrheit folgend* der Figur »Nicht-umsonst-Fallen« dienen sollte. Die Gestaltungskräfte der Struktur decken den Bedarf der Ideologie an toten Heroen.

Ähnlich wie das Vier-Akte-Schema kann auch die sechsstrophige Struktur durch die Übertragung des letzten »Schlußmoralaktes« in den Refrain variiert werden. Ein Beispiel aus der jüngsten Zeit: »Lied für Angela Davis« aus dem Repertoire der »Bonner Songgruppe[59]«. Mit Hilfe des projizierten Hasses und entgegengesetzter Sprachidole (»des Volkes Zukunft« – »der Monopole Schergen«) wird in der ersten Strophe die Geschichte episch geöffnet:

Sie hassen dich, weil du
des Volkes Zukunft bist
Sie jagen dich, denn du
bist schwarz und Kommunist
Es sollen nicht verderben
der Monopole Schergen
dich, Sister Angela.

In der folgenden »ideologischen Steigerung« wird der Fall A. Davis in die Reihe von toten Heroen hineinstilisiert (Joe Hill, Sacco und Vanzetti), man singt vom »Massenmord«, von »Blutspuren«, von der »imperialistischen Bande«, vom Klu-Klux-Klan. In die Anagnorisis der fünften Strophe wird der Messianismus eingesetzt (»Für uns erträgst du Schmerzen«). Die Moral, die den Tod Angelas imaginiert, ist im Refrain. Auch hier

59 Zit. im Wochenblatt der DKP: »Deutsche Volkszeitung. Wochenzeitung für demokratischen Fortschritt«. Düsseldorf 27. 1. 1972, S. 12.

hilft die Struktur, diesmal von Haß und Blut überfüllt, einen erstrebenswerten Märtyrer hochzustilisieren. Interessant ist an der ganzen Angelegenheit die hohe, fast hysterische Empörung der offiziellen KP-Presse. Im Fall Dutschke hat sie sich gar nicht empört, denn er als kritischer Marxist ist nicht in der »Linie«; Biermanns Ballade ist – vom Standpunkt der DKP- und SED-Ideologie aus – apokryph. Der *Tod*, das Leiden hinter den *Gittern*, das Leben in den *Straflagern* sind erst dann ideologisch wertvoll, wenn sie im Interesse der »echten« Ideologie erlitten werden. Dasselbe Parteiblatt sendet Proteste über ein Drittel des Erdballs gegen die Haft von Angela Davis, aber schweigt, wenn ganz nahe in Prag die Westberliner Marxistin Sibylle Plogstedt hinter Gitter gesetzt wird. Namen wie Martschenko oder Pachmann sind für die DKP-Presse tabu. Die Moral der Amnesty International ist den Kampfideologien fremd.
Der Mangel an Märtyrern kann für die Ideologie so unerträglich sein, daß sie unter der »Repression der Toleranz« in einem demokratischen Gesellschaftssystem aufrichtig leidet. Nostalgisch träumt von einer Verfolgung, die irgendwie nicht kommen will, Franz Josef Degenhardt in seiner Ballade »Im Jahr der Schweine[60]«:

Mancher wird uns verraten.
Sei wachsam, wo du bist.
Wir müssen überleben,
kämpfen mit aller List.

Das Sechs-Strophen-Schema der Moritaten ist hier lyrisiert, um die lang ersehnte Verfolgung wirksam auszuträumen. Sogar die Art, wie die Kampfgenossen »nicht umsonst fallen« sollen, wird im Detail gesehen:

Am Bahndamm wird jetzt mancher
unter den Zug gehetzt –

und diese Vision dient der »ideologischen Steigerung« dieser Moritaten-Phantasie in der vierten Strophe. Dadurch wird die ethische Anagnorisis der 5. Strophe psychologisch vorbereitet:

Doch auch das Jahr der Schweine
wird einmal enden. Dann,
dann bricht der rote Morgen
der endgültigen Zeit an.

Immer das alte sozialutopische Lied aller Ideologien: der rote Morgen löst alle Probleme der Gesellschaft *endgültig*, wenn wir nur der Schlußmoral treu folgen:

Und darum ... sollten uns auch stärken
in unserer Einigkeit.

Der Begriff der »Einheit« impliziert, daß wir die persönliche Freiheit aufgeben müssen; wie, das liegt beim kompetenten Parteiapparat.
Die Toleranz scheint das größte Verbrechen der liberalen Gesellschaft zu sein: sie erschwert den Kampfideologien ihre Selbststilisierung in der epischen Heldengeschichte, sie

60 Franz Josef Degenhardt: Im Jahr der Schweine. Hamburg 1970, S. 27.

steht der Radikalisierung der »Masse« im Wege, die notwendig ist, um an die Macht zu kommen. Ist es glücklich gelungen, die Masse zu radikalisieren, erwartet sie gleich der verordnete Gehorsam »unter dem Banner«, unter der »Führung« des Parteimessias. Mit Stolz wird die »Masse« vor der anderen, »falschen« Führung der totalitären Konkurrenz gerettet. Die bekannte SA-Fassung des kommunistischen Liedes »Brüder, zur Sonne, zur Freiheit« öffnet z. B. ein enumeratives soziologisches Bild der geführten Masse und reduziert dieses Ideologisch-Seiende auf eine Kampfsituation im Parteizug[61].

1. Brüder, in Zechen und Gruben, Brüder, ihr hinter dem Pflug,
aus den Fabriken und Stuben, folgt unsers Banners Zug!

Da diese Idee im sechsstrophigen Schema strukturiert wird, muß jetzt in den Strophen 2 – 4 die übliche ideologische Steigerung folgen: a) Die Abgrenzung des guten Parteimessias von dem Bösen; bevor er seine messianische Rolle zu erfüllen beginnt, widersteht er der Versuchung des Geldes und jüdischer Throne wie der wirkliche Messias am Berge. In dieser Legendarisierung äußert sich das ersatzreligiöse Wesen der Ideologie. b) Die Vision des Glücks, das uns erwartet, allerdings wenn alle c) dem Parteimessias treu »bis in den Tod« folgen werden. Die traditionelle deutsche »Treue« und der mystische Kult des Todes sind die höchsten Werte in dieser tripliziten Steigerung:

2. Hitler ist unser Führer, ihn lohnt nicht gold'ner Sold,
der von den jüdischen Thronen vor seine Füße rollt.
3. Einst kommt der Tag der Rache, einmal, da werden wir frei:
schaffendes Deutschland, erwache, brich deine Ketten entzwei!
4. Hitler sind treu wir ergeben, treu bis in den Tod!
Hitler wird uns auch führen einst aus dieser Not.

Das konditionale »wenn« bildet das Erkenntnismoment der fünften Anagnorisis-Strophe:

5. Dann laßt das Banner fliegen, daß unsre Feinde es sehn.
Immer werden wir siegen, wenn wir zusammenstehn.

(Da sich, wie wir gesagt haben, in dieser Struktur auch das Kraftfeld des Vier-Akte-Schemas geltend macht und die 5. Strophe an der Stelle des III. Aktes steht, machen sich hier die üblichen »Kampf-Feind-Beschwörungen« dieses Aktes bemerkbar.) Die sechste Strophe ist immer der »Moral« der ganzen Geschichte vorbehalten. Also:

6. Einst waren wir Marxisten, Rotfront und SPD,
heut Nationalsozialisten, Kämpfer der NSDAP.

Die Rolle der fetischisierten Sprachidole ist in diesem Text besonders stark. Erst nach der Machtübernahme zeigt sich, wie ernst die Feindesbeschwörungen gemeint waren und welche Geister hier gerufen wurden. In diesem Punkt sind wieder alle Kampfideologien identisch. Klassenfeinde, Juden, Revisionisten, Zionisten, Trotzkisten, Abtrünnige, Plutokraten, Abweichler, Renegaten, Nationalisten, Links- und Rechtsopportunisten, Ver-

61 Liederbuch der NSDAP . . . , 23. Aufl. 1934, S. 10. Die weiter im Text zitierte Fassung in: Uns geht die Sonne nicht unter, 1934, S. 22.

räter des Volkes, Abschaum der Nation – unübersehbar sind die feindlichen Menschenmengen, welche die Ideologie in ihrem siegreichen und von der »überwältigenden Mehrheit des Volkes« unterstützten Zug durch die Geschichte bedrohen. Sie müssen nicht nur moralisch, sondern auch physisch liquidiert werden. Die erste Phase der Liquidierung ist gerade die treffende *Bezeichnung* als Feinde. Nur Unverständnis kann dies als Schmähung und Beschimpfung betrachten. Sprachidole dieser Art bedeuten mehr: sie *negieren die Existenz* der von der Geschichte ohnehin zum Tode verurteilten Gruppen, Klassen oder Rassen, die dadurch ein *episch wahres nomen-omen* bekommen.

Börsengauner und Schieber knechten das Vaterland;
wir wollen ehrlich verdienen, fleißig mit schaffender Hand

– so lautet die typische Figur der existentiellen Negierung, von der wir kaum erraten können, *welcher* Ideologie sie angehört. (Es ist eine Strophe aus einer anderen Fassung des stets erwähnten NSDAP-Liedes.) In der Regel knüpft an diese negierende Figur gleich einer der höchsten Werte der Ideologie an (in der erwähnten Fassung ist das die Strophe »Hitler ist unser Führer, ihn lohnt nicht goldner Sold«), so daß ein »ethischer Gegensatz« entsteht, der das negierende nomen-omen des Feindes episch zuspitzt[62]:

Du jagtest unsrer Heimat Schänder,
die Herren von gestern, aus dem Land.
Drum reicht die Jugend aller Länder
die Jugend Lenins uns die Hand.
Du bist die Partei der schaffenden Kraft.

Erst neben dem existentiell negierten niederträchtigen Wesen können der Name des Führers und die Partei glänzend erstrahlen. Dieselbe Figur kann noch stärker »ideologisch gesteigert« werden[63]:

a) All diese Heuchler, wir werfen sie hinaus,
Juda entweiche aus unserm deutschen Haus!
Ist erst die Scholle gesäubert und rein,
werden wir einig und glücklich sein!
Wir sind die Kämpfer der NSDAP:
treudeutsch im Herzen, im Kampfe fest und zäh.
b) Niemals wird wieder unverschämten Parasiten
irgendein Platz in unserm neuerbauten Haus,
denn wo Vernunft, Vertrauen, Menschlichkeit gebieten,
westliche Herren, dort ist eure Herrschaft aus.
Wohlan denn, immer entschlossen mit der Partei!

62 Lieder der Partei . . .,1961, S. 182. Eine ausführliche Exzerption der Benennungen des Gegners im KP-Lied findet man bei Gert Hagelweide: Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied, Bremen 1968, S. 91. Für den Gegner in sozialer Sicht z. B.: Müßiggänger, Schmarotzer, Schlemmer, Prasser, Wucherer, Schieberpack, Betrüger usw.; für die Angehörigen der SPD: Weiße Banden, Schufte, Söldlinge, Laffen, Stinnesknechte, Bluthunde, Bestie, weißes Gesindel, Wanzen, feige Mucker, Jammerlappen, große Schweine, Rabe, Geier, Räuber der Nation . . . usw.
63 Das erste Zitat in: Liederbuch der NSDAP . . . , 1934, S. 14. Das andere in: Lieder der Partei . . . , 1961, S. 179.

Die Bezeichnung des Feindes ist ein wichtiger Sprachakt, der unsere instinktive Angst vor Unbekanntem zum Haßaffekt manipuliert. Die existentielle Negierung des Feindes (den wir normalerweise nicht sehen und persönlich nicht kennen) mit Hilfe eines gruseligen Sprachidols begründet zugleich das humane Image der von der Partei bedingten WIR-Existenz. Ohne den Gauner, Parasiten, Schänder, Heuchler, Schieber etc. könnte sich die »schaffende Kraft« (die »schaffende Hand«) der Ideologie »in unserem Haus« nicht behaupten. Auch das baut die »neue Welt« der Ideologie. In einer totalitären Gesellschaft kommt es nicht darauf an, was wir sind, sondern darauf, was aus uns aufgrund der Bezeichnung und physischen Behandlung gemacht wird.

Auch harmlose Namen der Berufe können zu existenzvernichtenden Sprachidolen werden, wenn sie nur in einen echten Kontext eingesetzt werden. »Verleger« oder »Intendant« kann plötzlich genauso anklagend klingen wie »Jude« oder »Parasit«. Das alles schließt aber die Wendung um 180 Grad nicht aus. »Große Söhne der Arbeiterklasse« werden über Nacht zu »blutigen Hunden«, und umgekehrt können derartige Hunde zu »großen Söhnen« avancieren. Am anderen Tag verwandeln sich die »Brüder« in »Reaktionäre«, die »Feinde« in »ehrliche Menschen«, die »Verräter« in »tapfere Kämpfer für die gemeinsame Sache«. Stalin war zunächst der »nächste Mitarbeiter Lenins«, dann der »große Führer der Werktätigen der ganzen Welt«, dann ein »Verbrecher«, und nun ist er ein »großer Marxist« mit einigen »Fehlern« geworden. Die Verwandlungen der Nomenklatur Napoleons zwischen Elba und Waterloo in der Pariser Presse war vermutlich der erste klassische Vorgang der flexiblen »existentiellen Bezeichnung« in modernen Ideologien. Das ironische Couplet Bérangers, gesungen nach der Niederlage Napoleons[64],

Quand sur son règne on prend des notes,
Grâce pour quelques chiens félons!
Tel qui longtemps lécha ses bottes
Lui mord aujourd'hui les talons.
Puisque le tyran est à bas,
Laissez-nous prendre nos ébats

charakterisiert die psychische Reaktion der Untertanen nach dem Verlust des Charismas des gefürchteten Mächtigen, etwas, was dem uralten folkloristischen Ritual der »Königsvertreibung« gleich ist. Auf diese Schichten des Unterbewußtseins stützen sich die modernen Ideologien bei ihren 180-Grad-Wendungen in der Nomenklatur sowohl der »feindlichen« als auch der eigenen Parteiführer.

Trotz dieser Flexibilität ist der Wortfetischismus der Ideologien eine sehr subtile Angelegenheit. Was sagt dieselbe Ideologie, die mit Parolen des Kampfes gegen die »imperialistische Bande« operiert, wenn diesmal die imperialistische Panzergewalt im eigenen Lager Ordnung macht?

Die Euphemismen sind nicht ausreichend, und die Nomenklatur dieser Tat, die die »Brüder« prägen (die »Bruderhilfe« usw.), kann man – um nicht komisch zu erscheinen – nicht übernehmen. Man behält also den radikalen Gestus des Klassenhasses bei, die »Brüder« erwähnt man sehr unauffällig mit milden Sprachregistern, aber setzt sich mit den Kritikern dieser Tat (mit den »blinden Antikommunisten«) sehr laut auseinander.

64 Oeuvres complètes de P. J. de Béranger, Bd. I., Paris 1843, S. 89.

So hat F. J. Degenhardt die »Ereignisse in der Tschechoslowakei« auf seine epische Weise übersetzt[65]:

Jetzt
rufen sie bei mir an,
die Beobachter von Mißständen
aus Funk- und Zeitungs-
und anderen Häusern.
Degenhardt, sagen sie,
oder vertraulich Väterchen,
Nun, was sagen Sie jetzt
zu Prag?
Ach, die widern mich an.
Endlich, endlich
dürfen sie die in Jahren hinuntergewürgte
Kritik
hinauskotzen.
Diesmal darf man vom Leder ziehen
zu Prag.
Beifällig nicken Verleger und Intendanten.
Und wir, Freunde,
es scheint, wir haben gut gearbeitet.
Denn hört euch diese Typen an,
die Vorsitzenden der Aufsichtsräte,
die Vorstände und Herren der Konzerne
und deren Sachverwalter
auf Regierungs- und anderen Bänken.
Sie sind empört,
weil der Aufbau des Sozialismus
gehemmt worden ist
zu Prag.
Sie trauern
und sprechen von Scham,
die Stalingradkämpfer,
die Makler und Generale
und deren Sachverwalter
in Zeitungs- und anderen Häusern.
Sie trauern,
weil der Sprung voller Wagnis
auf eine andere Stufe des Sozialismus
nicht stattfinden durfte
zu Prag.
Nein,
wir hören genau hin.
Die sagen »das goldene Prag«,
Und wenn die Gold sagen,
meinen die Gold,
die Herrn,

65 F. J. Degenhardt: Im Jahr der Schweine . . . , 1970, S. 87. Die Vortragsweise des Autors auf der Schallplatte Polydor Nr. 249268.

die den Vorfall in der Schweinebucht
peinlich,
den Vorfall in Santo Domingo
gelungen,
den Vorfall in Griechenland
überhaupt nicht benennen.
Nein, mit diesen Herren
(und mit den Herren ohne Eier, versteht sich)
teilen wir nicht
unsere Wut
über den Sieg der Panzer
zu Prag.

Der Text enthält 206 Wörter. Sie gruppieren sich semantisch zu sechs Subjekten:
Ich (Degenhardt als Sprecher der Idee): 7 Wörter, d. h. 3,4 %
Wir (die Kämpfer für diese Idee): 23 Wörter, d. h. 11,2 %
Die Idee (der Sozialismus kommunistischer Prägung): 16 Wörter, d. h. 7,8 %.
Die »Herren« (die Klassenfeinde der Idee): 139 Wörter, d. h. 67,6 %
Die Tschechen (ihre Hauptstadt bildet die sich refrainartig wiederholende Schaubühne – »zu Prag«, jedoch sie selbst werden als Akteure gar nicht erwähnt): 10 Wörter, d. h. 4,9 %
Die Russen (die aber nicht direkt genannt werden): 11 Wörter, d. h. 5,3 %
Kennzeichnend ist, wie sich die Semantik im Kontext der Wörter im Hinblick auf das Positive, Neutrale und Negative verteilt:
Ich, Wir, die Idee - 100 % positiv, also 22,4 % des Wortschatzes.
Die Tschechen – 100 % neutral, also 4,9 % des Wortschatzes.
Die »Herren« – 100 % negativ, also 67,6 % des Wortschatzes.
Die Russen gehören in keine dieser Kategorien eindeutig hinein.

Die letzten sind mit einer auffälligen Sprachverlegenheit behandelt: sie haben in Prag lediglich etwas »gehemmt« (Vers 27), sie haben ferner verursacht, daß dort etwas »nicht stattfinden durfte« (Vers 38). Die Russen werden nicht einmal mit Namen bezeichnet, sie sind für Degenhardt ein Tabu. Es ist klar, daß sie eigentlich Degenhardt faszinieren, und wenn er von seiner »Wut« über ihre Tat spricht, ist es eine sehr zahme Wut, in der eher die Bewunderung überwiegt. Dies verrät unfreiwillig sein Vokabular, das er für die Invasion findet: keine Okkupation, keine Intervention, kein Überfall, sondern im echten Wortschatz der alten militanten Sprachtradition Deutschlands: »Sieg der Panzer zu Prag«. Es war letzten Endes eine Probe der militärischen Aktionsfähigkeit der Klassenbrüder, und diese höhere ideologische Bindung verzeiht alles.
Der nicht Objekt-, sondern Subjektcharakter der epischen Dichtung bringt es mit sich, daß Degenhardt sein ganzes Lied über das Goldene Prag kaum den wirklichen Akteuren der Tragödie, dem Widerstand der Tschechen und den von den russischen Soldaten Erschossenen widmet. Mehr als zwei Drittel des Wortschatzes beschwören den »Klassenfeind« und leiten die moralische Empörung der Zuhörer auf ganz andere Gleise ab. Als ob sich wirklich nur die »Herren«, die er nennt, über den Überfall entrüstet hätten und nicht breite Bevölkerungsschichten, welche die Okkupation des Nachbarlandes aus wahrhaft moralischer Position und mit dem Schuldgefühl erlebt haben, daß die Deut-

schen aus Preußen und Sachsen wieder einmal dabei sein mußten. Übrigens, für diese Klassenbrüder singt Degenhardt auch sehr zahme kritische Verse, in denen wieder sein übliches Sprachidol »Klassenfeind« alle Schüsse der NVA rechtfertigt[66]:

Mich stört nicht ihr Kampfgeschrei.
Noch lebt der Klassenfeind! . . .
Solang der noch nach seinen freien Märkten schreit,
behält man seine Waffe besser schußbereit.

Man könnte einwenden, daß das Thema des Liedes »Zu Prag« gerade nur die falsche Entrüstung der »Herren« ist, die zwar Antisozialisten sind, aber jetzt ihre Krokodilstränen im scheinbaren Interesse für den gescheiterten Dubček-Sozialismus vergossen hatten. Jedoch das ist nur das Sujet. Der konotative Hauptinhalt ist der Klassenhaß Degenhardts, mit dem er seine Klassenbrüder deckt. Darauf wird aber noch ein höherer konotative Inhalt aufgebaut: die engelreine Erscheinung des WIR und der Ideologie selbst. Darauf zielt der Vers 18 und 19: »Wir, Freunde, haben gut gearbeitet«. Durch die Beschwörung des Klassenfeindes geht das Sprachidol »Aufbau des Sozialismus« aus der ganzen Geschichte *absolut* tadellos hervor. Es hat kein einziges Fleckchen, weil es nur absolut positiv sein kann, denn ohne dies wäre kein Glauben möglich. Das Tabu des Idols »Sozialismus« bleibt dadurch unverletzt, denn die Geschichte »zu Prag« gliedert sich nicht in die Reihe der grausamen Geschichten ein, die seinen Aufbau im Rahmen der totalitären leninistischen Ideologie schon fünfzig Jahre begleiten. Sie bleibt als etwas nicht Beachtenswertes beiseite, sie ist »nicht wichtig«.
Angesichts der Konfrontierung mit der Wirklichkeit schrumpft auch das heroisierende Sprachidol »höhere Stufe des Sozialismus« zusammen. In der Tat haben die Prager Reformer im Sturm des demokratischen Volkswillens taktiert, sie wagten es nicht, sich konsequent auf die Arbeiterschaft zu stützen, die Initiative der Arbeiterräte (besonders die der »Arbeiterkomitees für die Pressefreiheit«) war ihnen lästig, weil sie immer noch der leninistischen parteielitären Doktrin treu bleiben wollten; sie versuchten mit Hilfe taktischer Demokratisierungsproklamation die »führende Rolle der Partei« irgendwie zu retten und weiterhin »alle Macht fest in der Hand« zu behalten[67] – und das alles heißt in Degenhardts »Übersetzung« in die Sprache seiner Ideologie »der Sprung voller Wagnis auf eine andere Stufe des Sozialismus« (36–37). Die Meinungs- und Bewegungsfreiheit und die marktwirtschaftlichen Formen, diese Grundlagen des für Degenhardt feindlichen und undemokratischen westlichen Systems, die das 20 Jahre bestehende Regime aus seiner Krise herauszuführen begannen, werden hier als eine ganz neue und höhere Stufe präsentiert.
Auch diese Wortzauberei gehört zum legitimen Mittel der kommunistischen Ideologie. Derartige Magie der Wörter wird besonders in der orthodoxen Moskauer Parteipresse getrieben. Als Philosophen wie B. Russel und Künstler wie Strawinsky u. a. gegen die Moskauer politischen Prozesse protestierten, hat es die »Prawda« folgendermaßen übersetzt: »Je breiter und tiefer sich die sozialistische Demokratie entfaltet, desto wütender

66 Im Jahr der Schweine . . . , S. 83.
67 Die Notwendigkeit »alle Macht fest in der Hand« zu haben, bekennt der Reformer Ed. Goldstücker noch in seiner Emigration als seine stolze Ansicht des Kommunisten. In: Der Spiegel Nr. 11, März 1970, S. 135.

sind die feindlichen Angriffe gegen sie . . .[68]« Das ist derselbe Degenhardtsche Griff der Klassenfeindbeschwörung, wobei die authentische causa (etwa »B. Russel protestiert, weil er die Prozesse gegen Schriftsteller als Verletzung der Menschenrechte betrachtet«) durch eine nicht-authentische causa in der Pseudorealität der Ideologie ersetzt wird (»Die Bourgeoisie greift die UdSSR an, weil sich dort die Demokratie vertieft«). Ohne daß es der einfache Leser merkt, wird ihm indirekt dadurch die Aussage suggeriert: »Die Prozesse mit Schriftstellern sind ein Symptom der sozialistischen Demokratie«. Ein »epischer Syllogismus« bewirkt, daß das Ergebnis derartiger Übersetzungen zwar absurd ist, jedoch als ein ganz logischer Kausalnexus erscheint. Gleichfalls »absurd, aber logisch« ist es, die Ursache »Sieg der sowjetischen Panzer zu Prag« mit der Wirkung »man muß die Herren Verleger und Intendanten hassen« zu verbinden. Der tschechische Volkswitz »An allen Unzulänglichkeiten des Sozialismus sind die Juden und die Friseure schuld« trifft diese ideologische Logik genau, auch wenn die Hauptpointe (die spontane Frage: »Warum denn gerade die Friseure?«) den Antisemitismus (»übersetzt«: Antizionismus) der Ideologie ironisiert.

Auf diese Weise verwandelt die Ideologie unsere Umwelt, in der wir leben. Ihre »neue Welt« ist durchaus verkehrt, unwirklich, phantastisch, aber episch wahr, mit festen, ja sogar in einer »inneren Logik« zusammengefügten Bindungen. Ihr Sprachuniversum droht uns durch die unaufhörlichen Ketten von Sprachidolen, die mit dem Pathos einer »noetisch begründeten« ethischen Urteilskraft operieren, als wehrlose Objekte zu ververschlingen und für eigene Machtzwecke zu instrumentalisieren. Jeder ist sicherlich dafür, daß die soziale Not, der Hunger von Millionen, die Absurdität der imperialistischen Aktionen gestoppt werden müssen; man kann aber nicht begreifen, warum dies das Aufgeben der kritischen Vernunft voraussetzen muß.

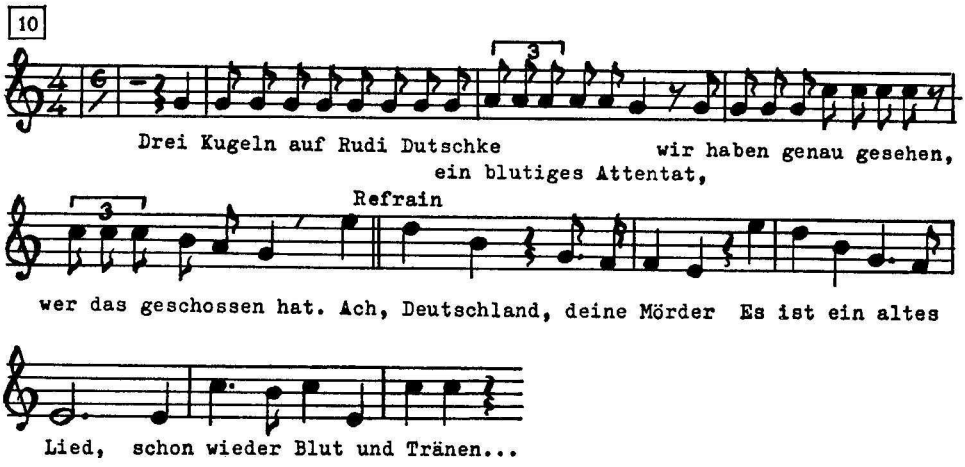
Da die Methode der »Übersetzung in die Sprache der Ideologie« auf die Heroisierung der Wirklichkeit mit Hilfe des *epischen Stils* angewiesen ist, neigen die Melodien dieser Gesänge zu engem Diapason der Epen. Die epische Komposition Degenhardts »Zu Prag« ist dafür besonders typisch. Ein einziger gebrochener d-moll-Akkord begleitet seinen emphatischen Vortragsstil genau in der Art, die bei den blinden südslawischen Guslaren beobachtet wurde[69]. Das Diapason seines Sprachgesangs ist so eng wie bei den Guslaren, die sich mit ihrer Stimme lediglich etwa zwischen c^1 und f^1 bewegen, wobei die einzelnen Stufen ihrer »Tonleiter« (ein etwas höheres c^1, d^1, ein etwas niedrigeres es^1, ein etwas niedrigeres e^1 und f^1) stabile Funktionen tragen: das d^1 ist der rezitative Ton des Gesanges und der »Finalton«, das f^1 ist der »heroische Ton[70]«. Degenhardts rezitativer Ton ist f^1, der gleich in der Gitarreneinleitung als »epischer Höhepunkt« des d-moll-Quartsextakkords dynamisch betont wird. Von ihm aus erheben sich die emphatischen Sprachwellen bis hin zu dem bei Degenhardt gleichfalls »heroischen« Ton a^1. Mit diesem »heroischen Aufschwung« endet auch seine Erzählung über den Sieg der Panzer. Wolf Biermann bearbeitet diese epische Singweise durch eine programmatische Ausdehnung des Diapasons im Refrain. Die eisernen Marschrhythmen der Gitarren-Einleitung – es sind ganze sechs Takte mit monotonen Akkorden – episieren etwas Mystisch-Über-

68 D. Kraminow: Krokodilstränen. Prawda 3. 3. 1968. Vgl. Verf. in: Inhaltsanalyse im Rahmen der Ideologie, Publizistik Nr. 4, 1970, S. 343, 347.

69 M. Murko: La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle. Paris 1929, S. 20.

70 W. Wünsch: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren. Brünn 1934, S. 62 ff. Ders.: Heldensänger in Südosteuropa, Leipzig 1937, S. 24.

menschliches aus den Paraden der Nazizeit und rahmen episch die Geschichte in eine politische Atmosphäre ein, die etwa dreieinhalb Jahrzehnte zurückliegt. Die »erzählende« Strophe ist wie bei Degenhardt monoton, jedoch das singbare Refrain-Idiom »Ach, Deutschland, deine Mörder« erweckt, dank seinem phrygischen Eindruck, Erinnerungen an die alten Protest-Songs Brechts und Eislers[71]:

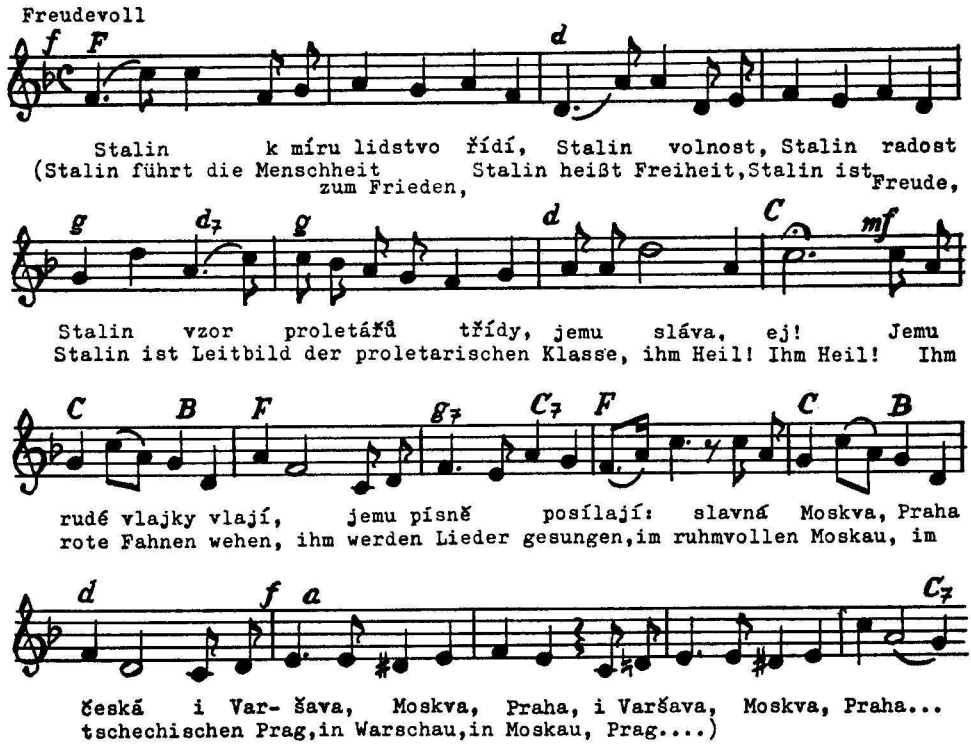


Diese Ausdehnung des »epischen Tetrachords« der Strophe hat einen konotativen Sinn, etwa: Diese westdeutsche Wirklichkeit des Jahres 1968 ist die Wirklichkeit des toten nazistischen Regimes; das *Blut*, das wieder vergossen wird, *die* Mörder, die *drei Schüsse* – das alles sind untrügliche Zeichen des schleichenden Neonazismus in der Bundesrepublik; *wir* dagegen (in Ostberlin) sind die echten Gegner dieser Gewalt, die das Protest-Pathos Bertolt Brechts mit Recht erheben. Hier ist Biermann mit der DDR-Ideologie konform. Hätte er nur Lieder mit *solcher* Konotation und sagen wir keine Balladen gegen die Mauer geschaffen, dürften eigentlich seine Gesänge in der DDR von keinem Interdikt getroffen werden.

In kulturgeschichtlicher Hinsicht kann man die Stilelemente der alten epischen Vortragskunst als keinen bloßen Zufall betrachten. Die Tradition der »fahrenden Sänger« des Mittelalters, die sich in die Form des barocken Bänkelgesanges verwandelte, lebt heute nur noch in Person des politischen Sängers, der seine Künste am Rande der etablierten Gesellschaft betreibt. Typologisch gesehen, besteht kein großer Unterschied zwischen Degenhardt, der für das kommunistische Regime agitiert, und Okudschawa, der gegen dasselbe Regime protestiert. Anders sind nur die praktischen Erfahrungen mit dem »endgültigen« glücklichen Reich der Ideologie: die Illusion des einen ist die Desillusion des anderen. Die Figur des mittelalterlichen *Hofsängers* wurde gleichfalls im Klima der modernen totalitären Ideologien reaktiviert. Beispiel eines typischen Gesanges dieser Art[72]:

71 Unsere Transkription nach der Schallplatte »4 neue Lieder«, s. Anm. 89.
72 Píseň o Stalinovi (Das Lied an Stalin). Musik: Václav Dobiáš, Text K. Galczynski (polnisch), tsch. Text Jan Pilař. In: Česky revoluční zpěvník (Tschechisches Revolutionsliederbuch), Prag 1953, S. 154.

11



So ungefähr mußte ehemals der altenglische Epensänger Widsidh vor tausend Jahren singen, um mit »Geschenken überschüttet« zu werden[73]. Die Bylinen-Sänger Rußlands schildern den sozialen Status und die Rolle der Hofsänger wörtlich so, wie das der Szene Wenzels II. und seiner Hofsänger in der Manessischen Handschrift entspricht: auch hier bekommt der Skomoroch ungezählt seine »Belohnung im Gold[74]«. Die revolutionären Mächte moderner Zeit reagieren auf die schmeichelnden Gesänge ihrer Hofsänger mit analogen Auszeichnungen. Hier das Porträt des Komponisten des erwähnten Stalin-Liedes laut musikalischem Lexikon 1963[75]:

Er feiert mit Liedern und Fanfaren die nationalen Volksfeste, die Jahrestage der Kommunistischen Partei und die Jugendfestivals. Sein Schaffen zeigt den richtigen Weg und die neue Beziehung zu Aufgaben der Kunst. Er wurde mit der Goldmedaille des Weltkongresses der Friedenskämpfer in Warschau 1950 ausgezeichnet; er ist Staatspreisträger des Jahres 1952 und Laureat des Klement-Gottwald-Staatspreises 1956; im Jahre 1959 wurde er mit dem Orden der Arbeit ausgezeichnet.

73 Widsidh, Vers 54-56: »Ich weiß wohl, was ich singen soll, was ich rühmen muß, was ich den Herrschaften in ihren Festmahlsälen erzählen soll! Wie die Wohlgeborenen mich mit Geschenken überschütteten!« (Die Textinterpretierung von Gerard Labuda, Die skandinavischen und anglosächsischen Quellen der slawischen Geschichte, poln. Warszawa 1961, S. 145, 154.)

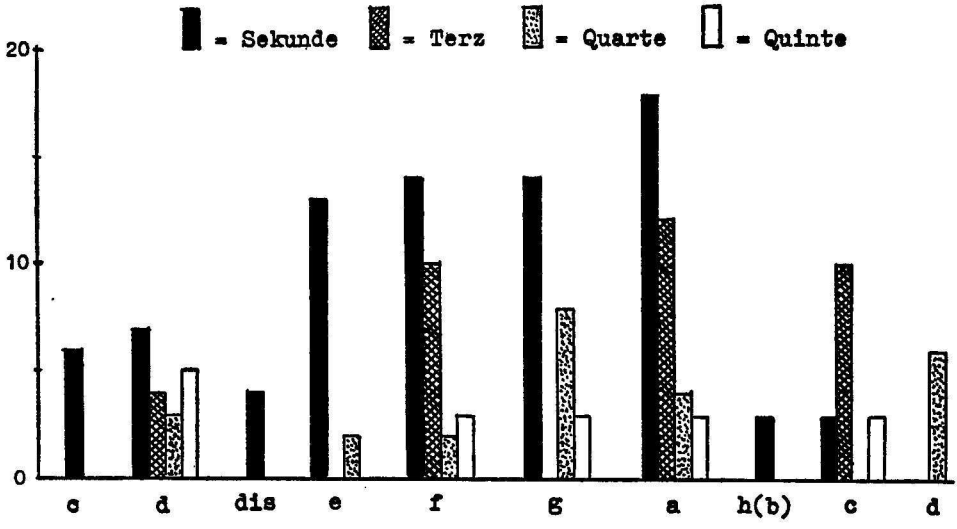
74 »Ai, du kleiner Skomoroch! / Für dein Spiel, so großartig, / für deinen mir so lieben Trost, / sollst du jetzt grünen Wein trinken / was dein Herz begehrt. / Ungezählt bekommst du deine Belohnung im Gold!« – sagt Fürst Wladimir dem Hofsänger. Zit. in: Wsewolod Miller: Otscherki russkoj narodnoj slowesnosti (Beiträge zur russischen Volksliteratur), Bd. I., Moskau 1897, S. 60.

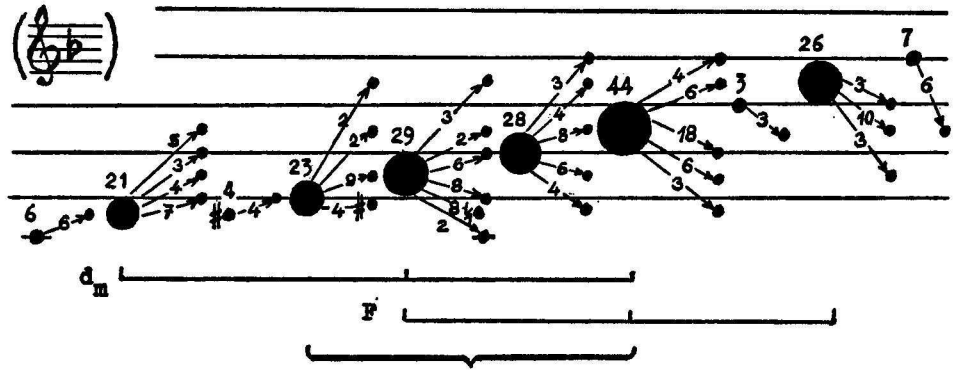
75 Český hudební slovník (Tschechisches Musiklexikon), Bd. I., Prag 1963, S. 245.

Seine Massenlieder und Kantaten aus der Euphoriephase der Ideologie nach der Machtergreifung i. J. 1948 konzentrieren die »epische Wahrheit« dieser Zeit. Die epischen Prinzipien sind deshalb auch im Genre des »Massenliedes« als charakteristische Gestaltungskraft vertreten. Das zitierte Stalin-Lied enthält in seinen 44 Takten zwölfmal den Namen Stalin, davon achtmal im Quintsprung des Anfangsmotivs. Dieser Quintsprung ist eben das »musikalische Idol« mit axiologischer Ladung. Den wahren Sinn der tonalen Labilität (die tonale Basis d-moll ist durch die Schwankungen zum parallelen F-Dur geschwächt) verrät die statistische Untersuchung, die wir im nächsten Schema veranschaulichen. (Die Zahlen bei den Notenköpfen zeigen, wievielmal der Ton im ganzen Lied wiederholt wird, die in den Pfeilen zeigen die Häufigkeit der realisierten Intervalle.)

12

Die Häufigkeit der Intervalle





Der „epische Tetrachord"

Die Sekundintervalle, die sich hauptsächlich im Tetrachord *e–f–g–a* bewegen, bilden den »erzählenden Zug« der Melodie. Der Ton *a* stellt ein gewisses *episches Zentrum* dar, das durch seine Bindungen (meistens zu g) seiner Funktion der d-moll-Dominante und der F-Dur-Terz entfremdet wird. Die musikalischen Idole des Motivs »Stalin« heben die Melodie in regelmäßigen Abständen zum »heroischen Ton« *c* bzw. *d* hinauf.
Die Melodie ist folglich eine wohlgelungene Transformation der »Heldenintonationen«, die im verengten tetra- oder pentachordischen Diapason der mittelalterlichen Epenmelodien verkörpert wurden. Der Komponist hat sie intuitiv in das System der Dur-Moll-Harmonie eingepflanzt. Die »epische Wahrheit« der Ideologie fand in der feierlich atmenden Vertonung ihres Hofdichters den kongenialen Ausdruck. Das Lied wurde in der Zeit der Parteieuphorie nach der Machtergreifung 1948–1953 mehrmals pro Tag im Rundfunk ausgestrahlt und leistete einen erheblichen Beitrag zu der damaligen Berauschung der geführten »Masse«. Umgeben von heroisch episierten Melodien, nahm das »endgültig befreite Volk« die am laufenden Band gesprochenen Todesurteile und Hinrichtungen der »Verräter und Klassenfeinde« als eine ganz normale Sache zur Kenntnis. Das Sprachidol »Klassenkampf« als der supreme Wert der Bewegung setzt die Liquidierung der Feinde als eine ethisch gerechtfertigte Tat voraus. Die Figur des niederträchtigen Feindes war auch in der Sprache der alten Epen für nichts anderes da, als sich besiegen und umbringen zu lassen.

5. *Die Methode der Ornamentierung*

Und sie feiern jeden Vollmond und sie feiern den Tag der Gründung des Staates, die Jahrestage der Siege u. a. Auf den Festen singen Frauenchöre, es tönen Signalhörner und Trommeln, es wird aus Kanonen gefeuert, und die Dichter besingen die ruhmreichen Führer und ihre Siege.

Thomas Campanella: Civitas Solis, 1602.

Es ist die geschichtliche Aufgabe des sog. *Massenliedes,* die Euphorie, die sich nach einer gelungenen Machtergreifung einzustellen pflegt, zu dokumentieren. Das Massenlied, das in seiner ornamentalen Festlichkeit zum Genre einer »Chorkantate« hinüberwächst, ist eine Art der »verbindlichen Reflexion der neuen Wirklichkeit« in Form aufgehäufter Sprachidole, die sie auf offizielle Weise »wahrhaftig abbilden« und zugleich verzieren sollen.
Die Ideologie hat ihre totale Macht mit der eudämonistischen Begründung ergriffen, daß sie eine größere Freiheit und ein höheres Glück für alle Menschen (»für die überwältigende Mehrheit der Menschen«) sichere. Mit den glänzenden Wahlergebnissen von 99,98 % läßt sich nur einmal in vier–sechs Jahren operieren. Ein Massenlied liefert demgegenüber unmittelbare Beweise dafür, daß das ideologisch bewirtschaftete Volk die Freiheit und das Glück *ununterbrochen* genießt. Das Glück der Bürger ist nicht mehr ihre private Sache. Es gehört dem Staat und ist erst dann ideologisch wertvoll, wenn es *nominal* ist. Das marktschreierisch ausgehängte Glück und die Gesänge von der – abhängigen – »Freiheit unter der Führung« befriedigen den messianischen Komplex der Parteiführer. Die Opfer ihrer politischen Diktatur sind dadurch legitimiert.
Aus diesen psychologischen Gründen kann man verstehen, warum die totalitären Ideologien so hart von ihren Dichtern jubelnde und »optimistische« Werke verlangen und warum sie versuchen, diese affirmative Funktion zu ontologisieren: die wahre Kunst der »neuen Welt«, die feierlichen Töne des verwirklichten »Sonnenstaates« sind nichts anderes als eine zielbewußt ästhetisierte Ideologie.

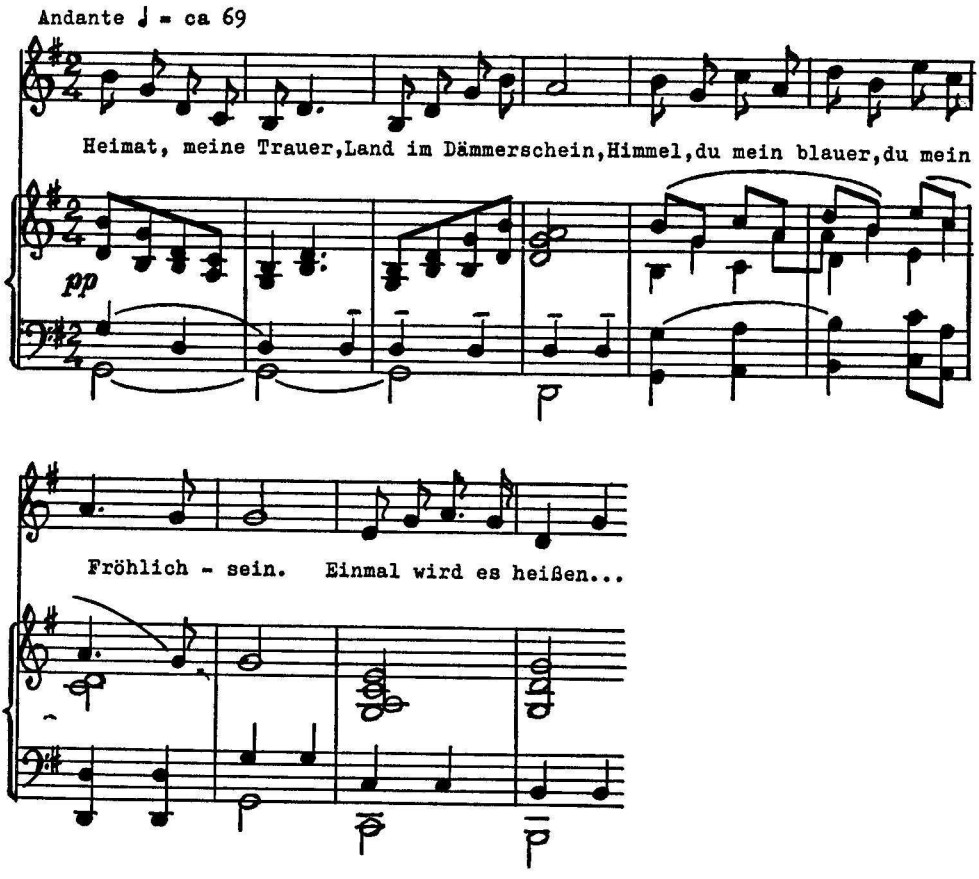
Hanns Eislers Musik ist schön im Sinne der proletarischen Ästhetik ... Sie ist deshalb schön, weil der sozialistische Inhalt mit den nationalen Formen der deutschen Musik und den internationalen Errungenschaften der proletarischen Kampflieder verschmolz, zu einer neuen Einheit des sozialistischen Realismus des deutschen Proletariats ...
Der sozialistische Realismus umfaßt Werke, die eine sozialistische Ideologie zum Ausdruck, den Marxismus-Lenismus in künstlerischer Form zur Anwendung bringen.

So ein DDR-Musikologe über die Massenlieder Eislers und die affirmative Musik des sozialistischen Staates[76]. Wie in der Utopie Campanellas ist hier das Leben so vollkommen diszipliniert, daß es total adialektisch ist. Die dekorative Ersatzrealität der staatsfeierlichen Kunst manifestiert, daß in dieser eindimensionalen Gesellschaft alle antagonistischen Widersprüche ein für allemal aufgehoben wurden.

76 Hainz Alfred Brockhaus: Hanns Eisler. Leipzig 1961, S. 158–9.

Die ornamentalen Kunstgebilde aus der ersten Zeit nach der Machtergreifung sind nichts anderes als eine konzentrierte Schönheitsaussage. Lieder, die das neue adialektische Universum besingen, tun das noch harmonischer als ein Brahmssches Wiegenlied. Hier eines der »Neuen deutschen Volkslieder« von Hanns Eisler auf die Worte von Joh. R. Becher[77]:

13



Der erwähnte DDR-Musikologe analysiert diese Struktur folgendermaßen[78]:

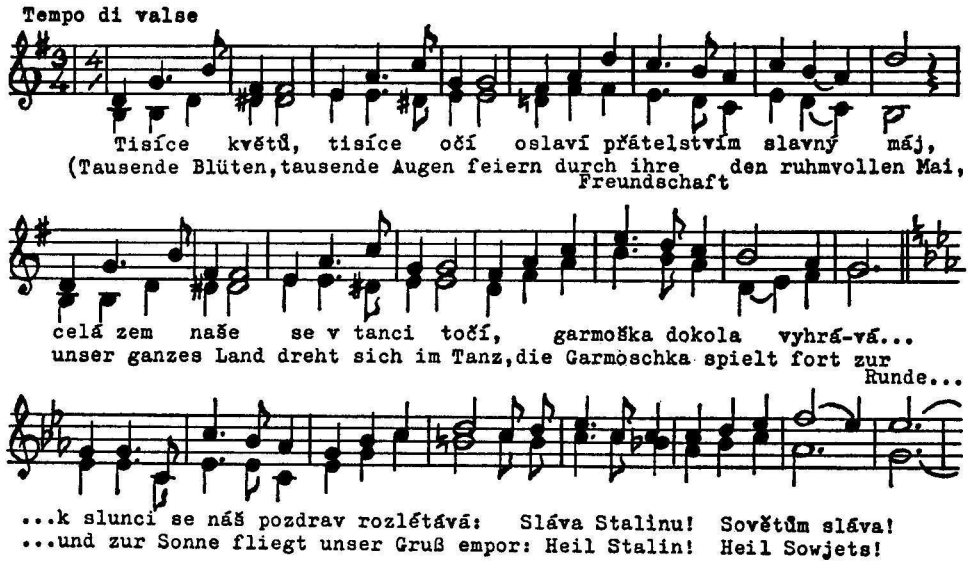
Der Ideengehalt des sozialistischen Aufbaues beeinflußt das gesamte Liedgefüge ... Diese Kunst soll dazu beitragen, das Denken und Empfinden der Menschen in einer neuen gesellschaftlichen Epoche zu bilden. So kommt in den »Neuen deutschen Volksliedern« eine wichtige Seite der Ideologie sozialistischer Menschen zum Erklingen: Heimatliebe und Patriotismus, Freude und Zukunftgewißheit, die Begeisterung sozialistischer Arbeit. Diese Ideen verlangen eine andere musikalische Gestaltung als »Haß«, »Kampf«, »Unerbittlichkeit«.

77 Hanns Eisler: Lieder und Kantaten. Bd. I., Leipzig 1955, S. 204.
78 H. A. Brockhaus ..., S. 145.

Aus dieser Grundidee der affirmativen Schlichtheit und Harmonie wächst der musikalische Stil der Massenlieder und Chorkantaten. Je festlicher der Zweck des Liedes ist, desto mehr sucht man nach »allerschönsten« Melodien und harmonischen Modulationen. Und dieses ornamentale Klanggewebe soll dann ein wahres »musikalisches Abbild« des neuen Lebens im Sonnenstaat der Ideologie bedeuten.

Die *Straße* ist ein wichtiges Symbol des erreichten Glücks. Dort grüßt man fortwährend und rührend die Parteiführer, die von ihren Tribünen den defilierenden Scharen winken und stolz in ihre eigenen, gleichfalls stolzen Porträts blicken, die die treue Menge bei der Parade trägt. Die durch eine perfekte Regie gesteuerte Situation des festlichen Maizuges ist in den Massenliedern Lebensinhalt des ganzen Jahres. Die Walzermelodien im gesunkenen Altwienerstil schildern den parteibewußten Jubel und Tanz auf dieser Straße des Lebens[79]:

14



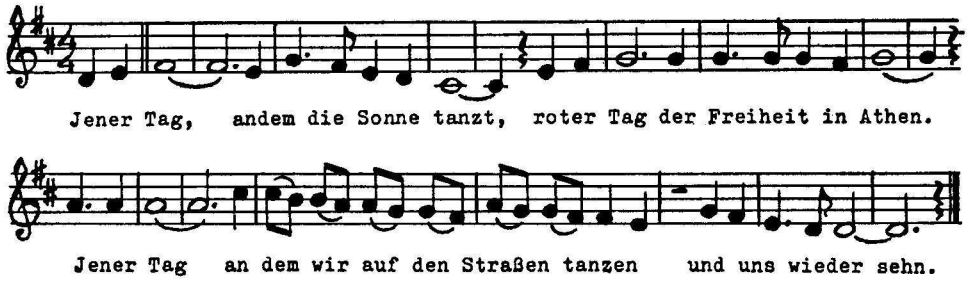
In den sozialistischen Ländern sind derartige Zukunftsimaginationen längst ausgeträumt[80], in anderen Ländern bereiten sie sich erst zum Aufblühen. Kennzeichnend dafür ist der Gesang von Franz Josef Degenhardt »Für Mikis Theodorakis und alle Sozialisten, die noch in Gefängnissen sitzen und gefoltert werden«. Es ist nicht notwendig nachzuprüfen, ob darunter auch die Sozialisten in den Gefängnissen und KZ-Lagern der sozialistischen Länder gemeint sind, denn Degenhardt singt abermals vornehmlich von seinen »Herren«, die er haßt, und zwar auf dem wiederholten epischen Ton *fis*. Und er

79 Český revoluční zpěvník . . ., 1953, S. 206.

80 Der Komponist dieses Liedes Jan Kapr hat die Periode seiner affirmativen Schöpfungen (Massenlieder, Kantaten u. ä.) um 1955 abgeschlossen. Seither versuchte er nicht nur die reale Welt im musikalischen Zeichensystem zu »analysieren«, sondern auch theoretisch die Musikstrukturen in Hinsicht auf ihre konstanten Elemente zu erläutern, die auch in der »Neuen Musik« die Kommunikationsfähigkeit sichern. (Sein Buch: Konstanty, Prag 1967, deutsche Zusammenfassung, viele Musikbeispiele.) Seinen Stalin-Preis gab er im August 1968 aus Protest gegen die Besatzung an die sowjetische Botschaft zurück.

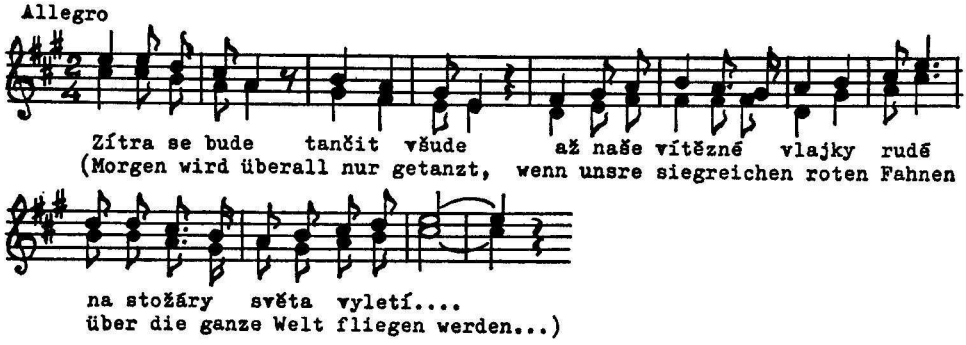
verspricht, daß »dann, wenn unser Tag beginnt«, alle diese Herren »tot werden«. Jener Tag kommt im Refrain mit der folgenden schön verzierten Melodie der Massenlieder[81]:

15



Etwas ästhetischer, mit einer volkstümlichen Synkope, wurde dieselbe Vision vor nur zwanzig Jahren gerade »an jenem Tag« nach der Machtübernahme in dem Nachbarland folgendermaßen erlebt[82]:

16



Die Worte hat der bekannte Schriftsteller Pavel Kohout geschrieben, der zu damaliger Zeit – bevor ihn die Wirklichkeit des Sonnenstaates zur Ernüchterung brachte – für dieselbe Imagination entbrannt war wie jetzt Degenhardt. Auf dem Schriftstellerkongreß 1967 las Kohout als Demonstration gegen das Machtsystem der Partei den Protestbrief Solschenizyns vor. Wegen seines Buches mit dem ironischen Titel »Tagebuch eines Konterrevolutionärs[83]« wurde er in den Verhörzellen des Sicherheitsdienstes für einen politischen Schauprozeß präpariert, der für den 15. Oktober 1970 festgesetzt war, aber wegen des zu großen Interesses der Weltöffentlichkeit vertagt wurde.

In Form des Massenliedes will sich die ursprüngliche sozialutopische Imagination objektivieren, um den Mangel an ihrer bestehenden Objektivation zu ersetzen. Die Pseudowirklichkeit der Texte stößt unvermeidlich auf das graue Alltagsleben. Nicht selten müssen die Menschen, die stets nach Fleisch, Gemüse oder Schuhen Schlange stehen, aus dem Straßenrundfunk ein Massenlied vom unaufhaltsamen »Marschieren immer vor-

81 F. J. Degenhardt: Im Jahr der Schweine . . . , 1970, S. 76.
82 Faksimile in: Hudební rozhledy, Prag 1955, S. 906.
83 Pavel Kohout: Aus dem Tagebuch eines Konterrevolutionärs, Luzern (Bucher) 1969.

wärts« hören. Die Gesänge über die Freiheit »unter der strahlenden Sonne« wirken allzubald provokatorisch, weil sie nicht mehr imstande sind, die mangelnde Freiheit zu verschleiern. Man kann begreifen, warum nach ein paar Jahren die bekannten Autoren der Massenlieder meist verstummen. Noch 1948 dichtete Bertolt Brecht sein Aufbaulied vom »neuen Staat«, das er mit üblichen Sprachidolen der schaffenden Kraft und den existenzvernichtenden Bezeichnungen allzu unpoetisch überlud[84]:

Und das Schieberpack, das uns verblieben,
das nach Freiheit jammert früh und spat,
und die Herren, die die Schieber schieben,
schieben wir per Schub aus unserm Staat,
Denn das Haus ist hin, doch nicht die Wanzen,
Junker, Unternehmer, Potentat;
Schaufeln her, Mensch, schaufeln wir den ganzen
Klumpatsch heiter jetzt aus unserm Staat . . . ,

Kaum fünf Jahre danach, zur Zeit des Juni-Aufstandes, war seine Euphorie aus. Der Erfolg der Massenlieder und ihrer »schönen Melodien des neuen Lebens« ist ziemlich zeitgebunden.

Es ist gerade die wellenartige Entwicklung des Massenliedes, die diese Erscheinung in kulturgeschichtlicher und sozialpsychologischer Hinsicht sehr aufschlußreich macht. Die Liedornamentierung kommt im Stadium der Indoktrination der gläubigen »Masse« vor der Machtergreifung zum Erblühen; dann steht sie in den ersten Jahren der Macht in voller Blüte, und ihre Ersatzrealität wirkt als Opium fürs Volk, das noch nicht begriffen hat, daß es zum Staatseigentum ohne Bewegungsfreiheit degradiert wurde. Und dann kommt das Welken; die ideologisch bewirtschaftete Masse ist kritisch geworden, die Mißerfolge der zentralisierten totalen Lenkung kann man nicht ins Endlose auf die Reaktion und die Klassenfeinde schieben. Die ideologische Führung ist schließlich nur um die Rettung ihrer Machtposition besorgt, und niemand mehr außer ein paar linientreuen Amateurdichtern (meistens noch im Rahmen der Armee) hat Lust, sich mit der vergänglichen Ornamentierung zu beschäftigen.

Da es sich um eine Gesetzmäßigkeit handelt, die sich über die verschiedenen Zeiten und nationalen Kulturen durchsetzt, sei sie nun an konkreten Beispielen in dem folgenden Exkurs demonstriert.

EXKURS: Die Phasenentwicklung des ornamentalen »Massenliedes«

In erster Linie dokumentieren wir den Ablauf aller Phasen am Beispiel der Tschechoslowakei, weil hier der ganze Zyklus abgeschlossen wurde. Andere Ostblockländer leben meistens noch in der dritten Phase mit Ansätzen der vierten. In anderen Ländern, wo dieselbe Ideologie noch nicht an der Macht ist, erlebt sie erst die erste Phase.

a) Die erste Phase

Indoktrination der linken Intellektuellen und Arbeiter mit dem Ziel, sie durch taktisch formulierte Parolen der »echten Demokratie« und des »Fortschritts« unter die Führung der ideologischen Abteilung der Partei hineinzumanövrieren. In die berechtigte Sozial-

84 Leben, Singen, Kämpfen, 2. erweiterte Ausgabe Berlin 1949, S. 14.

kritik der Lieder mischten sich seit 1929 (dem Jahr der »Bolschewisierung«) Rechtfertigungsschemata für den Sturz des pluralistischen politischen Systems. Offenes Bekenntnis des neuen Parteiführers Klement Gottwald: »Ja, wir fahren nach Moskau, um dort zu lernen, wie wir Euch den Hals am besten umdrehen können«. Die Gegenmaßnahmen des Staates hatten gerade die erstrebte Politisierung und Radikalisierung zur Folge. Emotionen wurden ausgespielt, die Fronten wurden gezogen, die von der Partei gegründeten roten Zellen (rudé bunky) arbeiteten unter den Studenten, die Kulturinstitutionen der Partei versammelten »alle ehrlichen Künstler« im Namen einer humanen sozialen Gerechtigkeit und stellten ihnen Parteiaufgaben. Mit Bedauern sieht man heute die opferwillige Arbeit vieler Künstler, die sich in kommunistisch gestimmten Gedichten, Dramen, Liedern und musikalischen Werken mit voller Überzeugung engagierten und durch ihren moralischen Kredit der Partei Vorschub zur Macht geleistet haben, um dann nach der Machtübernahme wegen ihres »Intellektualismus« und »Individualismus« aller Möglichkeiten ihrer künstlerischen Entfaltung beraubt zu werden. In der Indoktrinationsphase bemerkten sie nicht, wie ihre Tätigkeit manipuliert wurde. Als sich 1933 nach einer Moskau-Reise eine Gruppe der Komponisten bei der Theater-Organisation der KP konstituierte, bei der aus demokratischen Sympathien auch der Anthroposoph Alois Hába sich einschrieb und Massenlieder komponierte, haben für jene Gruppe die KP-Aktivisten die folgende Proklamation formuliert[85]:

In ideologischer Hinsicht haben wir ein einziges Ziel: als Bestandteil der revolutionären Bewegung auf dem spezifischen Gebiet des Klassenkampfes im Bereiche der Kultur zu arbeiten und in der Form der Musik bewußt den revolutionären Willen der Masse zum Ausdruck zu bringen und immer dort zu stehen, wo sich dieser Wille unaufhaltsam zu seinem Endziel durchschlägt.

Alle derartige Manifeste der »Kulturfront« wurden in der Regel vorher im Parteibüro besprochen, taktisch korrigiert, und dann wurde den Parteigenossen im betreffenden Gremium auferlegt, die Resolution den Anwesenden im Namen einiger ihnen naheliegender Maximen (am häufigsten war das der »Fortschritt«) aufzuzwingen. Der Moskauer Vertrag, den 1935 der neue Staatspräsident aus taktischen Gründen schloß, wurde schon als der erste Schritt zur Einbeziehung des Landes in die Einflußsphäre des machtpolitischen Zentrums der Ideologie begriffen. Seither avancierte die KP zum verfassungstreuen Sprecher aller »demokratischen Kräfte« der Nation. Und gleich im Jahre 1936 entstand das erste Huldigungslied an den Parteiführer mit der folgenden Ornamentierung: »Wir wollen frei leben wie die Vögel, wir wollen den Menschen Frieden und Arbeit geben und die Menschenwürde. Wer mit uns gehen will, schreite tapfer voran, für den besseren Morgen unter der Führung Klement Gottwalds[86]!« Es ging nicht mehr um soziale Gerechtigkeit, sondern um die Macht. Jede Kritik an der Sowjetunion, insbesondere an der Gleichschaltung der Kultur und an den blutigen Säuberungen, wurde a limine als eine klassenfeindliche Verleumdung abgewiesen. Die Künstler, die dadurch als »Trotzkisten« gebrandmarkt wurden, ahnten noch nicht, welche Rache sie nach der Machtergreifung erwartet. Der marxistische Kulturhistoriker Záviš Kalandra, der sich

85 Proklamation der Musiksektion des Verbandes der Arbeitertheater bei der KPČ vom Juni 1933, zit. vom Verf. in: Hudební rozhledy 1955, S. 486.
86 »Klement-Gottwald-Marsch«, Ed. in: V. Karbusický–V. Pletka: Dělnické písně (Arbeiterlieder), Bd. II., 1958, S. 748.

am schärfsten gegen die Moskauer Schauprozesse engagiert hatte, wurde genau nach demselben Szenarium zum Tode verurteilt und am 27. Juni 1950 hingerichtet. Der zweite Moskauer Vertrag 1943 sicherte der Partei bereits – bei der gleichzeitigen feierlichen Versicherung Stalins, daß »die Sowjetunion sich nie in die inneren Angelegenheiten ihrer Nachbaren einmischen will« – die entscheidenden Machtpositionen: das Innenministerium, das Kultusministerium und das Informationsministerium – also die Schlüsselinstitutionen für die Bewachung der Bevölkerung, die Erziehung der Jugend »im neuen Geiste« und die Gleichschaltung der Informationen.

Das Nachkriegsspiel nach der Parole »Es muß demokratisch aussehen, aber entscheiden werden wir« wurde lediglich als eine Vorbereitung zur definitiven Machtübernahme betrachtet, die am 25. Februar 1948 mit Hilfe des Tricks der »verfassungstreuen parlamentarischen Lösung der von der Reaktion heraufbeschworenen Krise« zustande kam. Der Staatspräsident Benesch, der 1935 pompös als ein Ehrengast in Moskau empfangen wurde, so daß er selbst auf einige Zeit den Illusionen von einem schließlich doch demokratischen Regime verfiel, wurde nun wie eine machtlose Figur mit groben Drohungen behandelt und starb, von Bitterkeit erfüllt, bald danach. In der Übergangszeit 1945–1948 arbeiteten viele Kommunisten, im Auftrag der KP, in den anderen vier Parteien als ihr »linker Flügel«, um im Augenblick der Machtergreifung als »gesunde Kräfte« (»volkstreue Kräfte«) dieser Parteien aufzutreten und sich zum Eintritt in die »Nationale Front unter der Führung der KPČ« zu melden.

Die Lieder der Parteiideologie gaben sich gleich 1945 als »nationale Massenlieder«, und ihre Rolle war es, die Gegenwart schon als eine sich im Werden befindliche »neue Welt« zu ornamentieren: »Das bin ich, die junge Freiheit, die in roter Blüte aufgeblüht ist. Ich bin die Brücke vom Gestern zur Zukunft. Über diese Welt baue ich eine Neue Welt! Ich schmiede die Einheit ... Singet das rote, unverwüstbare Lied[87]!« Die Freiheit eines Bewohners des Sonnenstaates beruht in seiner ergebenen Einheit.

b) Die zweite Phase

Nach der Machtergreifung jubelt das neue Massenlied ununterbrochen und wird als das wichtigste Genre der Musik schlechthin betrachtet: mit Hilfe jener »Intonationen« sollte nun ein »neuer Musikstil der neuen Epoche« entstehen[88]. Um die Thematik des Liedornaments und den euphorischen Charakter dieses Phase authentisch wiederzugeben, zitieren wir einen Abschnitt aus der ideologischen Selbststilisierung der Musikgeschichte von 1945–

87 »Píseň svobody« (Freiheitslied) von J. Seidel, 1947, herausgegeben vom Verlag des Informationsministerium Orbis. Ed. in: Se zpěvem a smíchem (Mit Gesang und Lachen), Prag 1951 (3. Ausg.), S. 99.

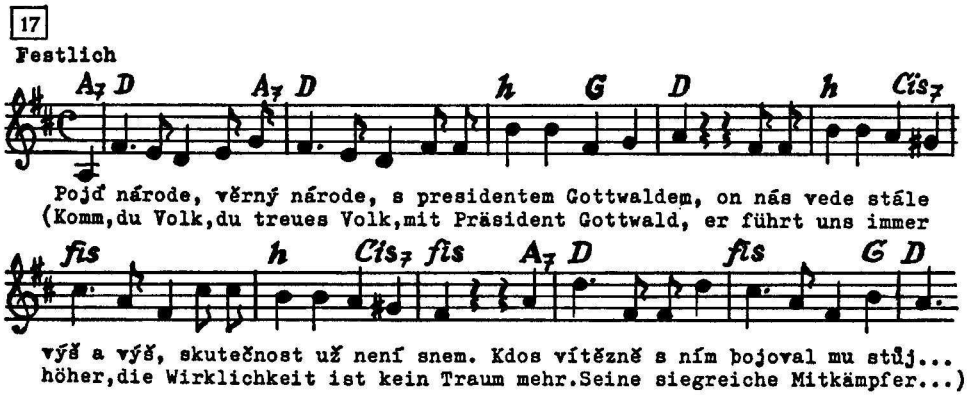
88 Diese Vorstellung ist eine der Grundthesen der marxistischen Musiksoziologie. Wir zitieren aus einem der theoretischen Artikel aus d. J. 1955: »Die Sonderlage des Massenliedes beruht darin, daß die musikalische Sprache vornehmlich im Bereich des Massengenres, wo die Musik mit dem Leben am unmittelbarsten verbunden ist, bereichert wird ... Gerade hier, wo das Leben selbst in unzähligen Situationen das Musikschaffen dazu zwingt, eine wirksame Hilfe für das neue Leben, für den Kampf und Sieg zu leisten, gebiert die Musiksprache in großen Ausmaßen das Wertvollste: eine ganze Menge von typisierten Formen, eine umfassende Klangäußerung aus vielen konkreten Erlebnissen vieler Menschen, typisierte Bilder = Intonationen und Genres. Und diese fördern dann, nachdem sie einmal in einem brennenden Augenblick des Lebens getestet worden sind, neben dem reichen Schatz der Intonationen und Genres, auch die weitere Entfaltung der symphonischen und Opernmusik, die Entfaltung der Musik der Nation schlechthin«. (Zdeněk Sádecký: Von der musikalischen Sprache unserer Massenlieder, tsch. in: Hudební rozhledy Nr. 18, Prag 1955, S. 889.)

1955 unter dem Titel »Der Frühling unserer Musik[89]«. Während vor dem Februar 1948 »die Advokaten des bourgeoisen Modernismus immer noch selbstbewußt und aggressiv auftraten«, wie die Autoren der neuen Musikgeschichte schreiben – ein Symptom dieser Aggressivität der reaktionären Kräfte war die Aufführung der Oper »Die Mutter« von Alois Hába i. J. 1947 –, erschienen seit 1945 die ersten Massenlieder und Kantaten; sie erlebten nach 1948 einen ungeheuren Aufschwung. Und ferner:

Das neue Massenlied bildete sich in einem Prozeß, der für die Entstehung einer echten Volks- und nationalen Musik schlechthin charakteristisch ist, und ist durch diese natürliche Wesensgrundlage eng mit dem Leben unserer heutigen volksdemokratischen Wirklichkeit verbunden. Viele Lieder weisen deshalb schon einen klassischen Wert auf, wie: »Mit Präsident Gottwald«, »Mit Gesang und Lachen« und »Lied der Freien Gewerkschaften« von Josef Stanislav, dem Laureaten des Staatspreises; »Wir bauen«, »Festivallied«, »Ankunft der roten Armee« von Václav Dobiáš, dem Laureaten des Staatspreises und des Internationalen Friedenspreises; »Voran, nie ein Schritt zurück« und »Freiheitslied« von Jan Seidl, dem Laureaten des Staatspreises; »Junges Lied« und »Marsch der Arbeiterjugend« von Jan Kapr, dem Laureaten des Stalinpreises und des Nationalen Staatspreises; »Hei, die Sonne geht auf« von Bartolomej Urbanec; »Hei, ihr Stalinkinder« von Vladimír Sommer; »Morgen wird überall nur getanzt« und »Wir alle sind jung« von Ludvík Podéšt; »Wir bauen eine neue Welt« von Jiří Pauer und eine ganze Reihe von anderen Liedern von E. F. Burian, A. Moyzes, R. Kubín u. a. (...) Eine neue und reichhaltige Palette des neuen Soldatenliedes hat Radim Drejsl geschaffen, der Laureat des Staatspreises in Memoriam. Nennen wir wenigstens »Der blühende Tag«, »Heil Armee!«, »Für Gottwald voran!«, «Lustiges Liedchen des Soldatenlebens«.

In dieser Euphoriephase – sie dauerte im wesentlichen 1948–1953 – betrachtete man das Massenlied als einen Ausweg des Künstlers aus der Isolation der esoterischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Man fragte nach der allgemeinen Verständlichkeit, nicht aber nach der Wahrheit. Es schienen sich die Ideale der Demokratisierung des Musiklebens zu erfüllen, die schon vor dem Krieg auch von vielen nicht-kommunistischen Künstlern proklamiert

17



89 J. Jiránek–B. Karásek: Jaro naší hudby. Deset let čs. hudebni tvorby na nových cestách (Der Frühling unserer Musik. Zehn Jahre des tsch. Musikschaffens auf neuen Wegen), in: Hudební rozhledy Nr. 8, 1955, S. 385. In einer erweiterten Buchform derselben Autoren: Tradice a současnost v české hudbě (Tradition und Gegenwart in der tsch. Musik), Prag 1964.

worden waren[90]. Was von diesen Idealen nach der Machtergreifung übrigblieb, signalisierte gleich das erste sehr gerühmte Massenlied vom Frühjahr 1948, das den Gehorsam des geführten Volkes monumentalisierte (die dafür charakteristische Harmonisierung stammt von dem Autor Josef Stanislav[91]): (Notenbeispiel auf S. 99)

In derselben Zeit wurden die ersten politischen Häftlinge in Gefängniszellen gebracht, und an den Universitäten schlossen die roten Zellen der Partei (die zuvor nur mit 15–20 % der Studentenstimmen unterstützt wurden) nicht nur eine große Menge von eigenen »reaktionären« Kommilitionen vom Studium aus, sondern setzten auch ihre Professoren ab. Prof. Dr. Josef Hutter, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Karls-Universität, ein Spezialist für die Neumen-Notation und Autor eines Werkes aus dem Bereich der Philosophie der Musik, verbrachte überdies noch acht Jahre im Gefängnis, was praktisch die Liquidierung seiner Persönlichkeit bedeutete[92].

Dasselbe Euphoriestadium entwickelte sich in der DDR in einer längeren Zeitspanne und nicht so überstürzt, weil die Machtübernahme von der SED-Partei nicht so dramatisch vor sich ging. Man hat zwar gleich über alles entschieden, aber es sah länger demokratisch aus. Viele Maßnahmen der kommunistischen Macht wurden als ein Demokratisierungsprozeß betrachtet. So entstand ein spezifisches Bild der »ersten demokratischen Kultur Deutschlands«, dem die aus dem westlichen Exil zurückkehrenden Persönlichkeiten, die mit dem kommunistischen Totalitarismus noch keine Erfahrungen hatten, wie Arnold Zweig, Heinrich Mann, Anna Seghers, Alfred Kantorowitz, Ernst Bloch, Bertolt Brecht und in der Musik vor allem Hanns Eisler Glanz verleihen. Das Demokratiespielen war nach der Auseinandersetzung des Jahres 1956, als zu viele Intellektuelle die Parolen einer demokratischen Parteikritik zu ernst nahmen, im J. 1957 zu Ende; die Verhaftungen, Fahndungen der Geheimpolizei nach gefährlichen Manuskripten und Prozesse bedeuten den ersten spürbar kalten Wind des wirklichen Wesens der totalitären Ideologie. In den ersten Jahren des »demokratischen Deutschlands« schufen die Massenlieder noch Autoren wie Brecht, Eisler, Busch, Gerster, Becher, Fürnberg, analog zu den Jahren 1948–53 in der Tschechoslowakei, als sich diesem Schaffen noch bekannte Künstler wie V. Nezval oder E. F. Burian gewidmet haben, Künstler, deren »großes« Kunstschaffen sonst die traurige Sterilität des affirmativen sozialistischen Realismus demonstrierte. Obwohl schon 1957 die Quellen des »klassischen« Massenliedes in der DDR vertrocknet waren, wurde die kommende Krise erst in den Jahren 1959–61 recht reflektiert[93]. Die politische Führung versuchte nun mit Hilfe eklektischer Massenliedautoren dieselbe Begeisterung fortzupflanzen, und diese »zweite Garnitur« von Kleinmeistern schuf fleißig Lieder im Sinne der jeweils aktuellen Parteibetrachtungen des »neuen Lebens«. Hier ein Schulbild des »Freundes und Vorbildes« W. Ulbricht aus der Reihe des Ministeriums für Volksbildung der DDR »Neue Lieder erklingen«, 1963:

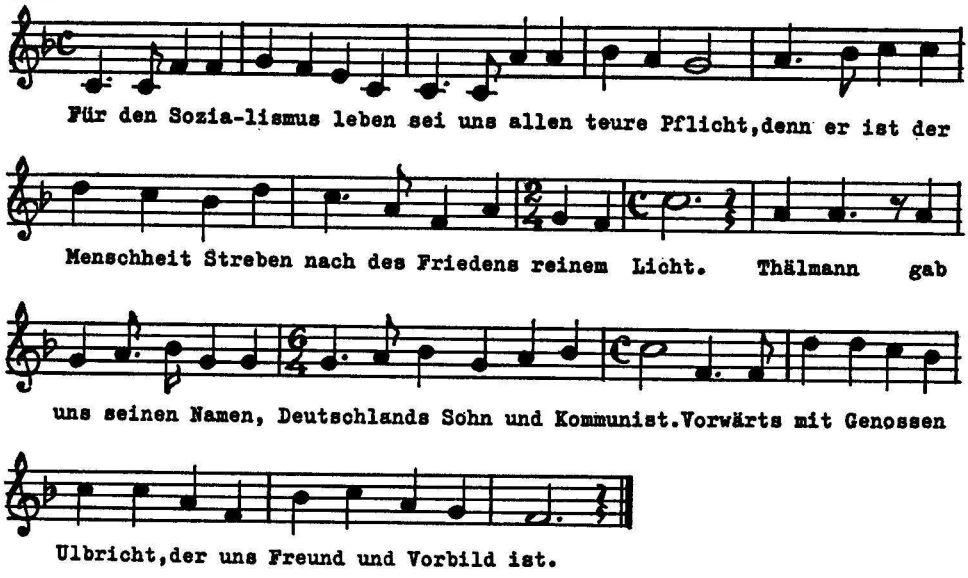
90 Davon Verf. in: Über Musik und Politik, Mainz 1971, S. 74, Anm. 22.

91 Se zpěvem a smíchem (Mit Gesang und Lachen) . . ., 1951, S. 98.

92 Josef Hutter (1894–1959), Hauptwerke: Česká notace (Böhmische Notation), Bd. I: Neumen, 1926, Bd. II: Nota choralis, 1930. Melodický princip stupnicových řad (Das melodische Prinzip der Tonleiterreihen), 1929. Harmonický princip (Das harmonische Prinzip), 1941, beschlagnahmt. Hudební myšlení (Das Musikdenken), Bd. I, 1943. Der II. Band durfte in den 50er Jahren nicht erscheinen und befindet sich bis heute im Nachlaß. Nach der Freilassung lebte Hutter noch zwei Jahre mit erfolglosen Versuchen, seine musikologische Arbeit wieder aufzunehmen; durch die Inhaftierung wurde er psychisch gebrochen.

93 Ludwig Matthias: Klar, wahr und packend? Bemerkungen zum gegenwärtigen Stand unseres Massenliedschaffens. In: Musik und Gesellschaft Nr. 9, 1961, S. 520. »Es stellte sich zu meiner Bestürzung heraus, daß die mir bekannten ›neuesten‹ Massenlieder spätestens 1959 erschienen waren« usw.

18



Wie wir anhand des vorhergehenden Notenbeispieles vergleichen können, gehörte dieser feierliche Gestus des Gehorsams in der Tschechoslowakei bereits den Jahren 1948–1953. Diese fünf- bis zehnjährige Differenz zwischen der DDR und der Tschechoslowakei kennzeichnet die allgemeine, ungleichmäßige Entwicklung der ideologischen Lage in den sozialistischen Ländern, die, wenn nach außen immer nur die »Einheit des Lagers« manifestiert werden muß, unausweichlich bis zu militärischen Kollisionen führt.

c) Die dritte Phase

Krise der Euphorie und mithin der affirmativen Kunst. Sie umfaßt in der Tschechoslowakei etwa die Jahre 1955–1960/61. Die ernsteren Künstler verstummen in ihrem Liedschaffen; die pathetische Geste der Massenlieder hatte ihre Anziehungskraft verloren. Das Gefühl der Krise und Stagnation war allgemein. Die Partei startete, um die Begeisterung aufrechtzuhalten, i. J. 1955 eine Massenliedkampagne. Der Komponistenverband bestellte musikologische Analysen, bei denen jeder Komponist seinen eigenen »Massenliedmusikologen« erhielt, um sich zu neuen Taten bewegt zu fühlen. Dies war der damals von uns verlangte »aktuelle Dienst der fortschrittlichen Musikwissenschaft an der gesellschaftlichen Praxis«. Der Verfasser dieses Buches hat dieses Ritual der marxistischen Musikologie aktiv miterlebt und ist deshalb mit den Krisengefühlen vertraut. Leider vermochten wir die Veränderungen im ideologischen »Klima« nur gefühlsmäßig zu erspüren, denn es fehlte uns – weil 1948 zum Beginn unseres Studiums die Soziologie verboten wurde – eine ideologiekritische Theorie, die uns hätte helfen können, das falsche Bewußtsein eines eigenen Denksystems aus dem Abstand heraus zu analysieren. Unsere marxistisch geschulte Generation verlor gute zehn Jahre ihrer geistigen Entwicklung in der schwierigen Suche nach der Emanzipierung des Bewußtseins aus der Falle der

leninistischen These, daß es keine andere Möglichkeit einer Objektivität gibt, als sich diszipliniert an das Bewußtsein der stets »fortschrittlichsten« Klasse anzupassen.
Die Parteiideologen unter den Musikwissenschaftlern haben typischerweise den Fehler in mangelnden organisatorischen Maßnahmen gesehen[94]:

Für das zurückgebliebene Liedschaffen trägt der Komponistenverband die Verantwortung. Er ist unwiderruflich verpflichtet, unsere Komponisten und Dichter in einer einheitlichen und gemeinsamen schöpferischen Front zu organisieren, so daß sie diesen wichtigen patriotischen Aufgaben frontal gegenüberstehen.

Zu diesem Zweck wurden auch »Briefe der Werktätigen« unter dem Motto »Gebt uns neue Lieder!« bei den Parteiorganisationen in einigen Fabriken bestellt· manifestante schriftliche Versprechungen der Komponisten, daß sie neue Lieder schreiben werden, veröffentlicht, eine spezielle musikologische Konferenz unter dem Titel »Lied – Wahrheit vom Leben« zusammengerufen[95]. Man findet hier viel Vergleichbares mit der Aktion der Musikologen Deutschlands, die 1938 im analog beginnenden Krisenstadium der NS-Massenlieder auf einer von der Partei zusammengerufenen Tagung die Rassenkunde auf das musikalische Material applizierten. Wir haben 17 Jahre später die Klassenkunde appliziert, aber das Pathos der »der gesellschaftlichen Praxis dienenden Musikwissenschaft« ist das gleiche[96].
Was diese Maßnahmen im Ideenbereiche nicht erreichten, das hoffte man mit dem Hebel des pekuniären Interesses zu bewerkstelligen. Im »Großen Jubiläumswettbewerb 1955« wurden ganze 197 Massenlieder abgeliefert[97]. Den ersten Preis (3000 Kronen) erwarb L. Podéšt für das Lied »Die Panzer der Roten Armee«. Damals war das noch in Böhmen eine ausgesprochen positive, hoch feierliche Thematik. Insgesamt wurden für musikalische Ornamentierungszwecke i. J. 1955 über 200 000 Kronen ausgezahlt (belohnt wurden viele festliche Kantaten und allgemein affirmative, »optimistische« symphonische Werke). Die meisten der ausgezeichneten Werke verschwanden inzwischen aus der Musikgeschichte spurlos und sind heute kaum in den Archiven zu finden.
Diese nicht billigen Maßnahmen konnten die Krise nicht verhindern. Bald danach erklangen in den »kleinen Theatern« erste Lieder mit gesellschaftskritischen Ansätzen, und im symphonischen Bereich entstand 1957 die nennenswerte »Vokale Symphonie« von Vladimîr Sommer (dem ehemaligen Autor des Massenliedes »Hei, ihr Stalinkinder«), die sich aufgrund der Texte von Franz Kafka, Dostojewsky und Pavese mit dem aufge-

94 J. Jiránek: Dva velké úkoly naší písňové tvorby (Zwei große Aufgaben unseres Liedschaffens), in: Hudební rozhledy 1955, S. 315.
95 Sammelschrift: Píseň – pravda o životě (Lied – Wahrheit vom Leben), Prag 1966.
96 Das Postulat einer Musikwissenschaft, die der »fortschrittlichen gesellschaftlichen Praxis dient« aktualisiert heute als eine ganz neue radikale Forderung Konrad Boehmer. Vgl. seinen Text aus dem musikologischen Symposium bei dem Beethoven-Kongreß in Bonn 1970. Boehmer artikuliert unbewußt die Formulation von Ernst H. Meyer aus d. J. 1952 (Musik im Zeitgeschehen, S. 179). Meyer: »Man hüte sich davor, küstlerischen Fortschritt ›an sich‹ in der Musik erkennen zu wollen! Kunst ist fortschrittlich nicht absolut, sondern immer nur in bezug auf Menschen, d. h. auf die Gesellschaft, und zwar auf die vorwärtsweisenden Ideen und Bewegungen im gesellschaftlichen Geschehen«. Boehmer: »Wie fortschrittliche Musik nicht denkbar ist (und hier ist nicht der technokratische Fortschritt der letzten 50 Jahre gemeint), die nicht aus fortschrittlichen gesellschaftlichen Bewegungen herrührt, so ist auch keine fortschrittliche Musiktheorie denkbar, die nicht aus diesen Bewegungen stammt«. Das Fiasko des *logos* in der ideologisch dienenden Musikologie von drüben wertet man leider hüben bei modischen Parolen des »Fortschritts« nicht aus.
97 Der Bericht in: Hudební rozhledy 1955, S. 440.

blähten Glücksleben auseinandersetzte; das Werk wurde von der Zensur »wegen der zu pessimistischen Texte« verboten und konnte erst 1963 uraufgeführt werden[98]. Im Jahre 1959 fand die Uraufführung der »Todessymphonie« von Jaroslav Doubrava statt, die (was damals nur seine Freunde gewußt haben) dem Andenken der Opfer aus den politischen Schauprozessen 1948–1953 – es waren 230 Todesurteile – gewidmet war. Von der Parteikritik der »nicht aufhörenden Angriffe des harten Klanges in der heutigen großen kampf- und freudevollen Zeit« beschuldigt, wurde sie erst im Frühling 1968 zum zweiten Mal aufgeführt; diesmal wurde Doubrava (gest. 1960) als »tschechischer Solschenizyn in der Musik« bezeichnet[99]. Diese Beispiele aus dem Bereiche der symphonischen Musik zeigen, daß in dieser Krisenphase nunmehr ein jedes noch geschaffene ornamentale Massenlied eine unaufrichtige Geste und *bewußte* gesellschaftliche Lüge sein mußte. Und tatsächlich, was noch entstand, bezog sich eher auf Kuba oder Japan bzw. auf den ersten Sputnik im Weltall als auf das Besingen der heimischen Realität. Auch die meisten Musikologen begannen dem Logos im Titel dieser Disziplin wieder zu folgen.
Diese Krisenphase vermochte die DDR-Ideologie bis zum 20. Jahrestag der Republik 1969 zu verlängern. Es wurden verkrampfte Kampagnen gestartet und Preise ausgeschrieben, obwohl schon 1966 in einer Analyse festgestellt worden war, daß die Massenlieder nicht mehr gesungen werden[100]:

Graphisch dargestellt würde sich eine stark fallende Linie ergeben. Beim Deutschlandstreffen 1964 spielte das Singen fast keine Rolle, obwohl über 600 Massenlieder und neue Jugendlieder geschrieben und eine große Anzahl durch Rundfunk, Chöre und Orchester verbreitet wurden.

Stagnation und Krise, wie wir sie in der Tschechoslowakei bereits 1955 – wie gesagt – eingestanden, wurden in der DDR erst 1967 offen konstatiert[101]:

Zunächst ist festzustellen, daß die Gründe für die rückläufige Tendenz des Massenliedes sowie des Entstehens neuer zündender Massenlieder in geringerem Maße oder gar nicht aus der Struktur der Lieder abzuleiten sind ... Demnach kann nicht musikalisch oder textlich minderwertigen Liedern allein die Schuld für die stagnierende oder regressive Entwicklung des Massenliedes gegeben werden. Vielmehr sind es neue soziologische Faktoren und gesellschaftliche Bedingungen, die

98 Schallplatte Supraphon Nr. SV 8270, Prag, 1965. Literatur: J. Jiránek: Od písňové momentky k symfonické konfliktnosti (Von einer liedhaften Momentaufnahme zur symphonischen Konfliktbildung), in: Umění rozezpívat myšlenku (Die Kunst, eine Idee zum Singen zu bringen, eine Sammelschrift des Autors), Prag 1965, S. 162–236.

99 Die Parteikritik von Václav Felix erschien unter dem Titel »Die symphonische Tragödie Doubravas« in Hudební rozhledy 1959, S. 293; der Kritiker fand hier »ein kompaktes Bild des Schreckens und Grauens, wo nichts Positives entgegengesetzt wird«; Doubrava sollte sich aus der Eroica Beethovens Beispiel nehmen. Erst 1965 wurde das Werk rehabilitiert. Der Musikologe Jan Šmolík, dem bereits die Quellen zur Absicht des Komponisten zugänglich waren, schrieb: »Doubravas Dritte Symphonie ist ein einzigartig tragisches und tapferes Werk in der europäischen Musik ... Sie bleibt ein Monument, das mit einer erschütternden Kraft die Tragik des sinnlosen Todes durchfühlen und erleben läßt und sie auch auszuschreien und zu definieren weiß.« (Směla být třetí tragická? (Durfte die Dritte tragisch sein?, Hudební rozhledy Nr. 6 und 7, Prag 1965, S. 224–228, 273–276.) Die Symphonie wurde nicht herausgegeben; wir besitzen eine Aufnahme der erneuerten Uraufführung aus der Zeit des »Prager Frühlings« 1968 in einer 9,5-Tonband-Qualität. Die Bezeichnung »tschechischer Solchenizyn in der Musik« stammt aus der hier aufgenommenen Einleitung zum Konzert.

100 Eva Hillmann: Das Massenlied. Studien zu seiner Entwicklung und Bedeutung in der DDR. Leipzig s. a. (1966), Bd. I., S. 28.

101 Winfried Hoffmann: Das Massenlied. Die musikalischen Strukturanalysen. Bd. II derselben Edition, Leipzig s. a. (1967), S. 111. Diese Edition war nicht im freien Verkauf; Belegexemplare im Inst. f. Musik. Vkde Neuss.

eine aktive Auseinandersetzung mit dem Massenlied, d. h. also mit seiner Aufnahme und Wiedergabe in größeren Kollektiven, maßgeblich hemmen.

Die Sprache ist euphemistisch, aber der analytische Ansatz ist musiksoziologisch, und das ist ein Novum. Die harte Linie der Partei, die mit neuen kulturpolitischen Beschlüssen 1967 einsetzte, stoppte derartige »objektivistische« Untersuchungen. (Einen günstigen Zeitraum für die Entfaltung der kritischen Funktion der Musiksoziologie gab es in der DDR etwa nur in den Jahren 1964–67, aber auch damals waren die Kollegen aus der DDR erstaunt, daß wir, in der Tschechoslowakei, unsere Fragebögen nicht dem Innenministerium vorlegen mußten, das in der DDR dazu kompetent ist, zu entscheiden, welche Fragen der Bevölkerung überhaupt gestellt werden dürfen.)

Über dieses DDR-Stadium ist sogar die Entwicklung in der UdSSR hinausgegangen – nicht nur im Bereich des Massenliedes, sondern auch in dem der symphonischen Musik. Die XIII. Vokale Symphonie von D. Schostakowitsch (1963) bedeutet – auch im Hinblick auf das langjährige Verbot – das, was die »Vokale Symphonie« von V. Sommer in der Tschechoslowakei war; Schostakowitschs XIV. Symphonie, die dem Tode gewidmet ist, entspricht der von J. Doubrava und wurde im Herbst 1969 uraufgeführt; es ist besonders das Grabgleichnis einer Gefängniszelle, in der die politischen Häftlinge vorzeitig in die existentielle Grenzsituation des Sterbens versetzt werden, das heutzutage in den von dem Machtzentrum der Ideologie beherrschten Ländern aktuell klingt[102]. Seit 1962 schreibt Schostakowitsch keine affirmative Musik mehr. Die neuen militanten Massenlieder dichten und komponieren nur noch die professionellen Armeekünstler, Leiter der Armeechöre (wir kommen noch ausführlicher darauf). Die »modernistisch« gefärbte »dialektisch-materialistische Schaffensmethode« mit der seriellen Symbolik der kapitalistischen Welt und der Dur-Moll-Erlösung der Ideologie, die Paul Dessau beharrlich treibt, scheint die letzte Bastion der parteitreuen Kunst im sowjetischen Machtbereich zu sein. Dessau vertonte 1968 sogar den Brief Walter Ulbrichts an die Grundorganisationen der SED und schuf so – laut Erläuterung eines DDR-Musikologen – »ein Klangbild von edler Herbheit und disziplinierter Konfliktfülle[103]«. In keinem der Ostblockstaaten nähert sich die Kunst der total verwalteten Gesellschaft der Zukunft ihrer Verwirklichung wie in der DDR, wo bereits 1952 der kafkaeske Begriff »ständige wohltuende Kontrolle über den Fortschritt« erfunden wurde[104].

Die dritte Phase endete in der Tschechoslowakei mit dem letzten Belebungsversuch zum 15. Jahrestag der Befreiung (1960) und dem 40. Jahrestag der Gründung der Partei (1961). Ganze 6000 Kronen betrug diesmal der erste Preis für »ein Lied oder eine Kantate, die die Liebe zur Partei und zum Vaterland ausdrückt und die Freude und den Optimismus aussät, welche der sozialistischen Gegenwart entspringen, wobei diese aus der wunderschönen Perspektive des kommunistischen Morgens gesehen und der neue Inhalt der menschlichen Beziehungen zum Ausdruck gebracht wird, der in der strahlenden At-

102 Analyse des Verf.: Vokální symfonie Dmitrije Šostakoviče (Die vokalen Symphonien von D. Schostakowitsch), in: Hudební rozhledy Nr. 10–11, Prag 1970, S. 467–473.

103 Fritz Hennenberg: Paul Dessaus politische Chorkantaten 1944–1968, in: Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. I., Berlin 1969, S. 128.

104 Ernst H. Meyer: Musik im Zeitgeschehen, DDR–Berlin 1952, S. 166: »Die führenden Staatsmänner unserer Republik nahmen sich der Aufgaben und Nöte der Musikerschaft mit beispielloser Liebe und Sorge an. Die demokratische Öffentlichkeit übt eine ständige wohltuende Kontrolle über den Fortschritt des Musiklebens aus«, schreibt der Autor über die »Lösung der Musikkrise«, für die der Kapitalismus verantwortlich ist; nach der »Wiederherstellung der nationalen Einheit Gesamtdeutschlands« soll diese Lösung »in ganz Deutschland erreicht werden«.

mosphäre der sozialistischen Humanität zustande kommt[105]«. So wörtlich die Bedingungen, deren Sprachornament exakt unsere Typologie der »Methode der Ornamentierung« illustriert.

d) Die vierte Phase

Diese Phase einer skeptischen Selbsterkenntnis erlebten wir in der Tschechoslowakei 1962 –1969 ziemlich emotionell. Am Ende der Phase erschien die ganze festlich inthronisierte Revolution als ein sehr teueres Experiment. Das ehedem hoch entwickelte industrielle Land – das Niveau war vor dem Krieg so hoch wie in Frankreich –, dessen Fabriken und Städte im Krieg nicht zerstört wurden, verspätete sich in 20 Jahren kommunistischer Macht in manchen Bereichen vier- bis fünfmal hinter dem ökonomischen Zustand, wo es unter den Entwicklungsbedingungen einer Marktwirtschaft hätte sein können. (Seit 1949 existierte gar keine Privatindustrie wie bis zu unseren Tagen in der DDR, die außerdem noch aus dem »innendeutschen Handel« profitiert.) Statt des imaginären Marsches zum Zukunftsglück im Morgenrot fand man sich mit leeren Händen und moralischen Wunden dastehen. Die ideologische Führung konnte den ursprünglichen Geist nicht mehr heraufbeschwören. Die Ratlosigkeit des Regimes sicherte auch den ideologiekritischen Sozialwissenschaften, der Philosophie und der bisher verfemten »abstrakten« Kunst einen freien Bewegungsraum. Die tabuierten Themen, unter anderem auch das wirkliche Echo der Massenlieder, wurden sachlich bearbeitet[106]. Die Mittel der »Neuen Musik« (die noch bis zum Ende der 50er Jahre als »Widerspiegelung der Fäulnis der bourgeoisen Gesellschaft« ein ideologisches Schreckbild war[107]) wurden begriffen als ein analytisches Verfahren im musikalischen Kode. Durch diese besondere sozial-geschichtliche Lage wurde die Neue Musik schlechthin zum Zeichen des Aufklärungsprozesses des Bewußtseins[108]. Es entstanden unkonventionelle Lieder, die das Alltagsleben zur Zeit des Verfalls der Ideologie kritisch behandelten. Man sang von der Einsamkeit der Jugendlichen, deren Eltern auf nutzlosen, nichts lösenden Parteiversammlungen die Zeit totschlagen, vom lauernden Stalinerbe, von den Trägern der politischen Phrasen, von Dummköpfen, die sich einbilden, das ganze Leben zu lenken. Die Euphoriephase von 1948–1953 wurde mit einer bitteren Ironie ins Gedächtnis gerufen. Die Bilanz der ganzen »Revolution« war traurig[109]:

105 Hudební rozhledy Nr. 3, Prag 1961, S. 100.

106 Vgl. das politische Echo dieser Untersuchungen in: Süddeutsche Ztg. 26. 1. 1965 und FAZ 13. 2. 1965.

107 Das letzte parteibewußte Pamphlet gegen die Neue Musik erschien 1963 von Jaroslav Podešva: Současná hudba na Západě (Die gegenwärtige Musik des Westens), Prag 1963, in folgendem Textstil: »Es ist auch nicht ohne Bedeutung, wer heute die Punktualisten (und also auch Luigi Nono) unterstützt, wer sie publiziert und aufführen läßt. Es ist wiederum die Großbourgeoisie des Westens, die Rundfunkgesellschaften, die großen Verlage und kleinen Musikvereine mit überwiegend westdeutschem Kapital, die heute ausdrücklich die Komponisten zu diesem Stil zwingen. Es scheint so, als ob jedweder abstrakte Stil, der die Zusammenhänge des Lebens ignoriert und verschleiert, für die Bourgeoisie sehr geeignet wäre. Es ist ein Beitrag zur Tarnung ihrer gesellschaftlichen Geschwüre, dieser Symptome ihrer Fäulnis und Verwesung« (S. 44–46). Das Buch von Podešva wurde aber sogleich – und das war das Novum in der ideologischen Lage – vor der Kritik als dogmatisches Monstrum abgewiesen und ironisiert.

108 Die Komposition im sonorischen Stil der musica nova »Die Geburt des Mondes« von Zbyněk Vostřák (geb. 1920) wurde im Text zu ihrer Schallplattenaufnahme als »Symbol der Aufklärung der Menschenvernunft mit dessen stets wachsender Selbsterkenntnis« bezeichnet. Schallplatte Na nových cestách (Auf neuen Wegen) II., Supraphon Prag 1968, Nr. 010 0471.

109 Zpráva o činnosti rehabilitační a rekapitulační komise sekce hudebních vědců a kritiků Svazu čs. skladatelů (Bericht über die Tätigkeit der Rehabilitations- und Rekapitulationskommission der Sektion der Musikwissenschaftler und Musikkritiker des Tsch. Komponistenverbandes), 4. 2. 1969, S. 18. Abdruck in: Hudební véda Nr. 3, 1969, S. 326–339.

Die diensteifrigen Ideologen ließen sich in diese Falle, die ihnen die historische Situation gestellt hatte, locken, und enthüllten die Beschränktheit ihres Geistes, ihres Geschmacks, die Härte ihres Herzens und – im Laufe der Zeit – auch die Biegsamkeit ihrer Moral ... Die Schdanowschen Thesen fanden bei uns allzuviel bereitwillige Vollstrecker. Niemals mehr werden wir vollkommen erfahren, wieviele schöpferische Persönlichkeiten in ihrer natürlichen Entwicklung durch die aufgezwungene Selbstzensur gebrochen wurden, niemand mehr kann uns sagen, um wieviele Werte die tschechische Musik zwecklos ärmer geworden ist, niemand mehr wird die Gefallenen und Verwundeten auf diesem Schlachfeld zusammenzählen.

Die Komposition »Ignis«, ein Requiem für den Studenten Jan Palach, der sich am 16. Januar 1969 aus Protest verbrannte, kennzeichnet fast symbolisch den Abschluß dieser Phase[110]. Der letzte aus der Serie der Selbstverbrennungen in Prag war Jan Zajíc, ein junger Student, der sich am Wenzelplatz gerade am Jahrestag der Machtergreifung, am 25. Februar 1969 verbrannte.

e) Die fünfte Phase

Sie steht im Zeichen totaler Desillusion allerseits. Die Ideologie, die ihren Reformflügel liquidiert hat (und ihn liquidieren mußte, um weiter am Leben zu bleiben), kann sich nur auf den grauen Apparat stützen, und die Unterdrückten kommen zu der Erkenntnis, daß dieses korrupte Überbleibsel der ebenso feierlich wie gläubig inthronisierten Glücksprojektion nur gesprengt, aber nicht mehr reformiert werden kann. Das Regime verzichtet zwar nicht gänzlich auf die Dekoration, jedoch bestellt sie womöglich bei billigen Lieferanten. Hier die Formulierung des Wettbewerbs vom Oktober 1970:

Das Kultusministerium der Tsch. sozialistischen Republik schreibt zusammen mit dem Tsch. Rundfunk aus Anlaß des 50. Jahrestages der Gründung der KPČ einen Wettbewerb für eine Festliche Ouvertüre für das Symphonieorchester mit einer Dauer bis zu 10 Minuten aus.

Die Belohnungen: I. Preis 10 000, II. Preis 8000, III. Preis 6000 Kronen. Man wagte noch nicht, ein neues Massenlied zu wünschen. Es steht übrigens auch keine aktuelle affirmative Dichtung zur Verfügung. Die zwei Dichter, die sich für das neue Parteiregime engagierten, tun das mit manifesten Erklärungen, aber nicht in Versen. Das einzige, was man tun konnte, war, eine bescheidene Auswahl von alten Massenliedern wieder herauszugeben und von neuem auszustrahlen. Bei der Auswahl paßt man gut auf, daß die Texte nicht provokativ die heutige Realität mit ehemaligen Glücksträumen konfrontieren[111]. Erst Ende 1971 wagte man, ein vokales Werk mit Hilfe hoher Preise hervorzulocken, jedoch die Fristen sind noch lang, bis zum Jahr 1975. Allmählich hofft man, Komponisten und Dichter zu finden, die sogar eine Oper oder Kantate über die militärische »Bruderhilfe« schaffen werden. Der betreffende ornamentale Schachtelsatz lautet[112]:

110 Jan Novák: Ignis pro Ioanne Palach. Cantus vocum instrumentorumque in memoriam herois iuvenis, qui primus se pro patriae salute combussit. Partitur:: Edizioni G. Zanibon, Padova. Bericht über die Uraufführung in: Hudební rozhledy Nr. 9, Prag 1969, S. 274. Deutsche Aufführungen: WDR Köln (Zdeněk Mácal), München (Rafael Kubelík). In Kanada: Toronto (K. Ančerl). Die Aufführung 1971 in Helsinki wurde durch den Protest der heutigen tsch. Regierung verhindert. – In der Musikstruktur sind Elemente der tschechischen Nationalhymne »Wo ist mein Heim?« (1834) eingearbeitet.

111 Jen dál (Immer vorwärts) ein Liederbuch zum 50. Jahrestag der KPČ, Prag 1971. Enthält zehn »klassische« Massenlieder, das jüngste aus dem Jahre 1951.

112 Hudební rozhledy Nr. 12, Prag 1971, S. 547.

Die Werke sollen diese thematischen Bereiche betreffen: die Kämpfe und Siege der Arbeiterklasse und der Kommunistischen Partei in der bourgeoisen Gesellschaft, den antifaschistischen Widerstand (insbesondere den kommunistischen), die Befreiung der ČSSR durch die Sowjetarmee, den Sieg der Arbeiterklasse im Februar 1948, die Volksmiliz als Kampfvorhut der Arbeiterklasse und der KPČ, das Arbeitsheldentum der Arbeiter und Bauern, die Einheit der Arbeiter im historischen Kampf für die Befreiung des Proletariats und beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft, die internationalen Bündnisse unserer Arbeiterklasse und KPČ, den Kampf für den Frieden in der Welt, den Kampf gegen die rechts- und konterrevolutionären Kräfte nach dem Januar 1968, die Darstellung und künstlerische Darbietung der internationalen Hilfe der Bruderarmeen des Warschauer Paktes bei der Rettung der sozialistischen Errungenschaften unseres Volkes im August 1968, den Kampf der marxistisch-leninistischen Kräfte für die Normalisierung und Konsolidierung unserer Gesellschaft nach der Krisenzeit der Jahre 1968–69 und das Streben nach der weiteren Entfaltung des Sozialismus in unserem Vaterland nach dem XIV. Parteitag der KPČ.

Die Preisliste: Opernlibretto 20 000, Oper 50 000, eine symphonische Komposition »minimal 20 Minuten« 30 000, Kantate (»minimal 5 Minuten«) 20 000 Kronen, dazu noch viele zweite und dritte Preise. Insgesamt sollen für diese neue Dekoration mehr als 400 000 Kronen ausgezahlt werden. Leider stehen dafür in dem normalisierten und gesäuberten »Neuen Komponistenverband« ganze 15 Komponisten zur Verfügung, die meisten davon konnten sich außerdem vorher ohne die Möglichkeit einer politischen Position als Komponisten nicht durchsetzen. Das alte bonmot Karl Marx', daß sich alle Geschehnisse in der Geschichte zweimal ereignen, aber einmal als Tragödie und zum zweiten Male als Farce, wird hier wieder einmal auf klassische Weise bestätigt. In der fünften Phase dreht sich gerade alles charakteristisch im Kreise. Das Gefühl einer totalen Absurdität und Auswegslosigkeit, Resignation und innere Emigration kennzeichnen das Kulturleben im »geretteten« Sonnenreich der Ideologie, das Louis Aragon trefflich als ein »Biafra des Geistes« bezeichnete.

Die ganze Phasenentwicklung können wir, wie folgt, graphisch darstellen. Wir konstruieren die zyklische Kurve nicht, sie ergibt sich aus einer empirischen Untersuchung der Frequenz des im Bereiche der Kunst wichtigsten Sprachidols »Realismus[113]«:

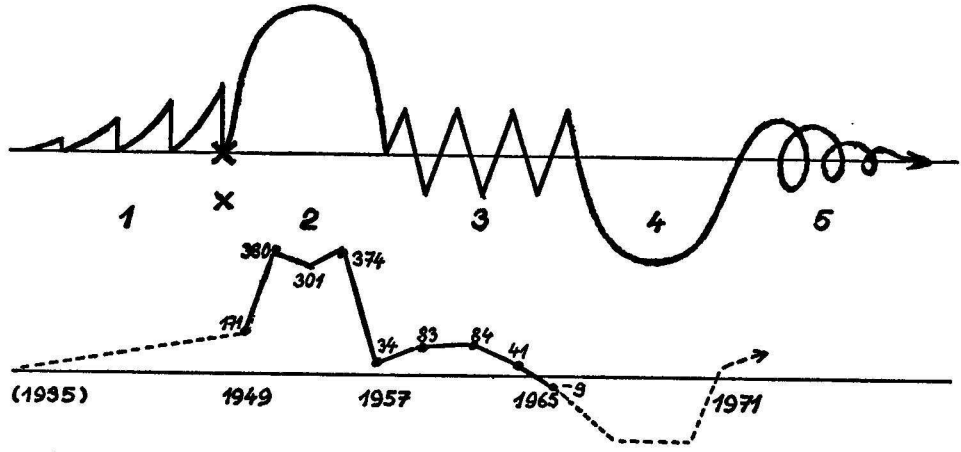
113 Verf.: Jak jsme manipulovali s realismem (Wie wir mit dem Realismus manipulierten), in: Hudební rozhledy Nr. 18, 1966, die Kurve auf S. 546. Es gibt auch in der Vergangenheit politisch besonders empfindliche Künstler, bei denen sich diese Kurve im allgemeinen Rhythmus ihres Schaffens durchsetzt. Davon Verf. im Beitrag: Beethoven und Smetana, Beethoven-Kongreß Bonn 1970 (gekürzte Fassung im Kongreßbericht, S. 450). Legende zu der typologischen Kurve im Text auf der nächsten Seite:

1 = Indoktrination und Bildung des »Kampfklimas«; im Schaffen: unbefriedigender Konformismus.
x = Machtübernahme, Ausbruch der Revolution, Putsch etc.; im Schaffen: Begeisterung, Märsche, Lieder, polit. Engagement. Extravertiert.
2 = Euphoriephase, politische Illusionen; unkritisches affirmatives Schaffen. Huldigungsakte, Megalomanie.
3 = Krise der Euphorie. Im Schaffen: Suche nach Heldenfiguren; Widersprüche, neue Stilelemente. Schizophrenie.
4 = Gegenströmung, Reformismus. Versuche, die ursprüngliche Idee zu retten. Neue Stilelemente im Dienste der reformistischen Sozialkritik, Visionen, neue Zukunftsprojektionen. Extravertiert.
5 = Die Situation des »ideologischen Patts« nach der Liquidierung des Reformversuches und neuer Etablierung der Macht; alles dreht sich im Kreise, weil die Versuche der Träger der 2. Phase, die ehemalige Begeisterung zu erzeugen, nur wenige Mitläufer finden. Resignation. Introvertiert.

Dieselbe Typologie, die man bei Friedrich Smetana (1824–1884) feststellen kann, wiederholte sich nach hundert Jahren genau im »kollektiven schöpferischen Subjekt« der tsch. Komponisten. Theoretisch kommen wir auf diese Erscheinung in unserer »Empirischen Musiksoziologie« (im Druck) auf.

19

1) Die allgemeine typologische Kurve



2) Der empirisch festgestellte Verlauf dieser Kurve in konkretem Fall der ideologischen Entwicklung in der Tschechoslowakei. Volle Linie: Die Frequenz des Wortes „Realismus" und „sozialistischer Realismus" in der musikalischen Publizistik 1949-1965. Unterbrochene Linie: der hypothetische Verlauf aufgrund der unsystematischen Empirie.

Die Intensität und Krisen im Schaffen der Massenlieder entsprechen genau dieser Typologie.

Auf diese Weise verläuft – mutatis mutandis, je nach den konkreten historischen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen des jeweiligen Landes – jeder totalitäre Eingriff in das Geistesleben der Gesellschaft. Bei der nationalsozialistischen »Revolution« war es nicht anders. Die Indoktrinationsphasen verliefen bis 1933 im Rahmen beider totalitären Ideologien parallel, so daß die Entscheidung, in welchem Parteimilieu die »besten Kerle« vom »blutigen Sieg« singen werden, oftmals nur eine bloße Geschmacksfrage war. Die Statistik der Wörter wie »Blut«, »Haß«, »Stolz«, »Fahne« u. ä. beweist, daß es nicht nur der Frontwechsel war, der das gemeinsame Repertoire verursacht hat, wie dies der Ideologe des NSDAP-Kampfliedes Hans Bajer schildert[114]:

Eine Saalschlacht oder eine »handfeste« Auseinandersetzung auf der Straße mit dem oft zahlenmäßig überlegenen Gegner hatte nicht selten den Erfolg, daß sich am anderen Tag gleich mehrere der Verdroschenen beim Sturmführer um Aufnahme in seinen Sturm meldeten. Zuerst war es die Achtung vor den Stärkeren und Mutigeren, die sie zu den braunen Kämpfern hinzog; aber bald waren sie von der Idee des Nationalsozialismus ebenso durchdrungen wie die anderen Kameraden im Sturm. Horst Wessel hatte es meisterhaft verstanden, die besten Kerle aus den marxistischen und kommunistischen Formationen seiner Umgebung zum größten Ärgernis ihrer roten Genossen herauszuholen und in seinen Sturm einzugliedern. Es ist klar, daß diese Männer Lieder mitbrachten, die ihren Ursprung im roten Lager hatten, aber nach entsprechender Umschmelzung des Textes bald von der SA. übernommen und gesungen wurden.

114 Hans Bajer: Lieder machen Geschichte. In: Die Musik, Nr. 9, Juni 1939, S. 592.

Das Lied:

»Brüder, zur Sonne, zur Freiheit!
Brüder zum Lichte empor!
Hell aus dem dunklen Vergangnen
leuchtet die Zukunft hervor«

hat sich ohne jegliche textliche Veränderung in der SA eingebürgert. Die Melodie entstammt dem »Russischen Rotgardistenmarsch« (...) Während die Originalmelodie getragenes Zeitmaß vorschreibt, singt die SA ihren Text im flotten Marschrhythmus. Seit 1927 sind zwei weitere Liedertexte nach der gleichen Melodie bekannt, ohne daß man über die Autoren etwas Näheres erfahren hatte: »Brüder, in Zechen und Gruben ... « und

»Brüder formiert die Kolonnen!
Höret der Tausende Schrei:
Deutschland, mein Deutschland, wir kommen!
Deutschland, wir stürmen dich frei!«

Die Produktion der Massenlieder hat sich gesetzmäßig, mit allen ornamentalen Künsten dieses Genres, nach der Machtergreifung eingestellt. Den Stilunterschied zwischen der Indoktrinationsphase (bis 1933) und der Euphoriephase (1933–1938) empfand auch die NSDAP-Ideologie: »Nach der Machtübernahme hat sich die Art (...) des Kampfes geändert. Auch die Lieder sind anders geworden. Die Kampflieder wurden abgelöst durch Feierlieder[115]«. Die Aufgabe, nun ornamentale Lieder der siegreichen Ideologie im Volkston zu komponieren, hat der Führer selbst den Künstlern des Dritten Reiches gegeben. Symptomatisch ist, daß diese »neuen deutschen Volkslieder« durch einen Wettbewerb erreicht werden sollten[116]:

... Reichskanzler Hitler hat einen Ehrenpreis zur Verfügung gestellt, der an den deutschen Komponisten verliehen wird, der das beste deutsche Volkslied schafft. Mit diesem neuen Wettbewerb, der durch die Preisstiftung des Reichskanzlers Hitler besondere Bedeutung erhält, werden alle deutschen Komponisten zur Einreichung neuer deutscher Lieder im Volkston aufgefordert, die in Ton und Text der deutschen Art, dem deutschen Gemüt und der neuen Zeit gerecht werden. (Es folgen die Sachbedingungen).

Auch wenn Hans Bajer von den »ruhmvollen Kampfliedern« seiner Ideologie geglaubt hat, daß sie »Jahrhunderte überdauern«, war das Jahr dieses Glaubensergusses, 1939, schon ein Wendepunkt in der Phasenentwicklung; seither wurde die dritte, die Krisenphase immer deutlicher. Im Krieg wurde zwar immer noch im Stil des Massenliedes gedichtet, aber was entstand, waren gerade nur die krampfhaft »optimistischen« Massenlieder der dritten Phase, die niemand mehr singt. Den kriegerischen Kampfgeist mußte die Ideologie überwiegend durch die alten Kampflieder der Bewegung beschwören. Die Krisenphase zeichnete sich sogar an der Front ab, worauf der Führer sehr empfindlich reagierte[117]. Die »anderen«, die trotzig elegischen, die spottenden Lieder und Parodien, die immer öfter

115 Ebda, S. 597.
116 Zit. in: Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich, Rowohlt-Ausg. 1966, S. 190.
117 Albert Speer: Erinnerungen, Berlin 1969, S. 206–8; Speer referierte Hitler über die wehmütigen Lieder, die er bei der Heeresgruppe in Rußland in einer Ausgabe gesehen hatte. »Sogleich wurde er aufmerksam und erkundigte sich nach deren Inhalt. Ich zog den mir überlassenen Text aus der Tasche, er las und schwieg. Ich hielt die Lieder für einen verständlichen Ausdruck einer depressiv stimmenden Lage. Hitler war sogleich von dem böswilligen Wirken eines bewußten Gegners überzeugt. Er glaubte ihm durch meine Erzählung auf die Spur gekommen zu sein. Erst nach dem Kriege hörte ich, daß er gegen die für den Druck dieser Lieder Verantwortlichen ein Kriegsgerichtsverfahren angeordnet hatte.«

im Krieg auftauchten, sind gerade die kritische »Subkultur« der dritten Phase, mit der die krampfhaft optimistischen Massenlieder zu kämpfen versuchen[118].
In der UdSSR hat – wie alles in Rußland – dieselbe Kurve einen sachteren Verlauf. Die erste Phase dauerte bis 1917/19.Die zweite Phase hat sich zunächst in einer kleineren Welle von 1921 bis 1929 eingestellt. Der Sieg der Ideologie war noch nicht total, ihre Lieder mußten noch mit anderen dort bestehenden Strömungen konkurrieren. Die Niederlage des Kronstadter Aufstandes bedeutete nicht das Ende des offenen Widerstandes gegen die neue bürokratische Macht, wie das bis heute das weit bekannte Lied der Anarchisten beweist:

Ich bin kein Sowetskij,
ich bin kein Kadetskij,
ich bin ein Petersburger Anarchist;
verhaftet nicht,
erschießet nicht
einen Menschen, der Leben will!
Wir siegen, ja wir siegen,
die schwarze Fahne über uns weht.

Auf die Weise der »Internationale« sang man trotzige Verse »Es rettet uns kein höh'res Wesen, kein Lenin, kein Trotzki noch die Tscheka, nur wir selber können uns befreien vom Admiral Koltschak[119]«. Die Lieder der freien Kosaken, die ukrainischen Freiheitslieder u. a. störten empfindlich das aufkommende ornamentale Massenlied der Partei. Die Sentimentalisierung des Todes Lenins und seine Legendarisierung waren die Hauptanstöße zur Entwicklung des feierlichen Massenliedstils. Jedoch den demokratischen Kräften, die die 20er Jahre als Befreiung vom Zarismus erlebten, konnte man nicht sogleich eine neue Macht oktroyieren, deren totalitäre Ideologie unbedingt auf alte zaristische Polizeimethoden angewiesen war. Zu Ende des Jahrzehntes drohte auch ein Ende der sowieso nur »kleinen« Welle der Euphoriephase. Um 1930 signalisierte die Krise des Massenliedes den allgemeinen Rückgang der Begeisterung. Das Rezept der Partei war die Kampagne einer »Kulturrevolution[120]«. Tatsächlich stellte sich durch die stalinistische Kulturoffensive 1932 eine neue, diesmal schon fest manipulierte Welle der zweiten Euphoriephase ein. Die Ideologie fühlte sich erst jetzt echt an der Macht und am

118 Vgl. die Aufnahme aus dem Repertoire der Sänger Oss und Hein Kröher, Inst. f. Musik. Vkde Neuss, aufgenommen auf der Burg Waldeck i. J. 1969: »Wir sind ein Haufen« (ein Lied über das Benehmen der Offiziere, die im Auto fahren, während die Soldaten zu Fuß marschieren müssen); »Ein fröhliches Lied über die Invasion 1943«, »Siehst du im Spind das Kommißbrot«. Inge Lammel veröffentlichte in ihrem Buch »Das Arbeiterlied« (Reclam, Leipzig 1970) einige Spottverse auf Hitler (S. 192) und neun Protestlieder der Soldaten (S. 204–211), darunter drei Kontrafakturen des Liedes »Die Fahne hoch«, z. B.

Die Preise hoch, die Schnauze fest geschlossen,
Hunger marschiert in ruhig festem Schritt.
Hitler und Goebbels, unsre beiden Volksgenossen
hungern im Geist mit uns Proleten mit.

119 Diese Lieder sangen noch die Sowjetsoldaten i. J. 1945, von denen hat sie die Jugend in der Tschechoslowakei erkannt; sie sind wegen der nahen slawischen Sprache bis heute aufs Russisch gesungen. Aufnahme im Inst. f. Musik Vkde Neuss. Orig. Inc.: »Ja nje Sowetskij, ja nje Kadetskij, ja peterburskij anarchist.«
Das andere Lied: »Nikto nedast nam isbawlenija, ni Lenin, ni Trotzki, ni Tscheka, dobjom sebe oswoboschdenija ot admirala Koltschaka«.
120 Symptomatisch hat das Regime in der Tschechoslowakei 1959 auch eine »Kulturrevolution« verkündigt, die aber die Vollendung der Krisenphase nicht zu stoppen vermochte.

Beginn des revolutionären Werkes. Nun setzten sich auch die bekanntesten Komponisten der Massenlieder durch: W. Sacharow, I. Dunajewski, M. Blanter, D. Pokrass, A. W. Alexandrow u. a. Im Vergleich mit den Massenliedern der »ersten« Begeisterungswelle der 20er Jahre war der Ornamentierungscharakter hoch gestiegen, und der ursprüngliche Aufbaugestus verlor sich bald in Zwangseuphorie und Huldigung. Ein typisches Beispiel des chromatisierten »Atems« und der sequenzartigen »Aufwölbung« der feierlichen Melodie[121]:

Posmotri, kak zwetjot bes kraja wsja w sijanje strana rodnaja...
(Schau, wie endlos blüht in glänzenden Strahlen das liebe Vaterland...)

Seit dem »Parteitag der Sieger« i. J. 1934 steigt auch die Menge von Stalin-Liedern in diesem Stil. Die blutigen Säuberungen verursachten um 1937/38 die zweite Krise und den Beginn der Schematisierung des Massenliedstils. Doch noch einmal wurde der Ansatz der dritten Phase unterbrochen, diesmal durch den künstlich erweckten Nationalismus des »Großen vaterländischen Krieges«. Am Anfang dieser »dritten Welle« des Massenliedes steht symbolisch das bekannte hymnische Lied Alexandrows »Heiliger Krieg« (im ausgedehnten Vier-Akte-Schema), das am 27. Juni 1941 publiziert wurde.

In den Jahren 1951–52 konnte man den definitiven Eintritt der Krisenphase nicht mehr verhüllen. Von dem Verfall der Autorität Stalins zeugen Spottlieder auf die als »genial« gerühmten Lektionen, die er der Liguistik erteilte[122]:

Towarischtsch Stalin, Wy bol'schoj utschonnyj,
w jasykosnaniji snajete Wy tolk,
a ja prostoj sowetskij sakljutschonnyj
a towarischtsch mne seryj Brjanskij wolk . . .
(Genosse Stalin, Sie sind ein großer Gelehrte,
in der Sprachwissenschaft wissen Sie so viel,
ich dagegen bin ein einfacher sowjetischer Häftling,
mir ist Genosse ein räudiger Brjansker Wolf . . . [123])

Die Reaktion der Parteiideologie war dieselbe, zu der wir in der Tschechoslowakei erst 1954–55 gelangten. Der sowjetische Komponistenverband startete i. J. 1952 eine Massenliedkampagne und leitete sie mit dem Bekenntnis der Krise ein, das in ein typisches Dekorum der Sowjetideologie verpackt wurde: um etwas Kritisches überhaupt sagen zu dürfen, muß man zunächst alle riesigen Erfolge rekapitulieren[124];

121 I. Dunajewski: »Fyskul'turnyj marsch«, zit. in: Massowaja pesnja i pesnja sowetskoj estrady (Das Massenlied und das Lied der sowjetischen Estrade), in: Istorija russkoj sowetskoj musyki (Geschichte der russischen sowjetischen Musik) Bd. II, Moskau 1959, S. 111–132.

122 Aus eigener Dokumentation des Verf.

123 Nach den Vorschriften für die sowjetischen KZ-Lager müssen die Häftlinge ihre Wächter als »towarischtsch« (Genosse) ansprechen. Der übliche arrogante Witz der Wächter ist die Erwiderung: »A ja tebje nje towarischtsch, a towarischtsch tebje seryj . . . wolk« (Ich bin dir kein Genosse, dir ist Genosse ein räudiger . . . Wolf).

124 Sowetskaja musyka Nr. 3, 1952, S. 63.

Es gibt keinen Zweifel an den hohen Leistungen des sowjetischen Massenliedes, das sich die Liebe und hohe Schätzung der breiten Massen von Werktätigen in der UdSSR und jenseits der Grenze erkämpft hat. Die Kraft des sowjetischen Liedes beruht auf seiner überaus engen Bindung mit dem Leben und dem Kampf des Volkes und auf der Kunst der besten Meister dieses Genres, die fortschrittlichen Ideen unserer sozialistischen Epoche wahrhaftig widerzuspiegeln.
In der letzten Zeit jedoch erschienen neben frischen und erstklassigen Liedern auch Werke, die schwach und ausdruckslos sind, die ohne Begeisterung und Meisterschaft geschrieben wurden. Immer öfter hört man empörte Stimmen, die vom Zurückbleiben der Liedschöpfung hinter den wachsenden Bedürfnissen der Volksmassen sprechen.

In dieser Aussage sieht man u. a. anschaulich, wie die Ideologie die Begeisterungsphase mit ornamentalen Massenliedern als einen *ständigen, unaufhörbaren,* für die Ideologie *einzig sich gehörenden Zustand* betrachtet: der dringende Bedarf an Euphorie charakterisiert das Lebensinteresse der Ideologie an Beweisen, daß ihre Projektion richtig war und daß sich alle Opfer der Machtübernahme gelohnt haben.
Zur Belebung des Massenliedes wurden auch Wettbewerbe ausgeschrieben, aber es zeigte sich, daß auch die mit dem jeweils ersten Preis ausgezeichneten Lieder kaum gesungen werden. »Es werden viele Lieder geschrieben und herausgegeben, jedoch das Volk will sie nicht immer singen und hören«; »Die größte Menge von herausgegebenen Liedern liegt turmhoch als tote Ware im Laden«; »Die Komponisten haben ihren schöpferischen Mut verloren«; »Es gibt keine guten Texte«[125] – so und ähnlich stilisierte sich die seit 1952 eingetretene dritte Phase, die Krisenphase des Massenliedes, die ungefähr bis 1965 dauerte. Man versuchte 1954 noch einmal eine Kampagne zu starten, jedoch ohne einen spürbaren Erfolg. Die Wettbewerbe funktionierten zwar weiter (und sie funktionieren bis heute), aber unter den Hunderten von Liedern waren nur sehr wenige, die nicht das ephemere Schicksal eines bald vergessenen Lieddruckes teilten. Was entstand, hatte immer mehr den Charakter einer Konsumliedproduktion mit lyrisch-sentimentalen Melodien, und einige ab und zu erschienene ornamentale Feierlieder wiederholten alte Schemen.
Der Beginn der vierten Phase ist unter der jüngeren Generation seit 1960 spürbar, als Ginsburgs »Syntax« den »samisdat« startete und schrittweise nicht nur Jazz, abstrakte Kunst und »neue Musik« (von A. Wolkonskij, von Arvo Pärt aus Estland, von dem ehemaligen Ingenieur E. Denisow, von S. Sloninskij u. a.), sondern auch unkonforme Lieder entstanden. Es ist für den Verfall des Systems kennzeichnend, daß sich die bissige Satire des illegalen Liedguts auf den offiziellen Wortfetischismus konzentriert[126]:

Wtschera my pochoronili dwuch marksistow,
jich tela pokrywali krasnym kumatschom:
odin byl prawym uklonistym
i wtoroj byl dasche nipritschon.
(Gestern haben wir zwei Marxisten begraben,
ihre Leichen mit rotem Tuch bedeckt:
der erste war ein Rechtsabweichler,
der andere wußte auch nicht, wie er dazu kam.)

125 Sowetskaja musyka Nr. 6, 1952: Diskussion über das Massenlied.
126 Anfang einer längeren Ballade. Aus der Dokumentation des Verf.

Um 1965 ist die vierte Phase deutlich zu erkennen (dieses Datum hält A. A. Amalrik als das Jahr des sich völlig durchgesetzten illegalen »Selbstverlags« für wichtig). Es handelt sich um eine typische Gegenströmung. Die kritischen Lieder waren von den Sängern der kleinen Theater (wie von W. Wyssozki) und anderen »fahrenden Sängern« (Okudschawa, Galitsch) verfaßt und gesungen, ihre Tonbandaufnahmen kursieren unter der Jugend. Wie 1967 in der DDR, wurde auch in der UdSSR dagegen streng eingeschritten: zunächst in der Parteipresse (erste offizielle Reaktion gerade 1965) und dann mit Drohungen des repressiven Apparats. Wyssozki, der beliebte Schauspieler des Taganka-Theaters, wurde Anfang 1968 zur KGB gerufen, und man setzte ihn nachdrücklich davon in Kenntnis, daß er mit den üblichen repressiven Mitteln (Irrenhaus oder Straflager) mundtot gemacht werde, wenn er mit dem Liedschaffen nicht aufhöre. Obwohl sich die vierte Phase in der UdSSR nicht frei entfalten und ausleben kann – die Kommunikation ist zu schwach, und verschiedene Bevölkerungsschichten leben isoliert in sehr unterschiedlichem Kulturzustand –, existieren schon Ansätze der fünften Phase. Ein bitteres Gedicht des Samisdats »Dank der Partei« von der jungen Studentin Walerija Nowodworskaja spricht davon: der Dank ist »für unseren heutigen Haß«, für die Lügen, Spitzel und »Schüsse auf dem Prager Platz« gesprochen[127]. Die Massenlieder werden von den ideologietreuen Kadern weiterhin verfaßt; kennzeichnend ist aber ihr neuer Ton. Sie sind viel aggressiver, militanter und – stilloser. Diese Lieder werden nicht mehr von den »Massen« gesungen. Das Liedschaffen dieser Art entwickelt sich autonom im Rahmen der Sowjetarmee.

*

Das widerspruchsvolle Wesen des Massenliedes, das nur die ornamentierte »Wahrheit des Lebens« ausdrücken darf und lediglich dekorative »Informationen« vermittelt, gehört zum essentiellen Bestandteil *jeder* totalitären Ideologie. Nehmen wir eine zufällige Auswahl von Liedtexten zweier scheinbar entgegengesetzter Ideologien, wo man aus rein historischen und sprachlichen Gründen keine Übereinstimmungen erwartet: An der ersten Stelle die Massenlieder aus der Tschechoslowakei, die in der Euphoriephase 1948–1953 entstanden und die Feierlichkeit dieser Jahre personifizieren, und daneben typische Massenlieder aus der Euphoriephase der NSDAP-Ideologie 1933–1938[128].

I. Die kommunistische Ideologie, Tschechoslowakei 1948–1953:

(1) Morgens, wenn der Werktag beginnt, lacht die Sonne von der Höhe; und die Fabrik schreibt mit ihrem Schornsteinfinger die Tagesparole an den Himmel: Bis zur

II. Die nationalsozialistische Ideologie, Deutschland 1933–1938:

(1) Wanderer sind wir ins Morgenrot, lachend mit trotzigen Stirnen ... Schaffer sind wir derselben Tat in grauem Werktagslinnen. Wanderer sind wir ins Morgenrot, ziehen auf

127 Zit. in: Dokumentation zur Lage der politischen Gefangenen in Brasilien und der Sowjetunion. Hg. von Amnesty International, Sektion Mönchengladbach–Viersen, 1970, S. 11–12.

128 Die Textproben wurden folgenden Liederbüchern entnommen: Se zpěvem a smíchem (Mit Gesang und Lachen), Prag 1950; Český revoluční zpěvník (Tschechisches Revolutionsliederbuch), (Prag 1953; Werkleute singen, Kassel 1936; Uns geht die Sonne nicht unter, Köln 1934; Morgen marschieren wir, Potsdam 1939.

Sonne wird unsere Erfolgskurve emporfliegen! (»Ein Festtag«, V. Pantuček – L. Podéšt)

(2 ab) Über Markt und Straßen winkt ein Tag voll Jubel mit den Fahnen. Hunderttausende von Werktätigen schreiten, um ihren alten Traum zu erfüllen. Zum Gruß wehen die Fahnen ... Es ziehen die Kolonnen mit dem jungen Frühling ... Einig schreiten sie zu gleichem Ziel! –
Das ganze Land feiert in seinem Herzen dankbar Deinen Namen ..., Genosse Gottwald, Genosse Gottwald, Du bist die blühende Liebe der Nation! Heil dem, der uns den Glauben gegeben hat! Dein Heil ist Heil des Volkes, Genosse Gottwald! Genosse Gottwald ist die siegreiche Kraft der Nation!
(a: »Lied vom 1. Mai«, J. Bradáč – Fr. A. Kypta; b: »Die Klement-Gottwald-Kantate«, M. Povondra – J. Tausinger)

(3) Wir bauen Straßen, wir bahnen Wege, Tunnels und Brücken! Wir roden für die Freude und das Lebensglück, wir bauen eine bessere Zukunft! Wir kennen das Ziel, zu dem wir eilen, wir enttäuschen nie das Vertrauen der Genossen! Und unsere Arbeit, die verändert die Welt! Der Sozialismus, das sind wir! (»Marsch junger Brigadiere«, K. M. Walló – M. Barvík)

(4) Zu Ende ist die Herrschaft der alten Klasse und die neuen Herrscher – das sind wir. Auf unserer Fahne brennt die Fackel der Wahrheit, und morgen werden wir in der ganzen Welt herrschen, wir Arbeiter und Bauern. Die Fahne Lenins mit rotem Feuer wird morgen über der ganzen Welt wehen ... Ein Ende der Not des Menschengeschlechts! Eine schöne Welt bauen wir; alle Völker der Welt werden dann eine Familie, unter der hellen Fahne Lenins wird uns die Weisheit Stalins führen. Es wird eine neue Welt sein, die wunderschöne, glückliche Welt eines neuen Menschengeschlechts; an jenem Tag wird die Sonne glühend scheinen. Das, was Lenin mit seinem Prophetenauge sah, das bauen wir, die Herrscher der Welt, jetzt. (»Die Fahne Lenins«, K. M. Wallô – J. Kapr)

ewigen Wegen! Hinter uns ließen wir dunklen Flor, und wir stürmen empor, empor, leuchtender Sonne entgegen! (»Wanderer sind wir«, F. G. Jung – A. Wirdel)

(2 ab) Markt und Straßen sind voll Jubel, dröhnend hallt des Volkes Tritt; jauchzend ziehen Festkolonnen, Freudedank in jedem Schritt. Aus den Herzen quillt die Fahne dankbar in des Führers Hand, und es lohen Flammenzeichen durch ein einig deutsches Land. Heil dem Führer Adolf Hitler! –
Heil unserm Adolf Hitler, den in der größten Not Gott als den Herzensrüttler zu seinem Volk entbot. Unterm Hakenkreuze schreitet er voran, führt uns zum Sieg hinein!
(a: »Aus der Arbeitsfront«, W. Obervosbeck; b: »Das Hitlerlied«, Erich Tetzmer)

(3) Wir sind die Kolonnen der Straße, wir roden uns Bahn in das Weit, wir stampfen und walzen die Masse der betonenen Bänder der Zeit ... Die Ferne wird nah und verbunden, es kann nichts mehr sein, was uns trennt. Es bot einer: Wache und werde! Nun prägen wir, Meer bis zu Stein, ins Antlitz der schimmernden Erde die Schrift seines Willens hinein ... Wir sind die Kolonnen der Straße, Kolonnen im Frühling der Zeit! (»Marsch der Straßenkolonnen, K. D. Zwerger – W. Rahlfs)

(4) Viele Jahre zogen dahin, geknechtet das Volk und betrogen, Verräter und Juden hatten Gewinn, die forderten Opferlegionen. Im Volke geboren, erstand uns ein Führer, gab Glauben und Hoffnung an Deutschland uns wieder ... Wir schreiten dem Siege entgegen. Frei soll die Arbeit und frei wolln wir sein und mutig und trotzig verwegen ... Jugend und Alter, Mann für Mann, umklammern das Hakenkreuz-Banner. Ob Bürger, ob Bauer, ob Arbeitsmann, sie schwingen das Schwert und den Hammer für Hitler, für Freiheit, für Arbeit und Brot. Deutschland erwache! Ein Ende der Not! (»Volk ans Gewehr«, A. Parduhn)

(5) Schon blüht die Zeit und riecht von Hoffnungen, die Freiheitssonne regnet aus den Wolken – seht, Genossen, das verheißene Land kommt, wo es keine Herren und Bettler mehr gibt, wo der Himmelsfriede über den Köpfen der Menschen aufgewölbt ist, wo der Mensch dem Menschen nicht mehr Wolf ist. Siehst du das Land, das die armen Leute Jahrhunderte suchten? Einigt euch, ihr Herzen, einigt euren Glauben, Mann für Mann, nichts wird unseren Schritt hemmen! ... Wer nicht mit dem Volke geht, der kehrt zurück. Voran, Genossen, der Sturmwind aus den Steppen des Ostens schlägt in unsre Segel! Das Lied des Volkes stürmt den Himmel. Hoch weht die Fahne der Revolution! Hoch halten wir eiserne Fäuste gegen die Feinde! (»Voran, kein Schritt zurück«, B. Bobek – J. Seidel)

(6) Im roten Fahnenmeer scheinen die Blitze der Bajonette. Präsentiert das Gewehr! Nach Prag fliegt die Liebe der Soldaten; und die Liebe der ganzen Armee – das ist ihr Oberkommandant ... Wenn uns der Armeeführer den Befehl zum Kampf für unser Land gibt, dann antworten wir alle einträchtig: führt uns, wir gehn! Wir, Soldaten, sind zum Kampf bereit! Zur Ehre die Waffe! Für den Ruhm unserer Mutterpartei, für Gottwald voran! (»Für Gottwald voran!«, M. Zachata – R. Drejsl)

(7) Es fliegen unsere Panzerketten über die Felder, wir haben Herzen frei von Furcht ... Heil den Panzern, wir werden auf ihnen aufbrechen, für neue und glückliche Tage, zum großen Sieg! Komm, Kamerad, entscheide dich, zu den Panzern komm, zu uns! Wir erreichen das Ziel in einer neuen Zeit! Ein Mädchen gibt dir eine Rose, und die Blumen von allen Seiten fallen dicht. Wir haben keine Angst vor Feinden, uns schrecken keine Wunden. Den Panzern Heil! (»Tankistenlied«, M. Kroh – R. Drejsl)

(8) Der soll das Lied des Friedens singen, wer das Leben liebt. Die Heimat steht mit ihm im Morgenrot auf ... Ein Kriegslied singen die Söldner des Feindes, das aber unsre Reihen nicht schreckt, die unter der roten

(5 ab) Heißa, die Mauern, die Ketten zerspringen, Brüder, wir werden die Freiheit erzwingen, ferne da leuchtet der Morgen uns schon! Revolution! Revolution! Und wir rekken zum Himmel die Hand, und es gellt als ein Schwur durch das Land unser Schrei: Wir tragen Hunger und Schmerzen, die hemmen nicht unsern Schritt. Wir tragen in hämmernden Herzen den Glauben an Deutschland mit! – Dieser Marsch wird unaufhaltsam sein, ins Jahrtausend fällt er wuchtig ein ... Mutter Erde, wie hast du gesprochen? Vater Sturm, wie fährst du um die Welt? Feuer, wir wollen brüderlich entbrennen, sieh am Himmel unsres Aufbruchs Schein. Volk zu Volk, es muß verbunden sein ... Neues Volk aus einer alten Welt! (a: »Hört ihr es grollen«, W. Altendorf; b: »Marsch ins Jahrtausend«, H. Menzel – G. Wolters)

(6) Kameraden, hebt die Fahnen, laßt die Trommeln brausend gehn! Was die andern nur erahnen, wir in unsern Herzen stehn. Führer, gib die Marschbefehle, die uns kein Zweifel bricht! Leuchtend steht vor unsrer Seele Deutschland groß im Morgenlicht! So sind wir dem Land verschworen, das uns Gottes Hand erschuf, dem die Freiheit eingeboren – sie bleibt unser alter Ruf! Führer, gib die Marschbefehle ... (H. Baumann)

(7) Es zittern die morschen Knochen der Welt vor dem roten Krieg. Wir haben den Schrecken gebrochen, für uns wars ein großer Sieg. Wir werden weiter marschieren, wenn alles in Scherben fällt, denn heute, gehört uns Deutschland, und morgen die ganze Welt! Und liegt vom Kampfe in Trümmern die ganze Welt zuhauf, das soll uns den Teufel kümmern, wir bauen sie wieder auf! Du Fahne der Freiheit, flieg! (H. Baumann; das ursprüngliche und auch gesungene »gehört uns« wurde in den NS-Liederbüchern durch das gedruckte »da hört uns« aus taktischen Gründen gemildert).

(8) Daß die Heimat den Frieden soll finden, suchen wir nach dem Feind. Keiner soll seine Garben hier binden, der es falsch mit uns meint. Daß dem Lande die Sorgen versinken, darum stehen wir auf, unsre Fahnen das

Fahne stehn ... Wir wollen Frieden! Den Frieden wollen wir, und für den Frieden gehen wir kämpfen! Denn glücklich will unser Volk leben, und das Böse besiegen. Heil Gottwald! Mein Land steht zur Sonne auf, es lebe der Frieden! (»Wir wollen den Frieden«, K. Šiktanc – K. Macourek)

Morgenrot trinken, eure Herzen reißt auf! Freiheit ist das Feuer, ist der helle Schein, solang sie noch lodert, ist die Welt nicht klein! (»Nur der Freiheit gehört unser Leben«, H. Baumann)

Man sieht, daß, wenn nicht sogar die Floskeln die gleichen sind, doch immerhin die *ornamentale Geste der Lieder*, die uns die »Wahrheit des Lebens« offenbaren will, miteinander übereinstimmt. Diese »Wahrheit« betonen fast alle theoretischen Abhandlungen über das Massenlied[129]. Davon, daß die Identität kein Zufall ist, gibt auch die Tektonik der *Aussagen vom Massenlied* ein sprechendes Zeugnis. Wir zitieren zwei Textabschnitte, einmal aus der NS-Zeit, daneben aus der DDR; beide sind ein Lob des Massenliedes in einem »engagierten Fachton«[130]:

Rich. Haug, 1938:	E. H. Meyer, 1952:
1. Die positive Wertungsaussage:	
... daß gerade hier starke kulturelle Werte geschaffen worden sind.	... unsere neuen Massenlieder sind bereits herrlich aufgeblüht,
2. Die Funktion im Erlebnis der Gegenwart:	
Im Lied gewann das Erleben der Zeit Form.	... haben Millionen von Menschen erfreut und weiterentwickelt.
3. Die »ontologische« Aussage aufgrund dieser Funktion:	
Die Lieder des nationalsozialistischen Deutschlands sind politische Lieder im tiefsten Sinne des Wortes.	In dieser schwierigsten aller musikalischen Kunstform, dem Massenlied, liegt ja die Wurzel des großen Neuen;
4. Die Sendung des Liedes im Kunstschaffen:	
Sie sind der einzige Weg, um wieder Verbindung zwischen Volk und Kunst zu schaffen.	im Massenlied sollte sich jeder Komponist stählen und reinigen.
5. Die gesellschaftliche Sendung der Volkstümlichkeit:	
Diese Lieder kann man nicht besinnlich vor sich hinsummen, sie sind nicht nur für bestimmte Kreise reserviert, sie ringen um die deutsche Seele, sie rufen weiter auf ...	Allerdings muß die neu gewonnene Einfachheit vertieft, entwickelt und erweitert werden ..., wie die aktive Volksmusik ... entwikkelt wird.

129 Die typischen Floskel des in der Anm. 88 zitierten theoretischen Aufsatzes über das Massenlied, 1955: Kampf für das neue Leben; qualitativ neue Entwicklung, die die Wirklichkeit widerspiegelt; einen neuen Menschen der neuen Epoche bilden; alle Gebote des Lebens; die Inhalte (der Massenlieder, V. K.) müssen das gesamte vielfältige Leben unserer Werktätigen einschließen; Optimismus des Lebens; neue Freude und Optimismus unserer Zeit; in dem neuerungssüchtigen Charakter unseres neuen Liedes macht sich die Reichhaltigkeit unseres Lebens geltend usw. Und sogar: »Das reiche Leben der Sowjetmenschen, gesehen vom Gesichtspunkt der tschechischen Nationalmusik aus, half auch in unserem Leben neue Charakteristika zu entdecken – darin beruht die Bruderhilfe der sowjetischen Komponisten.«

130 Rich. Haug: Unser Dank – unsere Pflicht. In: Die Musik-Woche, 15. 4. 1938, S. 229, zit. nach J. Wulf, Musik im Dritten Reich, S. 264–5. Ernst H. Meyer: Musik im Zeitgeschehen, DDR-Berlin 1952, S. 179.

6. Die Parteisendung der Lieder:

... wenn ihr Gleichschritt die junge Mannschaft straffte ..., so entlud sich das Bedürfnis zu werbendem Rufe in neuen Liedern, deren Geist Wille zu Tat ..., deren hinreißender Rhythmus Zucht und Ordnung war. Der harte Ton des neuen Liedes half der Bewegung von Sieg zu Sieg.

... denn die ganze Größe unserer Arbeit, der ganze Schwung unseres Lebens, die ganze Gewalt unseres Aufbaus kann nur in wirklich großen Formen ihren Ausdruck finden.

Die ideologischen Gestaltungskräfte setzen sich auch in der magischen »Noetik« der Abhandlungen durch. Der Kult der »Volkskunst« manifestiert sich bei Meyer im Punkt 4 als Vorstellung einer beinahe zoroastrischen Reinigungskraft des Massenliedschaffens. Derartige Gedankenketten kristallisieren sich überall heraus, wo man beim Lob des Massenliedes die Eigenschaften des Gegenstandes im Rahmen einer »parteilichen Wissenschaft« in ideologisch wichtigen Punkten »wahrhaftig erkennen« will. Im Anfang des Artikels von J. A. Dolmatowski »Ein Wort vom Lied« aus dem Jahre 1952[131] wird das Schema dadurch variiert, daß hier unbedingt der russische Messianismus in der Funktion der üblichen ontologischen Aussage zu Wort kommen muß:

(1. Die positive Wertungsaussage:)

Das sowjetische Lied ist die massenhafteste Gattung der Poesie und Musik schlechthin.

(2. Die Funktion im Erlebnis der Gegenwart:)

Es nimmt an dem Leben von Millionen Menschen teil, es vereinigt sie in Kampf und Arbeit.

(3. Variante: Die messianische Rolle:)

Ohne Visa überschreitet es alle Grenzen und bringt die edlen Ideen unserer Heimat an alle Freunde in der ganzen Welt.

(4. Die Sendung des Liedes im Kunstschaffen:)

Nicht zufälligerweise fühlt man von Anfang an, schon wenn die Idee und die poetische Vorstellung des Liedes im Werden ist, eine ungeheuere Spannung und das Gefühl einer riesengroßen Verantwortung für jeden Satz, für jede Zeile.

(5. Die gesellschaftliche Sendung der Volkstümlichkeit:)

Ein Lied stimmen die Menschen allerdings nur dann an, wenn ihnen die darin ausgesprochenen Ideen und Gefühle nahestehen, wenn also der »Herzschlag« des Liedes mit dem breiter Kreise von verschiedenen Menschen im Einklang ist.

Die nationalsozialistische Ideologie orientierte den Messianismus vor allem auf die Wirkung innerhalb des eigenen Volkes. Die gleiche Gedankenkette ist anders gefärbt, die wesentliche Verbindung jedoch von Behauptung und Imagination ist identisch. Dies zeigt anschaulich der Beitrag von Hans Bajer aus dem Jahre 1939[132]:

(1. Die positive Wertungsaussage:)

Das wirkungsvollste Propagandamittel für die SA war das Kampflied.

131 J. A. Dolmatowski: Slowo o pesnje (Ein Wort vom Lied), Sowetskaja musyka Nr. 3, 1952.
132 Hans Bajer: Lieder machen Geschichte. In: Die Musik, Juni 1939, S. 586–7.

(2. Die Funktion im Erlebnis der Gegenwart:)

Wenn ein Sturm auf seinen häufigen Propagandamärschen singend ... zog, so standen (die Stadtviertel und Dörfer) im Bann der sangesfreudigen braunen Kolonnen ... Zu beiden Seiten der marschierenden Einheit verteilten einige SA-Männer Flugblätter und Kampfzeitungen an die Umstehenden, die bis dahin vielleicht noch nichts von Adolf Hitler gehört haben.

(3. Variante: Die messianische Rolle:)

Was sie aber am meisten beeindruckte, war das neue Lied, das ihnen wie ein Glaubensbekenntnis in die Ohren und ins Herz drang: »Es schaun aufs Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen, der Tag für Freiheit und für Brot bricht an ... «

(4. Die Sendung des Liedes im Kunstschaffen:)

Das Zaubermittel des gesungenen Liedes hatte auch Horst Wessel erkannt. Es verging kaum ein Sturmabend, an dem er nicht ein neues Lied mit seinen Kameraden einübte, und in Berlin wußte man, daß sein Sturm die meisten und schönsten Kampflieder der Bewegung kannte.

(5. Die gesellschaftliche Sendung der Volkstümlichkeit:)

Der sichtbare Erfolg blieb dann auch nicht aus: Horst Wessel hatte einen derartigen Andrang zu verzeichnen, daß sein Sturm 5 bald alle übrigen Berliner Stürme an Stärke überflügelte. So war es in anderen Städten, und so war es im ganzen Reich.

(6. Die Parteisendung der Lieder:)

Das Kampflied war der Gradmesser für das Vorwärtsstürmen der Bewegung.

Eine andere Variante, diesmal aus dem tschechischen Milieu, läßt wieder Punkt 4 aus, weil es der Zweck des Beitrags nicht war, über Kompositionsfragen zu sprechen. Den Beitrag veröffentlichte Josef Stanislav, der Autor und Ideologe des Massenliedes, i. J. 1953 unter dem Titel »Das Marsch- und Massenlied«[133]:

(1. Die positive Wertungsaussage:)

Der gemeinsame Gesang konzentriert die grundsätzlichen Ideen des Lebens der ganzen Nation, alle Sehnsüchte und Wünsche einer besseren Zukunft, und die Idee der Gemeinsamkeit wirkt noch stärker, wenn sie in Form eines Marsches im Kollektiv gesungen wird.

(2. Die Funktion im Erlebnis der Gegenwart:)

Ein Marsch konzentriert durch seinen vereinigten Rhythmus den Willen aller Einzelnen, erweckt in allen neue Kräfte des Ganzen, und die Idee, die im Text enthalten ist, erfaßt mit Hilfe der Melodie noch stärker das Bewußtsein der Massen.

(3. Die ontologische Aussage aufgrund dieser Funktion:)

Er (der Marsch, V. K.) wird, wie Marx sagt, zu einer materiellen Kraft, die uns hilft, die Welt umzubauen und den besseren Morgen zu erkämpfen, und die uns die Kraft gibt, die Schwierigkeiten der Gegenwart zu überwinden. Auf diese Weise wird ein Lied zum Massenlied im tiefsten Sinne des Wortes,

133 Josef Stanislav: Píseň volná, pochodová a masová (Das langsame Lied, das Marsch- und Massenlied), in: Hudební rozhledy 1953, S. 264. In Buchform: Stati a kritiky (Aufsätze und Kritiken), Prag 1957, S. 120. (Stanislav war der führende Parteikomponist seit 1932; nach geringem Erfolg seiner instr. Werke – das größte war die »Rotarmistensymphonie«, 1942 – widmete er sich allmählich der folkloristischen Publizistik, zu Ende seines Lebens der Folklore Afrikas. Durch den Mißerfolg des Reformversuches und die sowjetische Besatzung fand er sein kommunistisch engagiertes Lebenswerk zusammengebrochen und starb im Zustand einer psysischen Krise 1971.)

(Der Punkt 4 fehlt, und es folgt sofort der Punkt Nr. 5:
die gesellschaftliche Sendung der Volkstümlichkeit:)

und dieses Lied wird nicht nur deswegen zum Massenlied, weil es gemeinsam gesungen wird, weil es allen Einzelnen wie ein Volkslied verständlich ist und man es gut behalten kann,

(6. Die Parteisendung der Lieder:)

sondern deswegen, weil es aus den Menschen ein starkes und kämpferisches Kollektiv bildet und zeigt, daß man mit vereinten Kräften mehr erzielen kann. Und solche Massenlieder haben das Volk und die Nation immer zu großen Kämpfen für den Umsturz der politischen Verhältnisse begeistert ...

Die Funktion im ideologischen Willensakt (im »Umbau der Welt«) bedingt alles – das Werturteil, die »Wahrheit des Erlebnisses«, die »ontologische Aussage« (vgl »Massenlied im tiefsten Sinne des Wortes« im Punkt 3 bei Haug 1938 und bei Stanislav 1953!), den sakralen Akt des Komponierens, die Widmung an das mystisch aufgefaßte »Volk«, die ausstrahlende »Kraft« im Kampf der Partei. Die typenhafte Grundlage sowohl des Massenliedes als auch seiner »Theorie« beweist das primäre Interesse der Ideologien nicht für die Erkenntnis, sondern für die »Bearbeitung« der Wirklichkeit.
Es war ausgeschlossen, daß die tschechoslowakischen Massenlieder von 1948–1953 ihre Thematik und Ornamentierungsgriffe direkt von den nazistischen Liedern der Jahre 1933–38 übernahmen. Es handelt sich um das Ergebnis eines polygenetischen Prozesses aufgrund einer gemeinsamen kulturgeschichtlichen Grundlage. Beide Liedreihen und die analogen »theoretische Abhandlungen« sind Erscheinungsformen der parteielitären Geste des »Umbaus der Welt«, der Legitimität der gewalttätigen Verwirklichung eines total perfekten Projekts. Es ist immerhin das Erbe der Aufklärungszeit, deren allwissende Geste für uns die radikalen Hegelianer präparierten. Die projizierten Maßregeln des Marxschen »Manifestes« von 1848 wie: »Expropriation«, »Konfiskation«, »Zentralisation in den Händen des Staates«, »Staatskapital mit ausschließlichem Monopol«, »Arbeitszwang für alle «, »Errichtung industrieller Armeen«, »Vereinigung der Erziehung mit der materiellen Produktion« usw., die den preußisch-hegelianischen Geist verkörpern, erleben wir – braun oder rot gefärbt – als Wirklichkeit.
Man kann den sozialpolitischen Hintergrund beider Euphoriephasen nicht außer acht lassen: den befremdenden Glückszustand der Ideologie, die die physische Liquidierung der »Feinde« als etwas »Reinigendes« betrachtet. Das Säuberungsritual ist für sie so wichtig wie die Blutopfer der alten Religionen. In den Jahren 1948–1953 wurden in der Tschechoslowakei »Klassenfeinde und Verräter« nur zu oft »auf der Flucht« erschossen. Nachdem 1951 im Slánsky-Prozeß neun artfremde Juden hingerichtet wurden, fühlte sich die kommunistische Partei wohl wie »gereinigt«. Die Opfer der Schauprozesse wollte sie so total vernichten, daß sie die Asche der Hingerichteten in Papiertüten schütten und dann aus Polizeiwagen auf die Straßen verstreuen ließ. Zehntausende von politischen Häftlingen wurden in die KZ-Lager (Jáchymov, Mirov, Bory, Leopoldov u. a.) gebracht, und in Ruzyně, Pankrác und anderen Gefängnissen wurden die Opfer gefoltert, wobei auch sadistische Ärzte mitgewirkt haben usw. usw. In Kolodĕje fahndete ein Janoušek bei den Folterungen nach Verbindungen der Häftlinge zu Spinoza, weil sich im Schriftmaterial eines Verhafteten eine Notiz von Spinoza und Archi-

medes gefunden hatte[134]. In derselben Zeit sprach der Generalsekretär des Komponistenverbandes festlich von den Massenliedern: »Das sind unsere Maschinengewehre, mit welchen wir den Neid und den Haß auf Erden ausrotten[135].« Während A. London im Gefängnis Tag und Nacht Fesseln an den Händen tragen mußte – das Essen schluckte er kniend und gierig wie ein Hund –, entstand das Massenlied V. Dobiáš mit einer wunderschönen Melodie und den folgenden Worten: »Über die Welt schreitet eine neue Zeit, von den Händen fallen die Fesseln. Klinge klar, unser Marschlied, die Friedensfront siegt[136]!« Es war diese Ideologie des »Schönen«, die die Reformer i. J. 1968 retten wollten. Sie haben vor allem die geopferten Parteigenossen rehabilitiert und ihnen posthum »die Parteimitgliedschaft erneuert« (man bemerkte nicht den mythischen Charakter dieser Wiederaufnahme der auf die Straßen verstreuten Leichen in die Partei). Bei anderen Opfern handelte es sich laut der Parteidoktrin der Reformer um »Akte der revolutionären Gerechtigkeit«. Man sollte alle »Unzulänglichkeiten und Fehler« bald vergessen und an die »reine Idee« denken. Die kurzzeitige Euphorie des Reformversuches illustrierte genau die Worte Adornos: »Die erbärmlichste Entschuldigung, die Intellektuelle für Henker gefunden haben – und sie sind im letzten Jahrzehnt darin nicht müßig geworden –, die erbärmlichste Entschuldigung ist die, daß der Gedanke des Opfers, für den es ermordert wird, ein Fehler gewesen sei[137].«

Die »revolutionäre Ethik des Schönen« baut ein sonderbares Universum der Ideologie, in dem alles *widerspruchsfrei* zueinander gehört: Kampfgeschrei und Friedenslyrik, Glückseligkeit und Folterungen, Fahndung nach Spinoza und weise Führung der Partei, die »neue Zeit ohne Fesseln« und gefesselte Hände politischer Häftlinge – das alles schließt die totalitäre Ideologie ohne Schwierigkeiten in den »Monismus« ihrer Weltbetrachtung ein. Die konzentrierte »Schönheit« des Massenliedes will in diesem Sinne die »dialektische Einheit der Gegensätze« demonstrieren. Dieses Moment bedarf einer Erläuterung.

Das eudämonistische Ziel der totalitären Ideologie ist es, die gesellschaftlichen Gegensätze und Widersprüche »endgültig« durch die revolutionäre Gewalt aufzulösen. Diese nicht reflektierte Vorstellung einer Vollendung der Dialektik – die im entgeistigten hegelianischen System der Ideologie sonst als allgemeines Prinzip des Seienden gilt –, beherrscht alle Bereiche des Lebens. Sowohl die allwissende Partei als auch die Planwirtschaft und die gleichgeschaltete Kultur sind adialektisch. Auch unter den marxistischen Musikologen äußert sich diese Vorstellung – besonders in ideologisch »heißen« Perioden ihrer Arbeit – mit einem Pathos der politisch dienenden »fortschrittlichen Musikwissenschaft«. So hat Zofia Lissa 1954 die Geschichte der Musik als »dialektische Entwicklung durch den Kampf der Gegensätze« interpretiert, wobei diese Gegensätze auf der bisherigen Klassengrundlage der Musik beruhen. Und dann imaginiert sie die »völlige Liquidierung des klassenmäßigen Charakters in der Musik«, so daß eine einheitliche Musik

134 Bericht der sog. Kolder-Kommission des ZK der KPČ vom 3. und 4. 4. 1963. Zit. in: Listy Nr. 2, Rom 1971, S. 38.

135 Miroslav Barvík: Naše hudba bojuje za mír (unsere Musik kämpft für den Frieden), Úkoly československých skladatelů v boji za mír (Die Aufgaben der tschechoslowakischen Komponisten im Kampf für den Frieden), in: V duchu Smetanova odkazu kupředu za novými smělými cíli (Im Geiste des Erbes Smetanas voran zu neuen kühnen Zielen), Prag 1951, S. 28.

136 Festivalová (Lied für das Berliner Festival), in: Český revoluční zpěvník, Prag 1953, S. 195.

137 Diese Worte stammen bereits aus der Zeit des II. Weltkrieges. In: Max Horkheimer – Th. W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. (Fischer) 1969, S. 261.

der klassenlosen Gesellschaft entsteht, wie man das schon in der sozialistischen Kultur sieht: hier sind wir »Zeugen des Prozesses des Hinüberwachsens der Volkskultur in allgemein nationale Werte[138]«. Da also in dieser harmonisch-volkstümlichen Musik alle Gegensätze und ihr Kampf verschwinden, wird irgendwie die »dialektische Entwicklung« gestoppt, aufgehoben. Die erreichte »dialektische Einheit« impliziert auch im Bereich der Musik die Vollendung der Geschichte. Im Jahre 1966 entwickelten zwei ungarische Musikwissenschaftler eine herrliche hegelianische Konstruktion, nach der erst im Sozialismus, wo alle Widersprüche des Kapialismus gelöst werden, erneut eine Harmonie der Musik wie in der »Blütezeit des Klassizismus« aufblühen wird. Dies wird die »Rettung und Erneuerung des Schönen«. In der neuen Gesellschaftsordnung »hört jedwede Entfremdung des Menschen von sich und dem Menschengeschlecht auf, und nach Niederringung der Disharmonie wird die menschliche Harmonie, die harmonische und allseitige Vollentfaltung der menschlichen Individualität verwirklicht[139]«. Zwischen der Konsonanz der musikalischen Dur-Moll-Harmonie und der Harmonie der Gesellschaft besteht im Denksystem der Autoren offensichtlich eine direkte kausale Bindung. Der Gedanke ist derselbe wie bei Lissa: die glücklich durch die Revolution erreichte »dialektische Einheit« ist eine ewige adialektische Harmonie ohne Bewegung, sie ist Ende der Entwicklung, Ende der Geschichte.

Die »dialektische Einheit« ist ein Zauberspruch, mit dem man kinderleicht alle Gegensätze und Widersprüche beseitigt. Auffällig taucht der Spruch in ideologisierten Fachtexten auf, so daß seine Frequenz als »Thermometer« der ideologischen Temperatur benutzt werden kann[140]. In Reden der Politiker hilft er die durch flexible Taktik entstehenden Begriffswidersprüche leicht zu überbrücken: zwischen Kampf und Frieden besteht die dialektische Einheit des Friedenkampfes; zwischen Humanität und Gewalt die dialektische Einheit der humanen Gewalt; zwischen Diktatur und Demokratie die dialektische Einheit der demokratischen Parteidiktatur. In dieser monistischen Vorstellungswelt ist jede abweichende Meinung ein gefährlicher Keim der von der Revolution schon längst

138 Sofija Lissa: Fragen der Musikästhetik. Einige Probleme der Musikästhetik im Lichte der Arbeit J. W. Stalins »Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft«, polnisch 1951, deutsch: DDR-Berlin 1954, S. 66, 101, 103.

139 J. Ujfalussy und D. Zoltai: Ästhetisch-philosophische Probleme der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Studia musicologica Acad. Sc. Hung. 8., Budapest 1966, S. 71–99. Das Zitat auf S. 92. Diese Vorstellung der marxistischen Musikologie ist nicht neu. Theoretisch versuchte sie bereits der in den Ostblockländern einflußreiche bulgarische Ästhetiker Todor Pawlow zu begründen: für das sozialistsiche System und alle fortschrittlichen Formationen sind die »harmonischen, melodischen, symmetrischen, ordnungsmäßigen, graziösen« Prinzipien, demgegenüber für die verfaulten, lebensunfähigen, reaktionären Formationen die »disharmonischen, amelodischen, chaotischen, asymmetrischen, perversen, widerlichen, häßlichen« kennzeichnend. In: Todor Pawlow, Osnowni waprossi na estetikata (Grundsätzliche Fragen der Ästhetik), bulg. 1949, tsch. Prag. 1953, S. 370. Die zerrüttete Kunst der Romantik des revolutionären Bürgertums oder die feine, graziöse und harmonische Tafelmusik der verfaulten Formation des Feudalismus stört derartige dialektische Konstruktionen weder bei Pawlow noch bei Ujfalusssi u. a. Marxisten-Leninisten nicht.

140 Vgl. in: Intonation und Gestalt in der Musik. Beiträge und Abhandlungen der Musikwissenschaftler sozialistischer Länder. Hg. von B. M. Jarustowski. Moskau 1965. Auf S. 58–96 ist die »dialektische Einheit« 13mal beschworen und betrifft 3mal »Inhalt und Form«, 2mal Qualität und Quantität, 2mal Subjekt und Objekt, ferner: Theorie und Ideologie, das Einmalige und Allgemeine, das Neuertum und die Tradition usw. Eine typische Aussage auf S. 75: Das Phänomen der Intonation soll man »als Moment der dialektischen Einheit von Inhalt und Form erläutern«, jedoch »es wird zu diesem Zweck notwendig sein, die Frage der gegenseitigen Beziehung und Zuordnung des Inhalts und der Form in der Musik vom Standpunkt des Inhalts zu beleuchten«. Wie immer im Jargon des Diamats, ist die »dialektische Einheit« je nachdem gültig oder ungültig, wie man dessen gerade in der Ideologie bedarf.

überwundenen Gegensätze, so daß jene als ein unzuständiger »anderer Pol« liquidiert werden muß; das Seiende der Ideologie ist einpolar, der Monolith der Partei ist seine Achse. Diese Vorstellung der vollendeten hegelianischen Entwicklungstriade bedingt die oben belegten Reinigungsakte der Ideologie: jene Keime einer neuen Negation der stets glücklich vollgebrachten »Negation der Negation« müssen unbedingt liquidiert werden. Der entgeistigte Hegelianismus endet in einer masochistischen Mystik des Blutes am Altar der Revolution.

Die monolithische Welt des positiven und guten WIR kann nichts Mannigfaltiges zulassen. Die kategoriale Weltordnung der materialistischen Dialektik ist folglich sehr simpel. Die dynamische Polarität etwa der 24 Kategorien N. Hartmanns ist etwas, was Marx nicht vorgesehen hat und was als kategoriales Modell des Seins nicht akzeptiert werden kann. In der Lehre des Diamats werden ein paar stabile Pole beschworen, welche die »unlösbaren Gegensätze« der »anderen« Welt fatal determinieren, während sie in »unserer« Welt gerade durch die erreichte dialektische Einheit überwunden sind: Objekt-Subjekt; Wesen-Erscheinung; Qualität-Quantität; Inhalt-Form; das Allgemeine – das Besondere; das Notwendige – das Zufällige. In »unserer« Welt wurde die »dialektische Einheit« meistens zugunsten der ersten Kategorien erreicht, die deshalb in der Sprache des Diamats eine höhere axiologische Ladung besitzen. Die WIR-Welt-Ordnung ist folglich etwas Objektives, Wesentliches, qualitativ Höheres, Inhaltliches, allgemein Prinzipielles, Notwendiges. Und deshalb auch – Harmonisches, wie das die Massenlieder und die Musik des sozialistischen (und nationalsozialistischen) Realismus beweisen wollen.

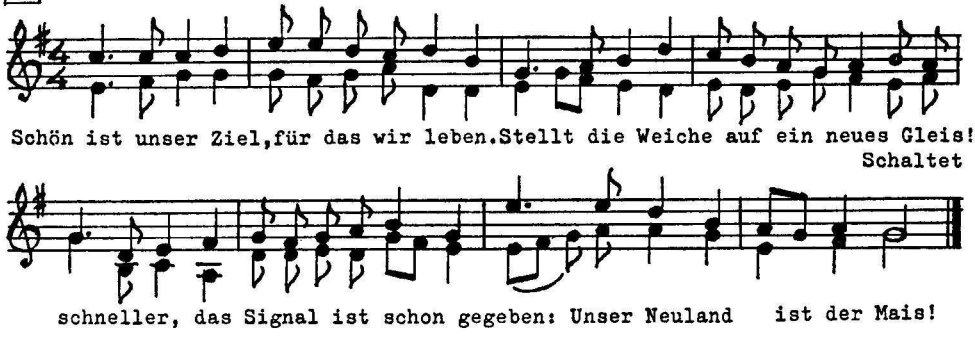
Damit hängt der Kampf gegen jedwede *Dissonanz* zusammen. Das strukturalistische Modell des Seienden, das Modell der dynamischen »Felder« von verschiedenen Kräften, dieses in den Naturwissenschaften bewiesene Modell darf im Machtbereich des Marxismus-Leninismus nicht funktionieren, weil für ihn aus elitären Gründen der hierarchische »Mechanismus« des alten, durchaus schematisierten hegelianischen Systems »These-Antithese-Synthese« (mit der Zementierung des letzten auf ewige Zeiten) besser geeignet ist. Jeder Durchbruch einer dynamischen Bewegung wird sogleich der statischen Konstruktion der »Lehre« angepaßt und dadurch betäubt. Was nicht mit der mechanistisch-sensualistischen Erkenntnislehre des Systems (der »Leninschen Widerspiegelungslehre«) übereinstimmt, hat keinen noetischen Wert. Die Friedhofsruhe im politischen Leben ist daher ein konsequentes Ideal der durch die totalitäre Revolution vollbrachten »dialektischen Einheit«. Für die Sowjetideologie ist es besonders typisch, daß sie alle »Unzulänglichkeiten« (also das fremde Element der Dialektik) höchstens »im Stadium der Überwindung« zugibt und sie sogleich mit einem Sprachstrom von »riesigen Erfolgen«, »nie gesehener, stürmischer Entfaltung aller Schöpfungskräfte« usw. überflutet, um das Dekorum des einheitlichen Systems zu halten. Ein Bestandteil dieser Überflutung ist das Massenlied: seine Schönheit und Harmonie dient der Betäubung jeglicher weiterer Entwicklungsdialektik nach der Machtübernahme.

Das Massenlied ist ferner ein Denkmal der 99,98 %-igen *Einheit* der Nation. In einem demokratischen System existieren alle Widersprüche als natürliche Kräfte der dynamischen Bewegung. Man fürchtet sie nicht und läßt sie ohne jegliche Zensur der Informationen frei zu Wort kommen, um unter allen sich anbietenden Alternativen die »optimale Lösung« zu finden. Dies stimuliert die Bestimmung des Einzelnen als eines genuin freien Wesens. Im nimmerruhenden und freien Spiel aller Strukturkräfte beruht ein ordo divinus (im Kantschen Sinne), der uns unbeschränkte Erkenntnisfreiheit anbietet und uns her-

ausfordert, in ihm mit eigener ethischer Verantwortung bewußt mitzuwirken. Dies gerade ist in der Weltbetrachtung der totalitären Ideologie das »niedrige« Universum, das in »unlösbaren Gegensätzen und Widersprüchen zappelt«. Das Leben ist hier nämlich durch die persönliche Verantwortung anspruchsvoller, während im totalitären System alles mit einem Schlag »vereinfacht« ist. Diese »Vereinfachung« soll die »höhere Entwicklungsstufe« sein, weil hier jene Widersprüche nicht mehr existieren.

Sie existieren natürlich nicht *verbal*. Die Dialektik wurde lediglich in der Sprachsphäre aus der Welt fortgeschafft. Da alle dynamischen Widersprüche in ein künstlich eindimensionales Reich der Ideologie einbezogen wurden, reproduzieren sie sich dort in der Partei selbst, welche die glänzende »unerschütterliche Einheit« repräsentieren soll. Was in diesem peinlichen Durchbruch der neuen dynamischen Bewegung nicht durch das Ritual der »Säuberungen« überwunden wurde, versucht man durch die »Logisierung« des entstandenen kategorialen Gewirres glattzumachen: alle Kategorien des Systems werden definitions- und wertungsgemäß jeweils dem augenblicklichen Bedürfnis angepaßt, so daß sie fast jeden Tag etwas anderes »bedeuten« oder sogar je nachdem »gültig« oder »ungültig« sind. Die augenblickliche Machtkonstellation in der Parteiführung entscheidet beinahe auf meteorologische Weise, was gerade heute als Wahrheit gelten soll. Dieser Meteorologie folgen auch die Massenlieder getreu: Jede neue Maßregelung der Partei wird sogleich in Form des Massenliedes agitatorisch umgedeutet. Kommt die momentane Parteiführung zur Erkenntnis, daß nun die allerwichtigste Aufgabe der Landwirtschaft Mais zu säen ist, ist am anderen Tag ein begeistertes »Massenlied der Maisproduzenten« da[141]:

21

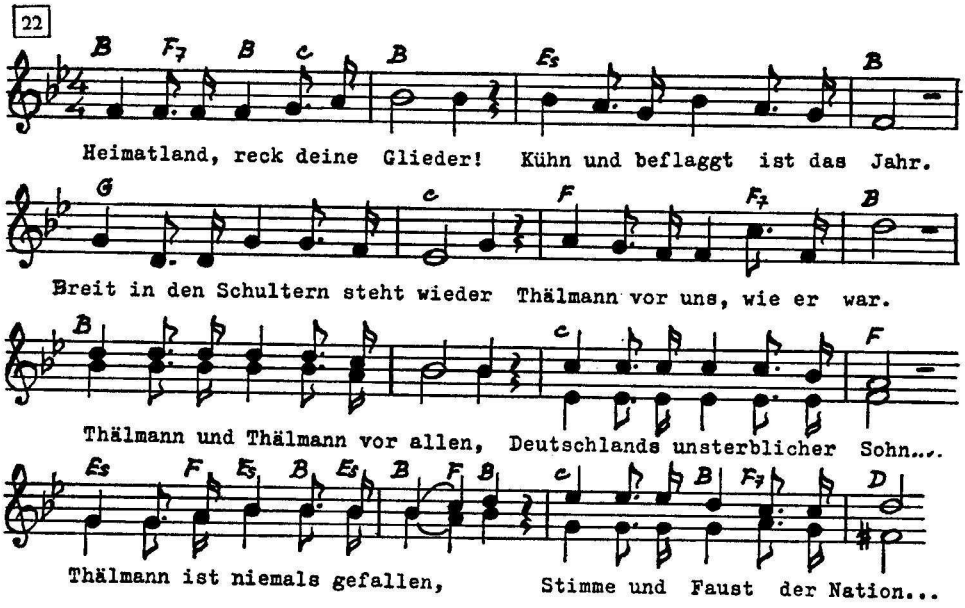


Diese eindimensionale WIR-Betrachtung wirkt tief bis in die Struktur des Massenliedes. Ein wichtiges Stilelement ist die »Schattierung« durch Ausweichungen und Modulationen je nach dem Bedürfnis des stets gültigen Ausdrucks; man benutzt dabei die Terzverwandschaft, die Nebendominanten bedeuten die höchste dialektische Zuspitzung. Die sequenzartigen Formeln der »atmenden« Melodik werden, um den Eindruck der Festlichkeit zu erwecken, manchmal wie ein Choral harmonisiert. Der siegreich kadenzierte Dur-Quintakkord, das harmonische Prinzip an sich, symbolisiert die einzig «echte« Existenz des WIR, mit einer sichtbaren expansiven Tendenz, diese eindimensionale har-

141 Worte: Erich Stein, Musik: Siegfried Stolte. In: Leben, Singen, Kämpfen. Liederbuch der deutschen Jugend. 10. Aufl. Leipzig 1964, S. 154.

monische Ordnung über die andere Welt auszubreiten. Die Harmonisation »erklärt« und ergänzt die Semantik des Textes. Wir zitieren ein DDR-Massenlied[142]:

22



Die Mystik des »niemals gefallenen« legendarisierten Helden strukturiert diese Aussage zwangsläufig im mythologischen Vier-Akte-Schema: I. Akt: Thälmann ist für die Existenz der ganzen Nation »ontisch bestimmend« und es ist sozusagen nur eine Frage der Zeit, wann sich sein Genius auch »am Rhein« durchsetzt, und alles, was hier inzwischen ohne Thälmanns Geist geschaffen wurde, endlich als ein echtes Glück verwertet. II. Akt: die emotionalisierte Noetik der »dialektischen Einheit« (In seinem Namen geeinigt, kämpf um dein Leben, mein Land). III. Akt: die übliche logische Begründung des Sieges und Beschwörung des Kampfes (Daß ihre Waffen zerbrechen, schirmen wir Brücke und Wehr . . . etc.). Dies verspricht man hier messianisch der »Welt«. IV. Akt: das übliche »Zukunftsbild«. Hier wird die Ausdehnung des glücklichen Reiches der Ideologie durch ihre humane Gewalt verkündigt:

Träumen und drängen und bauen –
wird auch der Rhein wieder frei,
brechen den Feinden die Klauen,
Thälmann ist immer dabei.
Thälmann und Thälmann vor allen,
Deutschlands unsterblicher Sohn,
Thälmann ist niemals gefallen,
Stimme und Faust der Nation!;

142 Worte: Kuba, Musik Eberhard Schmidt. In: Leben, Singen, Kämpfen . . ., 10. Aufl. S. 58. Notiz bei der Edition in »Lieder der Partei« (Das Lied – im Kampf geboren, Heft 10, S. 144): dieses Massenlied wurde der Partei gewidmet und hatte »vor allem bei der Nationalen Volksarmee großen Anklang gefunden«.

Das ornamentale Prinzip des Massenliedes sichert den Eindruck, daß alles hier Gesagte eigentlich etwas sehr Schönes und Harmloses ist. Dem indoktrinierten Menschen kommt nicht in den Sinn, daß es vielleicht auch gut wäre, seine politische Führung zur Öffnung der Grenze zu zwingen, um das Leben am Rhein zunächst als ein friedlicher Tourist sehen zu können, bevor man ihm um den Preis der gebrochenen Klauen der Feinde das eigene Glück zuteilt.

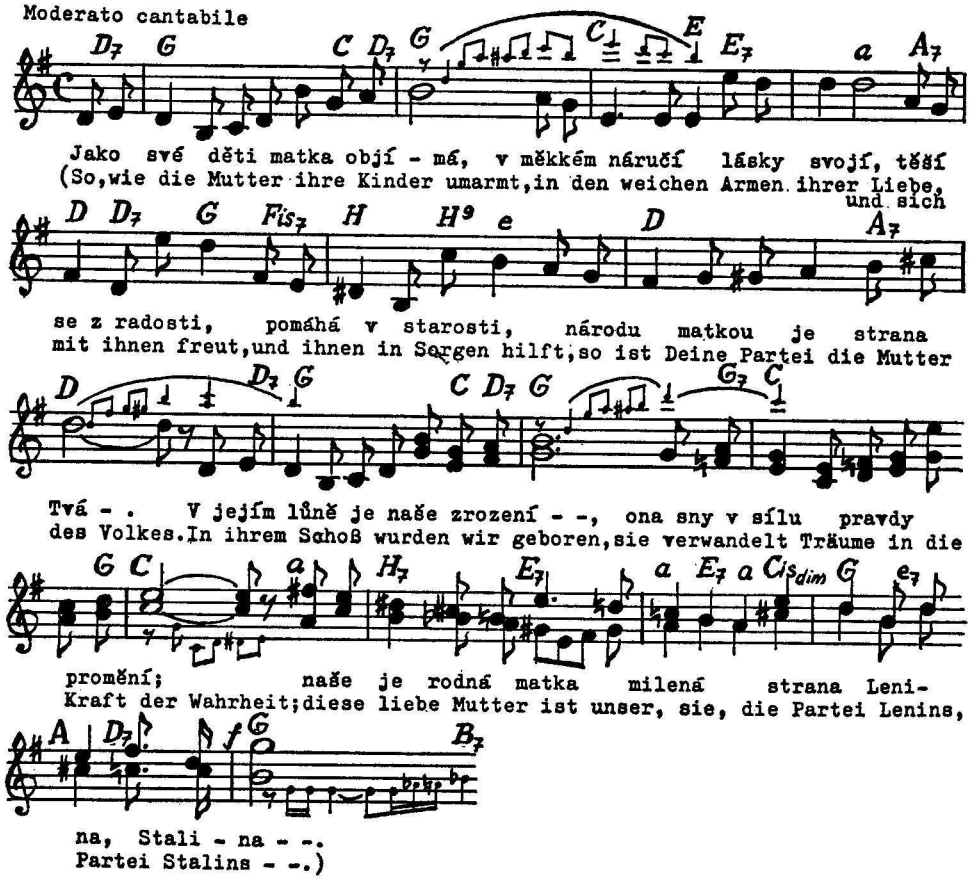
Unser Exkurs in die befremdende philosophische Welt des Diamats war notwendig, um das »Wahrheitspathos« des ideologischen Ornaments zu verstehen, das in beiden totalitären Ideologien unseres Jahrhunderts – siehe die Führermystik im letzten Lied – gleich ist. Beide streben nach einer »Endlösung« aller Widersprüche sowohl im politischen Leben als auch in Wort und Ton. Die Ethik des glücklich erreichten »Schönen« durch die aggressive Endlösung ist der Hauptinhalt des Massenliedes. (Die Massenlieder sind meist auch nur die vierten Akte des Vier-Akte-Schemas, die sich selbständig gemacht haben; das vorherige Beispiel eines vollständig ausgeführten Schemas ist im Massenlied eher eine Ausnahme). In diesem Zusammenhang muß die »Ethik der Revolution« von Herbert Marcuse erwähnt werden, die durch seine taktische Argumentation die kommunistische Ideologie als etwas qualitativ Unterschiedliches in Schutz nimmt. Als ob diese etwas Echtes, ihre Gewalt human, ihre Opfer »legitim« wären, demgegenüber die NS-Ideologie als etwas Nicht-Authentisches, ihre Gewalt inhuman, ihre Opfer als nicht »legitim« angesehen werden sollen[143]. Auch die materialistische Dialektik, die Marcuse als Basis seiner mechanistisch »berechenbaren« Ethik dient, sagt deutlich: »Das Wesen macht sich in seinen Erscheinungen offenbar«. Die identischen Erscheinungsformen zeugen logisch vom identischen Wesen der Dinge. Will man das »humanere Wesen« der eigenen Ideologie nach der Anzahl der »legitimen Opfer« messen, dann ist es gerade, wie gesagt, ein quantitativer und nicht qualitativer Unterschied. Oder ist der Tod Heinz Neumanns qualitativ etwas anderes als der Tod Thälmanns, weil jenen deutschen Kommunisten diesmal nicht Hitler, sondern Stalin – der überdies die Witwe Neumann an Hitler auslieferte – hinrichten ließ? (Für die Ideologie ja, denn so eifrig Thälmann legendarisiert wird, so tief schweigt man über Neumann.) In der Tschechoslowakei geschah es nicht selten, daß ein Überlebender von nazistischen KZ-Lagern zu einem Marcuseschen »legitimen Opfer« der kommunistischen Machtergreifung wurde. Frau Milada Horáková, die von den Nazis zum Tode verurteilte und dann zur lebenslänglichen Haft im KZ-Lager begnadigte Abgeordnete einer anderen sozialistischen Partei, wurde trotz der Proteste aus aller Welt, die darauf erinnerten, daß sie Mutter sei, am 26. Juni 1950 von den Kommunisten gehängt.

Derartige Endlösungen gehören hemmungslos zur »Ethik des glücklich erreichten Schönen«, die das Massenlied verkörpert. In derselben Zeit entstand ein in den KP-Jugendchören viel gesungenes Massenlied, das dem Parteiführer Gottwald, der die Gnade für die Horáková abgewiesen hatte, huldigt[144]:

143 Herbert Marcuse: Ethik und Revolution. Kultur und Gesellschaft Bd. 2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp 135), S. 130 ff.

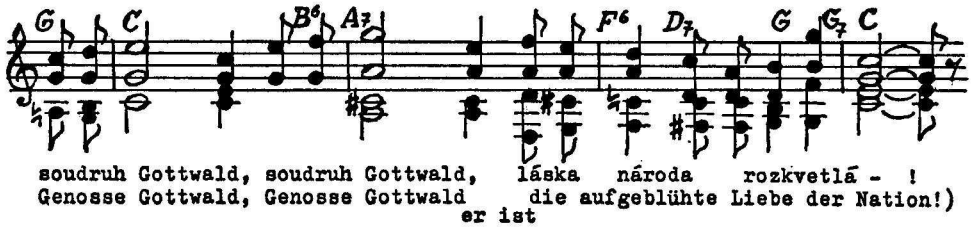
144 Jan Tausinger (Musik) und Miloš Povondra (Text): Kantate an Klement Gottwald, in: Český revoluční zpěvník ... 1953, S. 149.. Der Komponist ist seit 1970 der Direktor des Konservatoriums in Prag.

23

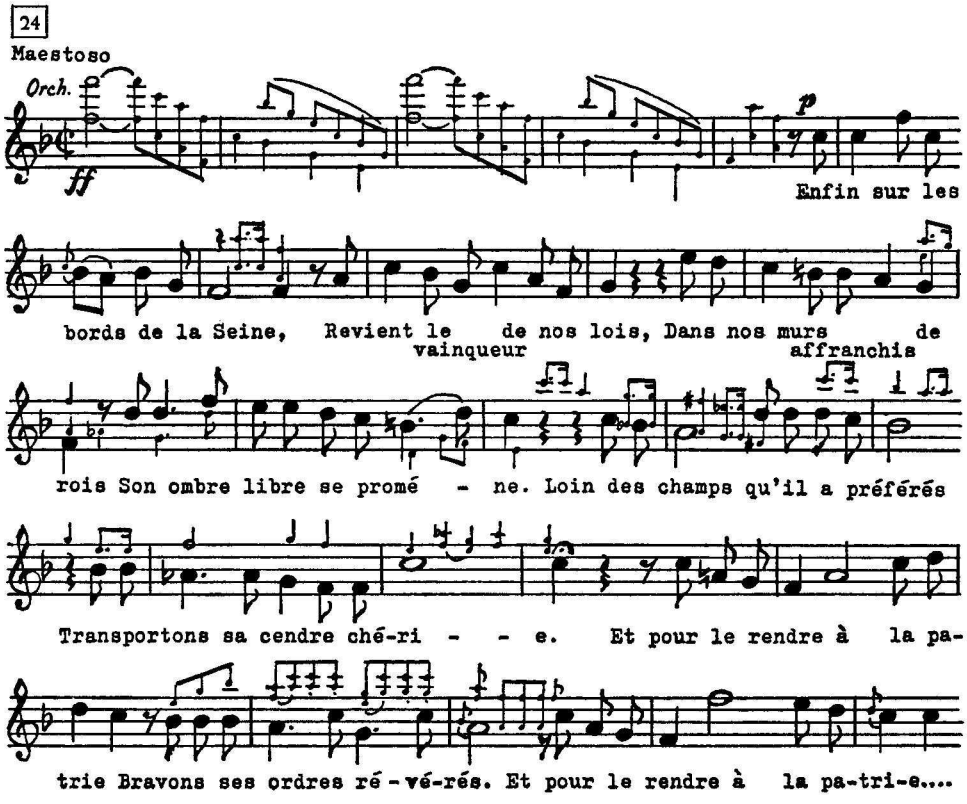


Es folgt die Modulation in Es-Dur, die wieder einen neuen Sprung zur hellen »Wir-Substanz« durch die harmonische Terzverwandschaft bei den Worten »Deine Partei heilt jede Wunde« ermöglicht. Durch die Hypertrophie des kultischen Ausdrucks und des Ornaments (vergl. die instrumentale Verzierung) verwischt sich die Genregrenze zwischen dem Massenlied und der »Kantate«. Der Parteiführer ist eine echte Gottheit, der mit religiösem Ausdruck zelebriert wird:

23a



Sucht man die Kulturparallelen, gelangt man zu den Huldigungskantaten wie »Hymne à l'Éternel«, »Hymne à l'Etre suprême« u. ä. Chorkantaten, die in der Euphoriephase der Französischen Revolution in der Zeit der unermüdlichen Arbeit der Guillotine entstanden. Die Klement-Gottwald-Kantate kann man besonders gut mit der »Hymne à J. J. Rousseau« von L. Jadin vergleichen[145]:



Tombez tous aux pieds de ce sage,
Femmes, enfants, vieillards, guerriers,
De fleurs, de chêne, et de lauriers;
Courez, enlacez son image;
Et chantant ses aimable airs,
Délassements de son génie,
Faisons redire à Polymnie
Le plus touchant de ses concerts . . .

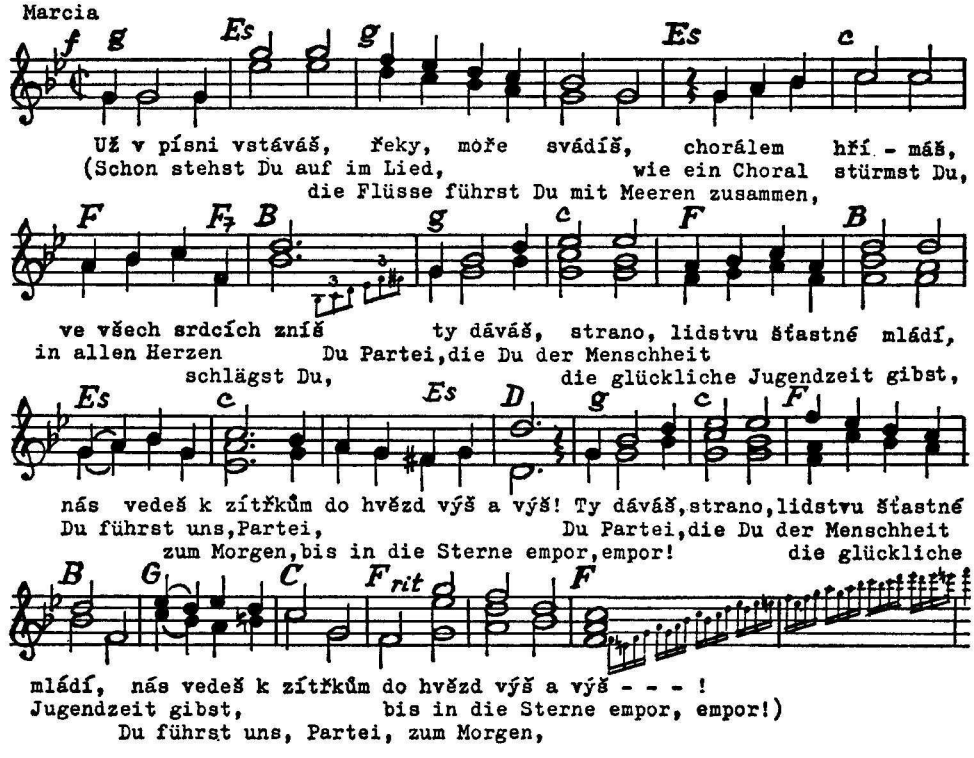
Alle die Hunderte von Huldigungsgesängen aus der Euphoriephase nach der Machtübernahme stellen auch auf diesem Gebiet das nicht einfache ethische Problem der nachträglichen Rechtfertigung der sozialen Euthanasie: Wird die »neue Welt« der Ideologie aufge-

145 L. Jadin (Text von Th. Desorgues): Hymne à J. J. Rousseau, 1794, in der Edition von Constant Pierre: Musique des fêtes et cérémonies de la révolution Française, Paris 1899, S. 398.

baut – nachdem Tausende und Millionen »Feinde der Idee« ausgerottet, vertrieben, ausgesiedelt oder »nur« psychisch liquidiert wurden –, kann man diese Realität einfach anerkennen und sie bloß »vermenschlichen«, um auf dieser Basis ein wirklich glückliches Leben zu entfalten? Marcuse antwortet auf diese Frage positiv, indem er »das, was geschah« als maßgebend für seine »Ethik der Revolution« betrachtet: »So sieht in der Tat die unmenschliche Arithmetik der Geschichte aus: sind zehntausend Opfer sittlicher als zwanzigtausend[146]?« Den inhumanen Ablauf der Geschichte benutzt Marcuse als ein rationales Argument für die Gewalt. Das geschichtliche Fatum soll nicht gebrochen, sondern reguliert werden. Das unbestrafte Verbrechen soll ein Präzedenzfall der Straflosigkeit des »Revolutionärs« sein, der uns mit seinen vollzogenen Gewalttaten vor »neue Realitäten« stellt. Die Moral dieses Präzedenzverfahrens: den Getöteten soll es nunmehr nicht ganz egal sein, ob sie auf legitime oder nicht legitime Weise umgebracht wurden. Geschah es durch die diesmal endgültig »echte« Gewalt, so sollen sie zufrieden im Grabe oder im Straßenstaub liegen.

Mit Hilfe schöner, sogleich zugänglicher Melodien impfen die Massenlieder diese »Ethik der Revolution« den breiten Massen ein. Aus diesen Gründen versucht man einige »Reparaturen« durchzuführen, um das ganze Liedgut für die ideologisierte Musikgeschichte zu retten. Nach 1956 ersetzte man in vielen Massenliedern »Stalin« durch »Lenin« oder

25



146 H. Marcuse: Ethik und Revolution . . ., S. 144.

»Partei«, um die Kontinuität aufrechtzuerhalten. Aufgrund dieser Operation wird zwar zugegeben, daß die Massenlieder und Kantaten in einer Zeit entstanden, als der Ideologie durch zu häufige Hinrichtungen einige »Fehler« unterliefen, aber daß sie trotz dieser »Deformation« wahre Vorbilder einer echt demokratischen, harmonischen, nicht-esoterischen »Musik der neuen Welt« bedeuten. Das huldigende Massenlied zum 30. Geburtstag der KPČ aus dem Jahre 1951 »Lied an die Mutterpartei« von Václav Dobiáš wurde zu ihrem 50. Geburtstag 1971 ohne Hemmungen herausgegeben, als ob dazwischen nichts Merkwürdiges geschah[147]. (S. das Beispiel Nr. 25.)
Die gerettete »dialektische Einheit« des Systems wird wieder wie ehedem mit denselben Griffen der Ornamentierungsmethode musikalisch dargeboten: eine sequenzartige Formel, die harmonisch »schattiert« wird, wieder ein glänzendes Zukunftsbild, das Glück im Morgenrot, festliche Emotionalisierung durch Nebendominanten – das alles ist nach zwanzig Jahren des stabilen, unbeweglichen Morgenrots dieselbe adialektische, entwicklungslose Aktualität. Das *Statische im ästhetischen Ideal des Massenliedes* manifestiert auf ewige Zeiten die durch die Revolution errichtete widerspruchslose Einheit.
Einen so festen Bestandteil der Ideologie kann die marxistische Musikologie nicht anders als »parteilich« untersuchen. Die bestehenden Studien sind ein Muster der Leninschen »wissenschaftlichen Ideologie« mit einem sehr schlichten Erkenntnisvorgang. Der Text ist eine stabilisierte Mischung von zwei Floskelreihen: eine für das ornamental Abgebildete, die andere für das gleichfalls ornamentale musikalische Abbild. Also ein dekoratives Zeichensystem als Kode für einen Dekorationsgegenstand. Beispiel des Vokabulars für das Abgebildete[148]:

Typische Bilder des Lebens; viele Erlebnisse von vielen Menschen, neuer Stolz; die feste Entschlossenheit der für die neue Welt kämpfenden Menschen; neue Atmosphäre der Klassenentschlossenheit; das Aufblühen der schaffenden Kraft des Volkes; der Klassen- und Volksstolz; weitere Intensivierung der Kräfte; monumentales Erlebnis des Aufmarsches; feierlich entschlossene Stimmung usw. usw.

Die musikalischen Mittel, die der Formung dieser Inhalte dienen und dadurch die Wirklichkeit »wahr widerspiegeln«:

147 Václav Dobiáš (Musik) und Vítězslav Nezval (Text): Píseň komunistické straně (Lied an die Kommunistische Partei), in: Český revoluční zpěvník ... 1953, S. 159–161. Hier ist der ursprüngliche Text des zitierten Abschnittes:

Unsere Stimme und das Stalins »Nein« und sein »Ja«
verschmolzen in Deinen Reihen zu einem einheitlichen Chor.
Heil Dir, Du unsere sehr geliebte Partei,
es lebe Stalin, unser glänzendes Vorbild!

Die unter den Noten zitierte Korrektur, bei der der Name Stalins beseitigt wurde, erschien in: Jen dál ..., Prag 1971, S. 12. Die Korrektur wurde um 1957 durchgeführt. – V. Nezval, der in den 20er und 30er Jahren begabteste surrealistische Dichter, war in seinem »Poetismus« bezaubert mit der modernen Zivilisation und suchte in der UdSSR die Verwirklichung des »Fortschritts«. Unkritisch billigte er die stalinistischen Säuberungen und als er nach 1945 zum Hofdichter der Partei avancierte, liquidierte er sich selbst als Dichter. Er starb 1958. V. Dobiáš, gefeiert in den 50er Jahren als der beste Komponist der Partei, geriet in den 60er Jahren in eine schöpferische Krise und hörte auf zu komponieren. Seine erste Komposition im Herbst 1970: »Jubelgruß zum 50. Jahrestag der KPČ«, vier Takte einer Fanfare, die die Überwindung aller Hindernisse symbolisiert; dies sind die »schweren Ereignisse der letzten Jahre«, d. h. des Reformversuches 1968. Dobiáš ist von neuem als Mitglied des ZK der KPČ die führende Person des »neuen Komponistenverbandes«. (Sein Jubelgruß und seine Programmerklärung dazu erschien in: G–71, Zeitschrift des Gramo-Clubs Nr. 3, Prag 1971.)
148 Zd. Sádecký: Von der musikalischen Sprache unserer Massenlieder ..., 1955, s. Anm. 88 und 129.

Charakteristische feste, harte Intonation; Kernintonation der Kraft und Festigkeit; die hymnisch gestimmten musikalischen Bilder; den feierlichen Schlagmarsch monumentalisieren; emporsteigende melodische Tendenz durch die harmonische Spannung gradieren; die Stärkung des Auftaktes mit Hilfe D 7; eine Sequenz mit dem festen harmonischen Bau T-TD-S-T; lyrische Nuance des Ausdrucks mit einer tiefdunklen Färbung der Stimme; eiserner Rhythmus; Gradation; fester Eintritt der Melodie; rhythmisch prägnanter Intervallschritt; homophon fest; die Melodie aufwölben; harmonische Monumentalisierung; fester Akkord; Dramatisierung und Härte; Gradation bis zu heroisch-epischem Höhepunkt usw. usw.

Die marxistisch-leninistische Musikästhetik basiert auf der heteronomen Inhaltsästhetik des 19. Jahrhunderts. Ihr Sprachgewebe verkörpert die voluntaristische (»feste«, »harte«) Geste der Operationssprache der »wissenschaftlichen Ideologie«. Allein schon durch diesen »Kode« ist jegliche wirkliche Erkenntnis blockiert. Das Abgebildete ist ornamentiert, das Abbild ist ornamental, und beides wird mit Hilfe ornamentaler Sprachregister erläutert. Die Krisenphase ist gekennzeichnet durch eine bestimmte »Objektivierung« der Sprache. Die Musikologen lassen diesmal die lobenden Sprachmelismen beiseite und applizieren die formal-beschreibende Musikästhetik[149]:

Die Melodik läßt sich schwer auf eine gemeinsame Substanz reduzieren. Im Lied »Sie hat uns alles gegeben« ist Fanfarenmelodik, meist aszendenten Charakters, anzutreffen, so zu Beginn des Formteil A als reine Dreiklangsfolge, im Teil B versteckt und durch sequentisch-diatonische Kleinintervallmelodik unterbrochen . . .

Jedes Kunstwerk ist, scheint und bedeutet. Das Massenlied, das ein »Kunstwerk des Schönen im neuen Leben« zu sein strebt, konzentriert sich zwangsläufig auf den *Schein* der Kunst, und den beschreibt der Autor getreu. Die Axiologie der scheinenden Wesenheit ist etwas längst Festgestelltes, Fixiertes, Unproblematisches; die Frage, was das alles *objektiv bedeutet*, kann als zu heikle umgangen werden.
Dort, wo man sie doch linientreu beantworten will, ist es kinderleicht, die Töne des Massenliedes der sozialen Wirklichkeit zuzuordnen. Die Bindung zwischen *ist* und *bedeutet* ist hier direkt. Fritz Hennenberg beschreibt die »dialektische Disposition« der Kompositionsmethode Dessaus mit der folgenden hermeneutischen Selbstverständlichkeit[150]:

Die Reihe (in der Dessaus »Hymne auf den Beginn einer neuen Geschichte der Menschheit«, V. K.) ist durch einen Widerspruch zwischen zwölftöniger Gesamtstruktur und tonalen (genauer: dur-moll-tonalen) Bauelementen gezeichnet. In diesem Zusammenhang wirkt die Zwölftönigkeit als Konfliktstoff und das tonale Element als lösend . . .
Der Widerspruch begründet sich dramaturgisch (und zugleich soziologisch): Er deutet auf Konflikte in der Klassengesellschaft.

Die »Hymne auf den Beginn einer neuen Geschichte der Menschheit« gefällt sich nicht in apotheotischer Verklärung, sondern preist das Erreichte, indem sie die Schwere des Durchlittenen, die Konflikte und Kämpfe, in Erinnerung ruft. Aber auch der weitere Weg, der sozialistische Aufbau,

149 Winfried Hoffmann: Das Massenlied – die musikalischen Strukturanalysen . . ., 1967 (s. Anm. 101), S. 63.
150 Fritz Hennenberg: Paul Dessaus politische Chorkantaten 1944–1968. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. I., DDR–Berlin 1969 (Hg. von H. A. Brockhaus und Konrad Niemann), S. 91–129. Das Zitat auf S. 108–9.

ist kein beschaulicher, konfliktloser. Haben sich auch die Widersprüche im Inneren zu nicht antagonistischen abgeschwächt, so bleibt doch die äußere Bedrohung. Konflikte und Kämpfe vertünchen hieße sowohl das bisher Geleistete schmälern als auch die aktuellen Aufgaben verharmlosen und die Perspektive verzerren.

Die äußere Bedrohung seitens der Feinde aus der »anderen Welt« ist auch in der Musikstruktur der einzige und letzte dialektische Widerspruch, den es noch zu lösen heißt. Die »endgültige Zeit« bedeutet auch hier den totalen Sieg der Dur-Moll-Harmonie; die serielle Technik ist lediglich ein disharmonisches Abbild der in Widersprüchen zappelnden Welt jenseits der Elbe. In dieser Hinsicht wird die Methode Dessaus als etwas vorbildlich Dialektisches gefunden. Das Wort »Dialektik« ist für den Autor Fetisch[151]. Sein Ideal ist vor allem Ordnung und Disziplin: »Agitation, verstanden im Sinn politischer Belehrung, Aufklärung, muß, bei allem emotionellem Engagement, getragen sein von Sachlichkeit, Disziplniertheit der Argumentation«, schreibt Hennenberg. Da Musik die Kunst des Kontrastes ist, könnte mit seiner hermeneutischen Methode jedes Musikschaffen – besonders der Kontrapunkt – als Verkörperung der Dialektik erklärt werden. Die Würde eines »historisch-materialistischen« Dialektikers scheint jedoch nur Paul Dessau vorbehalten zu sein. Laut Fritz Hennenberg[152]:

Er leitet aus der modernen wissenschaftlichen Weltanschauung, dem dialektischen und historischen Materialismus, eine künstlerische Methode ab. Die Dialektik ist ein Prinzip seiner Kompositionsweise, angefangen von der Zuordnung der verschiedenen Ausdrucksmedien bis zu Disposition des musikalischen Materials.

Wie wir aus der Kunstgeschichte wissen, beschränkte sich das Ornament nicht nur auf die stilisierten Motive der organischen Umwelt des Menschen. Seine hoch abstrahierte Form war streng geometrisch. Hier wiederholten sich, in einer symmetrischen Ordnung und gleichfalls geometrischen Vereinfachung, die fetischisierten Zeichen einiger für die mythische Weltanschauung wichtigen Wesenheiten.

151 In jedem Titel der einzelnen Kapitel fällt konseqent das Wort »Dialektik«: 1. Dialektische Verhältnisse zwischen Bild, Wort und Ton. 2. Zur Dialektik von poetischer und musikalischer Form. 3. Populäre und stilisierte musikalische Sprache in ihrem dialektischen Gegensatz und in ihrer Einheit. 4. Tradition im dialektischen Sinn der Bewahrung und Entwicklung. 5. zum dialektischen Charakter des Zitats . . . etc. Das Kap. 7 hat den Titel »Kunst und Agitation in ihrer dialektischen Wechselwirkung«.
152 Ebda, S. 129.

II. Das Lied im manipulativen Kraftfeld der Ideologien

1. *Das Lied im ideologischen Kampf unserer Tage*

In dieser Saison
beginnt auch die erste KZ-Lager-Bauperiode.
Doch es wird nicht gebaut nach den Lübkeplänen,
sondern nach der neuen Ganzheitsmethode.
Franz Josef Degenhardt: Da habt ihr es!
Frühling 1968.

In unserem ideologisch überempfindlichen Zeitalter können nicht einmal unpolitische Lieder dem scharfen politischen Engagement entfliehen. »Seit Juli dieses Jahres (1968, V. K.) pusten die westdeutschen Sender einen tschechoslowakischen Schlager besonders intensiv in den Äther, vor allem in Richtung ČSSR: Don-diri-don ... Die Manager der Schallplattenmarke Polydor initiierten eine westdeutsche Textversion, die mit Freddy Quinn, jenem Schlagersänger, der zahllose revanchistische Heimatschnulzen kreiert hatte, produziert wurde ... Die Sudelköche der westdeutschen Schlagerindustrie hatten genau studiert, welchen Vokabulars man sich bedienen mußte, um die schleichende Konterrevolution voranzutreiben«, enthüllte das zentrale Parteiorgan der DDR gerade zur derselben Zeit, als die Firma Polydor die LP-Schallplatte mit antikapitalistischen Liedern Degenhardts herausgegeben hatte[153]. Welchen politischen Sinn hatte Freddys Gesang?

Der Sinn dieser heimtückischen Fälschung liegt auf der Hand: auch mit den Mitteln des massenwirksamen Schlagers die ideologische Diversion gegen die ČSSR entschieden zu verschärfen. Dafür bestehen in Gestalt der westdeutschen Schlagerindustrie alle Voraussetzungen; denn seit ihrer Restaurierung nach dem zweiten Weltkrieg wurden systematisch solche Strömungen in der Tanzmusik gefördert, die Ausdruck der zunehmenden Fäulnis der spätbürgerlichen Gesellschaft sind und die helfen, das Denken und Fühlen der Menschen im Sinne des Monopolkapitals zu manipulieren.

»Neues Deutschland« setzt in dieser scharfen Analyse fort und rekonstruiert genau den ganzen Weg vom westdeutschen Schlager bis zur tschechoslowakischen Konterrevolution in der Saison 1968:

Durch die revisionistische Haltung gegenüber der westlichen Schlagerindustrie, die in der ČSSR die Oberhand gewann, konnte der Gegner seine ideologische Diversion eben auch mit Hilfe der Schlagermusik systematisch steigern. Die einzelnen Stufen dieses Prozesses können etwa wie folgt charakterisiert werden: durch die westliche Schlagermusik zunächst eine apolitische Haltung, besonders in der Jugend, zu erreichen, sie dann all dem, was sozialistisch ist, zu entfremden; weiterhin auf die direkte Demoralisierung der Jugend hinzuarbeiten und dadurch einen entsprechenden Mob von Gammlern heranzuziehen, die direkte Handlungen gegen die sozialistische Staatsmacht betreiben.

153 Peter Czerny und Heinz P. Hofmann: Wo die Tanzmusik mißbraucht wird. Neues Deutschland 30. 10. 1968, S. 5. Der Text Freddys wird hier zitiert: ». . . Tage ohne Sonnenschein, / Nächte ohne Licht, / Herzen, härter noch als Stein / Bau'n die Zukunft nicht. / Wo Schatten war, / da geht die Sonne für uns auf, / so hell und klar. / Die Uhr der Welt bleibt niemals steh'n, / ich kenne das Ziel, / dem wir entgegengeh'n«. Degenhardts Polydor-Schallplatte: s. Anm. 65.

Mit derartigen Erläuterungen läßt sich gar nicht diskutieren[154]. Ihr absoluter Wahrheitsanspruch signalisiert, daß wir in der BRD, DDR und ČSR auch im Bereiche »bloßer Lieder« auf ideologisch sehr heißem Boden leben. Was in einem von diesen drei mitteleuropäischen Staaten gesungen wird, scheint für die anderen zwei nicht ohne Bedeutung zu sein. Jedenfalls liefern die zwölf Monate nach der Verwirklichung der sowjetischen Bruderhilfe in der Tschechoslowakei am 21. August 1968 das jüngste historische Beispiel einer »ideologischen Schlacht« in Europa, wo die Lieder wie noch im 19. Jahrhundert ihre Kampf- und Spottrolle gespielt haben. Deshalb betrachten wir es nicht als unangebracht, zum erstenmal einen analytischen Blick auf die zwei »Liedlager«, das heimische und das der Besatzungsmacht, zu werfen und zwei Bestandsaufnahmen zu machen.

Vielen Zeugnissen nach war die »Zentrale Gruppe der Sowjetarmee«, die für die Aktion des 21. August 1968 gebildet wurde, für etwas anderes instrumentalisiert, als sie dann im besetzten Land antraf. Psychische Konflikte unter den Soldaten waren unvermeidbar, denn statt des erwarteten blutigen Kampfes gegen die Konterrevolutionäre wurden sie in leidenschaftliche Straßendiskussionen über politische Themen verwickelt, was bei ihnen die Befürchtung hervorrief, daß sie als ideologisch verdorbene Subjekte »nie mehr ihre Mutti sehen werden«. Viele Soldaten begriffen offensichtlich ihre peinliche Rolle, wie wir unter anderem aus den ideologischen Akzenten der auf sie abgestellten russischen Sendungen aus Moskau verfolgen konnten: ihre Aktion wurde um jeden Preis heroisiert, die Stimmen »einer russischen Mutter« versuchten sie zu überzeugen, daß ihr ganzes Vaterland ihre »schwere Lage« miterlebt, es wurden die Veteranen des Bürgerkrieges vor das Mikrophon gestellt, welche mit rührenden Greisenstimmen betonten, wie sie damals der Parteiführung pflichtbewußt in allem gefolgt waren (»die Partei sagte: Gehe! Und wir sind gegangen!«) usw. Bei aller Tragik war die hektische Aktion der Großmacht gegen ein kleines Volk, wobei jene alle möglichen Gefahren beschwor und aus Angst handelte, etwas grotesk und absurd. Oftmals schossen die Sowjetsoldaten in die Bevölkerung aus Angstanfällen, weil die verkündeten Gefahren nicht aufkamen[155].

Auffällig für uns alle, die wir im Jahre 1945 die Ankunft der Sowjetarmee erlebt haben, war die Tatsache, daß diesmal die sonst sangeslustigen russischen Soldaten *stumm* waren. Während 1945 in allen Dörfern und Straßen der Städte die russischen Lieder mit den Klängen der »Garmoschka« erschallten, war 1968 kein Gesang zu hören; einige Soldaten benahmen sich phlegmatisch, andere arrogant, andere waren durch das städtische Milieu verstört. Da die Dorfbevölkerung in der UdSSR nur auf besondere Genehmigung (die »Bumaschka«) des Dorfpolizisten die Großstädte besuchen darf, waren viele junge Russen zum ersten Male in ihrem Leben in einer Großstadt wie Prag, Brünn oder Preßburg, und dieses unbekannte Milieu empfing sie außerdem noch sehr feindlich. Die Aktion setzte die Soldaten unter einen psychischen Streß, weil ihre Instrumentalisierung mit *anderen Erwartungen* verbunden war – und diese Erwartungen waren die Vorstellungen ihrer Parteiideologie, die ihnen als »Wirklichkeit« suggeriert wurden.

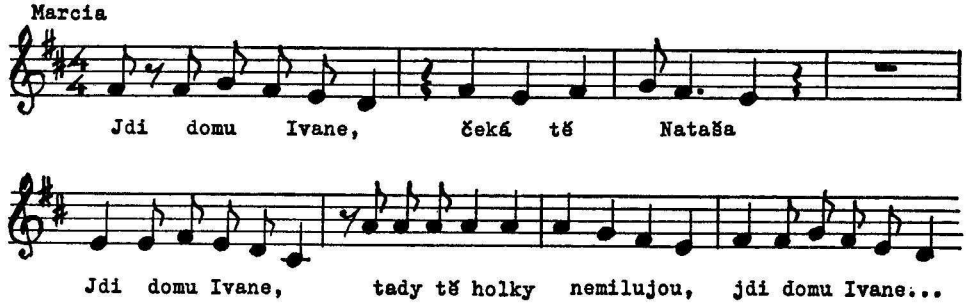
Die Vorstellung von etwas absurd Anachronistischem und Fossilem gehörte dagegen zu den psychischen Inhalten der frustrierten Bevölkerung des besetzten Landes. Die »Pan-

154 Der Versuch einer sachlichen Antwort in Hudební rozhledy Nr. 22, Prag 1968, S. 665, resümierte: »Das, was die Autoren schreiben, ist keine seriöse Kunstkritik, sondern Propaganda eines Korporals«.

155 Eine sozialpsychologische Analyse dieser besonderen Situation bei dem Fiasko des Interventionsaktes, bei dem das Land zwar besetzt, keineswegs aber beherrscht wurde, s. von Vladimir Horský: Zur inneren Logik des Widerstandes in der CSSR, August 1968. In: Gewaltfreie Aktion. Vierteljahrhefte für Frieden und Gerechtigkeit, Heft 9/10, 1971, S. 51–60.

zer, die gegen Ideen eingesetzt wurden«, wirkten »als Dinosaurier«. Die Kampfgesten und -posen der bewaffneten Menschen, die mit ihren todbringenden Kriegsinstrumenten in den Parks der Städte hausten, wurden als eine Erscheinung aus einer tiefen Vergangenheit betrachtet, besonders wenn sich unmittelbar neben modernen Panzern Berge von Kohlköpfen erhoben, aus denen die Soldaten in altertümlichen Feldküchen, die sie mit mühsam herbeigeschafftem Karpatenholz heizten, ihren alltäglichen Krauteintopf kochten. Das Grotesk-Absurde schlug leicht ins Komische um.
Die *Spottlieder* waren ein Entladungsventil der Frustation. Das spontane Liedchen mit einer typisch volkstümlichen Melodie der böhmischen Blasmusik

26



mit dem Text

Geh nach Haus, Iwan,
die Natascha wartet,
geh nach Haus, Iwan,
hier lieben dich Dirndel nicht,
geh nach Haus
und komme nie mehr zurück

wurde in ein paar Tagen zu einem allgemein gesungenen Volkslied. Diese motivische Anspielung auf das DDR-Lied »Ami, Ami go home[156] traf psychologisch genau das den Tschechen wohlbekannte messianische Bedürfnis der Russen, von allen Völkern unbedingt »geliebt« zu werden (alles andere sei ein »blinder Antisowjetismus[157]«). Ein anderes Spottlied wies die nachdrücklich verlangte Liebe mit dem Argument: »Wer lügt, verdient nicht Liebe« ab[158].

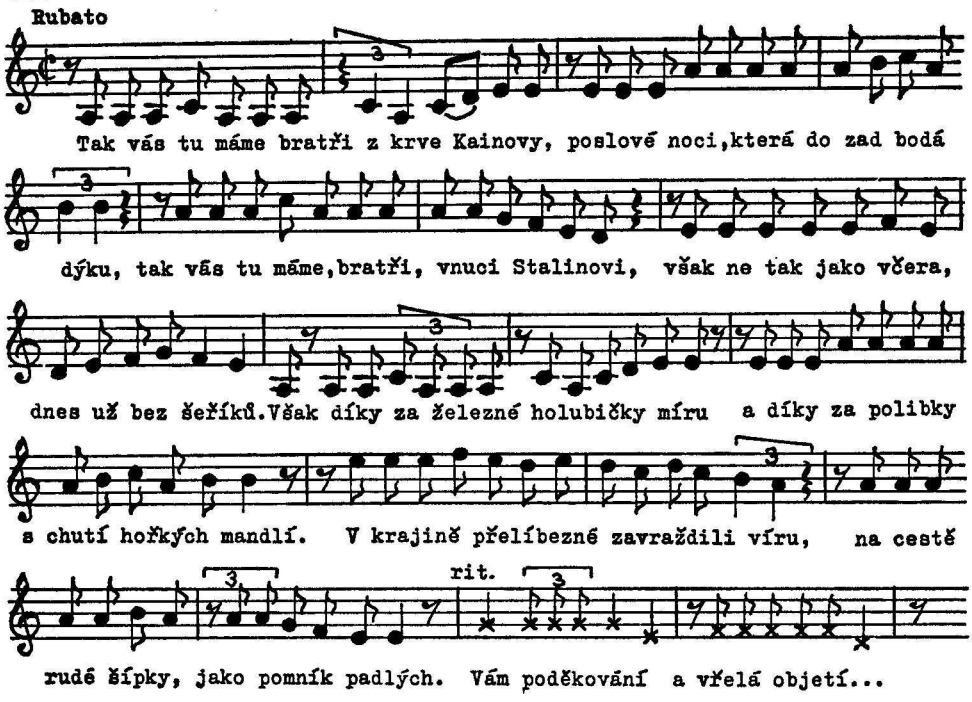
156 Das Lied »Was ist unser Leben wert, wenn allein regiert das Schwert« mit dem Refrain: »Go home, Ami! go home!« Worte: Ernst Busch, 1950. Unter den Volksinschriften aus der Zeit der russischen Invasion in Prag 1968 findet man nicht nur die tschechische (»Jdi domů, Ivane«) oder russische (»Iwan, idi domoj«) Form, sondern auch die Form »Go home, Iwan!« (Vgl. die Photographie in: Stern Nr. 36, 8. 9. 1968, S. 21.)

157 Die »Liebe zur UdSSR« gehörte zu den verordneten ideologischen Maximen im KP-Milieu bereits vor dem 2. Weltkrieg, wo sie auch in Liedern artikuliert wurde: »Ich kenne ein Land beim Nordpol, ein wunderschönes Land ... es ist ein Land der Freiheit ... dort können wir wie Vögel leben, singen, lieben ...« usw. S. in der Edition: Verf. und V. Pletka: Dělnické písně (Arbeiterlieder) Bd. II., S. 723.

158 Original: »Měl jsem pár lásek asi tak pět ... Když padnou masky, pozná se lež, je konec lásky ...« etc. (Fünf Lieben hatte ich, nun hab ich nichts ... Fallen die Masken, erkennt man die Lüge, Schluß ist es mit der Liebe ...) Alle hier zitierten Protestlieder aus der Tschechoslowakei kann man in Original-Aufnahmen bei dem Jan-Palach-Klub, Zürich (Postfach 2961) bestellen. Die eigene Dokumentation des Verfassers wurde diesem Klub zur Verfügung gestellt.

Das emphatischste Protestlied entstand gleich am ersten Tag der Okkupation und wurde am 22. 8. 1968 im Sender Mährisch Ostrau ausgestrahlt und kursiert heutzutage, mit anderen Protestliedern des Herbstes 1968 und Frühlings 1969, auf Tonbändern. Wegen des dokumentarischen Wertes zitieren wir das Lied ungekürzt. Für die bitteren Ressentiments der ersten Tage des Überfalls ist kennzeichnend, daß die Konfrontierung der ehemaligen Parolen, Symbole und Requisiten der »Bruderschaft« mit der neuen Realität zum Hauptinhalt des Liedes gehört[159]:

27



Der Text endet in erregtem Sprechton:

Vám poděkování a vřelá objetí
za provokování a střelbu do dětí,
a naše domovy nechť jsou vám domovem,
svědky jsou hřbitovy páchnoucí olovem.
Vím, byla by to chyba, plivat na pomníky.
Nám zbývá naděje: my byli jsme a budem.
Bol'šoje vam spasibo, brat'ja zachvatčiki,
spasibo bol'šoje, nikogda nezabudem. Nikogda nezabudem!
(Also jetzt haben wir Euch hier, ihr Brüder aus dem Blute Kains,
ihr Boten der Nacht, die den Dolch in den Rücken sticht.
Also jetzt haben wir Euch hier, ihr Enkel Stalins,
doch nicht mehr so, wie gestern; diesmal ohne Fliederblüten.

159 Aufnahme in der Dokumentation des Verfassers; das Lied wurde bisher nicht herausgegeben.

Doch besten Dank für eiserne Friedenstauben,
und Dank für ihre Küsse mit bitterem Mandelgeschmack.
In einem wunderschönen Land hat man den Glauben ermordet.
Rote Heideröslein unterwegs, einem Gefallenendenkmal gleich.
Besten Dank Euch und warme Umarmungen
für Provokationen und Schießerei auf die Kinder.
Unsere Heime sollen nunmehr Euch zu Heimen sein,
Zeugen sind Friedhöfe, die von Blei stinken.
Ich weiß. Es wäre schlimm, auf die Denkmäler zu spucken.
Uns bleibt nur die Hoffnung: wir waren und wir werden.
(Auf Russisch:) Größten Dank Euch, ihr Brüder Aggressoren,
größten Dank, wir vergessen nie. Nie vergessen wir!)

Nicht alle Lieder entstanden erst nach dem Einmarsch der Besatzungsarmee. Manche älteren Lieder wurden durch die Okkupation mit neuem Inhalt versehen. Das Lied »Modlitba« (»Das Gebet«), in dem zur Zeit des »Prager Frühlings« die Worte Jan Amos Comenius' »Es soll wieder das Regieren deiner Angelegenheiten in deine Hände zurückkehren, o du tschechisches Volk« als Ausdruck der neuen Freiheitshoffnungen zitiert wurden, erschallte in den ersten Stunden des Fernsehprogramms nach der Invasion – mit Rührung und unter den Tränen der Sängerin – als trotziger Protest. Die Schallplatte mit dieser historischen Wiedergabe war in kurzer Zeit ausverkauft und kursiert heute, umgespielt, auf unzähligen Tonbandkopien. Für eine musiksoziologische Untersuchung der Assoziationen und Emotionen, die diese allbekannte Interpretation noch im Frühling 1969 erweckte, wurde zwar das Interview-Material gesammelt, aber es durfte nicht mehr weiter verarbeitet werden[160].

Kennzeichnend ist, daß sich mehrere Lieder auf die moralischen Werte der Geschichte stützen, um zu einer festen Haltung angesichts des starken ideologischen Drucks der Besatzungsmacht aufzufordern. Ein Lied ist Jan Hus gewidmet. Wir übersetzen zwei Strophen:

Und der, der in jener kleinen Kirche
beliebt unter seinen Pfarrkindern
wegen seiner flammenden Predigten war,
der, der nicht wußte, was Angst ist,
der, von dem kaum Asche geblieben ist,
der, getreu seinem Predigeramt,
würde jetzt scharfe Worte werfen
in die ängstlich gebrochenen Rücken.

Er möchte die Glocken aller Türme in Schwung setzen,
weil er kaum mit den Ängstlichen
von der Wahrheit zu sprechen vermöchte,
und man könnte keinen da finden,
der die Kraft hätte, den Menschen dieses Landes
zu verbieten, von der Wahrheit zu sprechen ...

Das Lied stellt die Frage, ob es würdig sei, sich wieder von neuem – wie es im Polizeisystem des Regimes immer üblich war – vor dem eigenen Nachbarn und den Vertrauensmännern des Systems zu fürchten und sich moralisch vor ihnen zu beugen.

160 Vgl. den Bericht »Empirische Soziologie in der Tschechoslowakei« in: The International Review of Music Aesthetics and Sociology Nr. 1, 1970, S. 113.

Nach dem Selbstopfer Jan Palachs und den verstärkten Maßnahmen der Besatzungsmacht breitete sich immer mehr die Angst aus. Die »ganz kleine, menschliche Angst«, wie sie ein Protestsong von Karel Kryl nannte, wurde allmählich mit Verständnis beurteilt und mündete in eine Aufforderung zur Flucht im Stil der alten Negerblues:

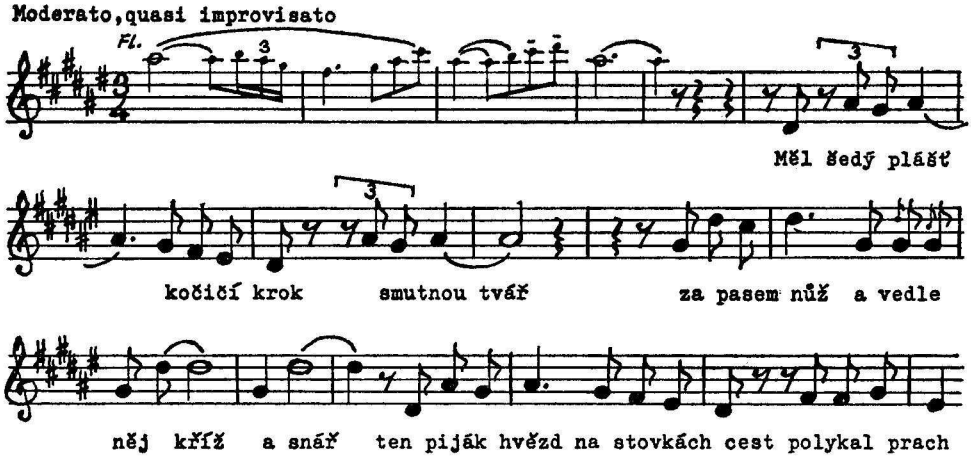
Also gehe oder laufe oder fahre
nimm die Beine unter die Arme
gehe oder laufe oder fliege
wenn du ein offener Kopf bist
laufe lieber gleich lieber jetzt
wate durchs Wasser
das Bündel hast du schon
also warte nicht mehr!
Gehe fort, laß alles stehn, du kennst den Weg
den Weg über die Felder
gehe, warte nicht darauf

bis grausam des Henkers Axt fällt
laufe und wenn du willst, frage
wem das Totengeläut klingt
dir? Also rette, was du noch zu retten hast!

Geh über den Jordan, den Fluß aller Hoffnungen
Er wischt deine Spuren ab,
deine Wunden benetzt er
deine Schuld hilft er dir zu tragen ...
Eile, eile, eile, du Flüchtling
eile von den Orten weg, wo du gelebt hast ...

Neu ist in dieser Phase der Desillusion die oft vorkommende Erkenntnis der manipulativen Methoden der Ideologie. Ein sehr typisches Lied möchten wir wieder vollständig zitieren: die verführerische Ideologie ist beinahe auf metaphysische Weise durch die Figur des Rattenfängers symbolisiert. Jetzt durchschaut man schon das Spiel mit Wörtern – also das typische Mittel der Ideologie, Macht über die Menschen auszuüben:

28



Měl šedý plášť
kočičí krok
smutnou tvář
za pasem nůž
a vedle něj
kříž a snár
ten piják hvězd
na stovkách cest
polykal prach
tisíce mil!
Krysař to byl!
A já ho znal.
Píštalku měl
šel kudy chtěl
dál a dál
tisíce mil.
Krysař to byl!
A šel z něj strach
Šel a kam stoup
vyrost jak sloup
k nebi dým
na tisíc mil.
Krysař to byl
já to vím
šedivej plášť
kočičí krok
podivnej hráč!
Píštalku měl
šel kudy chtěl
dál a dál
a každičkej tón
každičkej tón
kterej hrál
znamenal smrt
znamenal žal
znamenal pláč.
Hrál slovo »my«
a »naše vlast«
»mír« a »čest«
a myslel »vy«
a »vaše krev«
»válka« a »pěst«.
Co musel znát
co uměl hrát
svůdnejch not
co divnejch slov
co divnejch slov
dlouze hrál
a každý z nich
hořící vích
horce řval:

Er hatte einen grauen Mantel
einen Katzenschritt
und ein trauriges Gesicht
ein Messer um den Leib
daneben ein Kreuz
und ein Traumbuch
dieser Zechbruder der Hölle
schluckte auf Hunderten von Wegen
den Staub
Tausende von Meilen!
Ein Rattenfänger war das!
Und ich habe ihn gekannt.
Mit seiner kleinen Pfeife
ging er überall
immer weiter und weiter
Tausende von Meilen.
Es war ein Rattenfänger!
Und er flößte Schrecken ein.
Er ging und wo er trat
wuchs wie eine Säule
der Rauch zum Himmel
auf tausend Meilen.
Ein Rattenfänger war das,
nun weiß ich es
ein grauer Mantel
schleichender Katzenschritt
der falsche Spieler!
Mit seiner kleinen Pfeife
ging er überall
immer weiter und weiter
und jeder Ton
ein jeder Ton
den er spielte
bedeutete Tod
bedeutete Leid
bedeutete Tränen.
Er spielte das Wort »Wir«
und »unser Vaterland«
»Frieden« und »Ehre«
und dachte »Ihr«
und »ihr Blut«
»Krieg« und »Faustrecht«.
Was alles wußte er
wie viele verführerische Noten
wußte er zu spielen!
Wie viele Zauberworte
wie viele Zauberworte
spielte er lang
und jedes seiner Wörter
brennender Strohwisch
der feurig schrie:

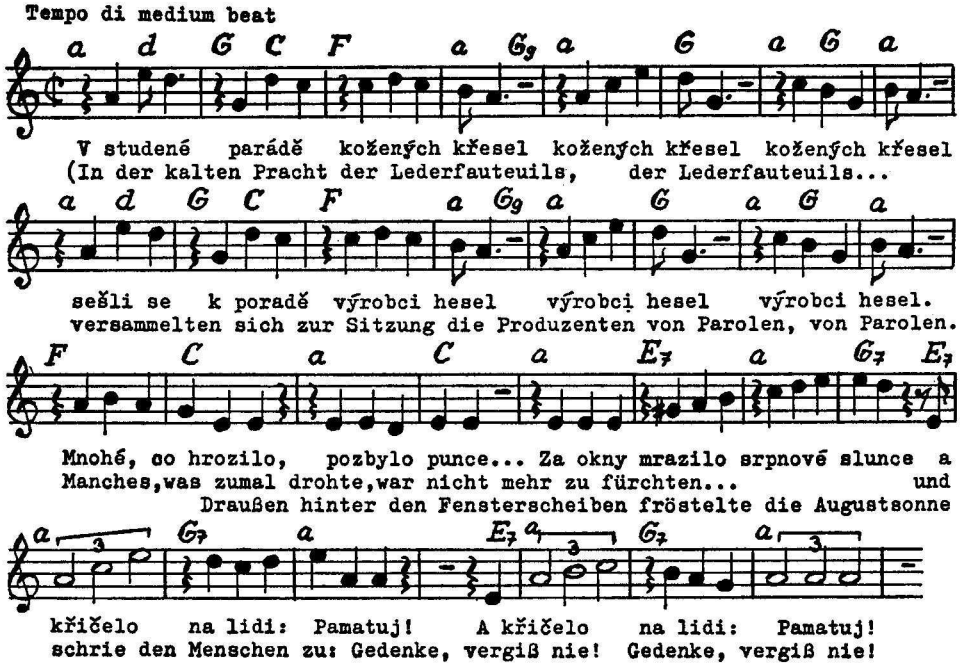
Nastoupit v řad!
Na rámě zbraň!
Pochodem vchod!
Ted' je tu zas!
Kočičí krok
za pasem nůž
a vedle něj
křížek a snář
slyším ho hrát:
je to ten tón
tenčí než vlas – .
To v kostech měst
začíná kvést
bílej prach.
Píštalka zní
a všichni z ní
máme strach
že přijde čas
kdy se ten hlas
ozve i v nás.
Vím, chodí dál
tak jako dřív
prachem cest
já jsem ho znal.
Krysař to byl
piják hvězd
píštalku má
kříž a snář
šedivej šat
a mně se zdá
a mně se zdá
že je už čas
říct mu: už dost!
Říct mu: už dost!
Vem tě das!
To je náš svět
a krysí jed
nechcem už brát!

Angetreten Marsch!
Gewehr über!
Marschieren! Los!
Jetzt ist er wieder da!
schleichender Katzenschritt
trauriges Gesicht
ein Messer um den Leib
daneben ein Kreuz
und ein Traumbuch
ich höre sein Spiel:
das ist der Ton
dünner als Haar – .
So fängt im Leibe der Städte an
der weiße Knochenstaub
zu blühen.
Das Pfeifchen klingt
und schreckt uns
wir alle haben Angst
daß die Zeit kommt
wo diese Stimme
auch in uns erschallt.
Ich weiß, er geht weiter um
so wie immer
durch den Staub der Wege
ich habe ihn gekannt.
Ein Rattenfänger war das
der Zechbruder der Hölle
ein Pfeifchen hat er
ein Kreuzchen und Traumbuch
ein graues Kleid
und es scheint mir
es scheint mir nun
daß es die höchste Zeit ist
ihm zu sagen: Genug!
Schon genug!
Soll dich der Teufel holen!
Dies hier ist unsere Welt
und wir wollen nicht mehr
dein Rattengift trinken!

Andere Songs prangerten die Feigheit mancher »Enkel Gottwalds« an, die nun wieder nicht mehr vor der Macht knien, sondern »mit ihrem Maul in der Erde wühlen«. Man erinnerte an die »August-Sonne«, deren Strahlen frieren und die den Menschen zuschreit: »Vergiß nicht, vergiß nicht[161]!«:

161 Dieses Lied konnte noch erscheinen in: Hraje o zpívá Karel Kryl (Es spielt und singt K. Kryl), in »Písničky do kapsy« Nr. 49, Panton-Verlag Prag (Frühling 1969), S. 20. Der Autor ist Dichter, Komponist und Sänger. Er machte ein typisches Proletarier-Leben durch; weil er immer ohne Rücksicht auf die politischen Folgen Kritik übte, wechselte er verschiedentlich den Beruf, bis er schließlich 1968 beim Fernsehen eine Stelle fand, entwickelte aber weiterhin seine Tätigkeit als fahrender Sänger. Lieder ver-

29



Insgesamt etwa drei Dutzend Lieder dokumentieren wie eine Chronik die erregten Jahre 1968–69; sie sind in der Tat »historische Lieder« unserer modernen Zeit, weil sie wie in der Blütezeit dieses Genres *die Rolle der mangelnden normalen Kommunikation* übernahmen. Was in den Massenmedien nicht mehr gesagt werden durfte, fand in dieser Form eine neue – eigentlich typologisch alte – Kommunikationsform. Nicht alle Lieder entstanden so spontan wie das Spottlied »Geh nach Hause, Iwan«. Ihre Autoren sind oder waren meistens bekannt – wir nennen sie bis auf einen Fall aus begreiflichen Gründen nicht. Die Autorschaft ist jedoch nicht für das Wesen dieser Lieder so wichtig wie die Art der »modernen volkstümlichen Kommunikation«. Bis zu einer gewissen Zeit (etwa bis zum Januar 1969) konnten manche Lieder kurzfristig im Rundfunk ausgestrahlt werden, bevor sie aufgrund einer Demarche höherer Kreise abgesetzt wurden. Diese wenigen Sendungen genügten jedoch zur Anfertigung unzähliger Tonbandkopien. Etwa bis zum Mai 1969 waren manche Schallplatten mit diesen Liedern aufzutreiben. Etwa bis

faßte er seit seinen Studentenzeiten (u. a. ein Lied über das lauernde Stalin-Erbe auf die Verse Jewtuschenkos i. J. 1963). Im Frühjahr 1969 erschien seine erste LS-Platte mit Protestliedern unter dem Titel »Brüderchen, schließe das Pförtchen gut« (Bratříčku, zavírej vrátka, Panton-Verlag Prag). Im Sommer 1969 wurde seine balladisch-symbolistische Allegorie der Ideologie unter dem Titel »Krebs« (s. im Motto auf S. 24) von den höchsten Repräsentanten des Besatzungsregimes angegriffen. Im September 1969 sang er seine Protest-Lieder auf dem Song-Festival auf der Burg Waldeck und kehrte nicht mehr in die Tschechoslowakei zurück. Er singt heute auf Veranstaltungen der tschechoslowakischen politischen Emigration und hat in München bereits drei neue LS-Platten herausgegeben. Ein Gespräch mit Kryl erschien in: Melodie Nr. 3, Prag 1969, S. 86–89. Ein Selbstporträt mit neuen Liedtexten in: Text 70, Nr. 5–6, München 1970, S. 9. Seine Sammlung »Kníška« (Das Büchlein) erschien 1972 im Index-Verlag Köln.

September 1969 konnten sie noch auf verschiedenen Arbeiterversammlungen gesungen werden. Dann wurde auch hier eingegriffen, und seit dieser Zeit gehören alle Protestlieder zum musikalischen »Samisdat«.

Der Songstil ist mannigfaltig, dem Text jedes Liedes angepaßt. Einmal ein expressiver Rock-Stil, in einem anderen Lied ein lyrischer Blues-Stil, anderswo ein stilisierter »Exotismus« (bei dem »Rattenfänger«), dann wieder der Blasmusik-Stil im Jazz-Arrangement (»Ich hatte fünf Lieben«) usw. Bei religiösen Motiven (Jan Hus in der Bethlehem-Kapelle) erschallen plagale Klauseln und liturgische Formeln, das emotionelle Lied »Also jetzt haben wir Euch hier, ihr Brüder aus dem Blute Kains« endet im Sprechton. Kein Lied ist stillos in dem Sinne, daß es unorganisch mehrere Stilebenen anhäufen wollte, um irgendwelche Scheininhalte zu simulieren. Viele Lieder überwinden bloße Emotionen und sind wirkliche künstlerische Miniaturen. Die Balladen Karel Kryls gehören zu dem Wertvollsten. Erwähnen sollte man noch seine Ballade über die Pflicht jeder Persönlichkeit in der Geschichte, sich umbringen zu lassen, oder seine Ballade von der Schlacht am Weißen Berge von 1621, ein aktuelles Exempel der Folgen politischer Schwäche und Bereitwilligkeit zu Kompromissen:

> . . . wir glaubten noch am Henkerkarren,
> daß uns Demut hilft;
> jedoch das goldene Zeitalter kommt nie
> es beginnt die Steinzeit.

Die um funktionierte Methode des tschechischen »Poetismus« der 20er Jahre kommt sehr oft zu Wort. Die Bedeutungssprünge der Wörter, die wegen des Reims und des Rhythmus spielerisch aufeinander folgen und diametrale Assoziationen erwecken, bringen nicht mehr, wie ehedem, den ästhetischen Genuß, sondern die ideologische Absurdität unserer Tage adäquat zum Ausdruck. Die Stilmittel der Musik sind dezent benutzt, denn es handelt sich um die moralische Wahrheit des kollektiven historischen Subjekts, das eines aufgeblähten Pathos nicht bedarf.

Daß sich jede Lüge besonders auffällig durch die musikalische Stillosigkeit verrät, scheint die andere Quelle unserer Bestandsaufnahme zu beweisen: Die Schallplatte der propagandistischen Chorgruppe der Besatzungsarmee »Lieder der ewigen Freundschaft[162]«. Die bunte Stilausstattung ist für alle Lieder typisch. Hier eine graphische Veranschaulichung der Stilflächen des ersten Liedes von B. Alexandrow: »Lied über Lenin[163]«:

(S. das Schema auf der nächsten Seite)

Das häufigste Wort der Schallplatte: »Rodina« (= Vaterland). Die Schallplatte ist ein sprechendes Zeugnis der heutigen Akzente der Ideologie des russischen Reiches, das hier, in einer emphatischen Vertonung, seinen imperialen Traum stolz zu erleben und zu verwirklichen sucht. Das altertümlich-epische Pathos dieses Liedguts scheint die Bezeichnung von Ernst Bloch »das neuzeitige assyrische Reich« zu rechtfertigen. Die Übersicht einzelner Lieder:

162 Písně věčného přátelství – Pesni wetschnoj druschby (Titel auf Tschechisch und Russisch), Schallplatte Supraphon Prag (Nr. 1260426) und Opus Bratislava.

163 Wir benutzen die Veranschaulichung des dynamischen Ablaufs (mit graphischen Symbolen für verschiedene Musikcharakteristika), die der tschechische Ästhetiker Otakar Zich entwarf. In: Symfonické básně Smetanovy. Hudebně estetický rozbor (Die symphonischen Dichtungen Smetanas. Eine musikästhetische Analyse), Prag 1924, S. 150 ff.

Lyrische Einleitung mit einer Choral-Harmonisierung.

Stilisierung des russischen Balalaika-Sentiments in Arie-Form. „Siegreiches Volk" im Höhepunkt.

Lenin wird zum erstenmal im Kampfchor genannt. Pathetischer Stil der Stalin-Kantaten.

Eine heroische Tenor-Arie im Puccini-Stil besingt die Unsterblichkeit Lenins.

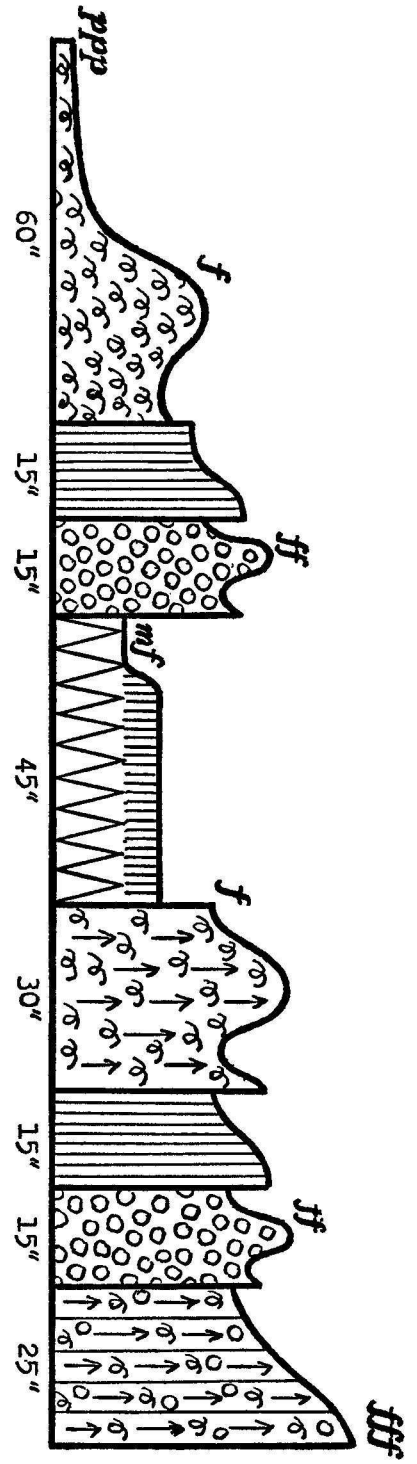
Klavier-Intermezzo im Stil des b-moll-Konzerts von Tschaikowski; Chor und lyrische Streicher im Hintergrund.

Die epische Ausdehnung der heroischen Tenor-Arie mit dem Chor à la Puccini.

„Leninscher Sieg". Ein Kampfchor, der die Kosaken-Gesänge stilisiert.

„Unsterblicher Lenin". Die heroische Tenor-Arie wie oben mit einer dichteren Orchestration.

„Leninischer Sieg" als festlicher Schlußchor, im Stil eines Opernfinales, wo alle vorherigen Stilelemente verschmelzen



Nr. 1: »Lied über Lenin«: Ruhm des russischen Vaterlandes, Vergöttlichung Lenins; »alle freien Völker statten ihm ihren Dank ab«. Der Text ist ein Musterstück der sentimentalen »Birken-Kunst« der russischen Romantik, die sich zu einer Apotheose erhebt: das Land, die Natur, alles singt hier von Lenin. (Die musikalische Ausstattung s. neben im Schema.)

Nr. 2: »Kraniche«, ein Lied von J. Frankel. Kranich, der lyrische Vogel der russischen romantischen Dichtung, wird hier militärisch umgedeutet. Im mysteriös-dramatischen Gesang des Solisten, den in der Mitte ein Soldatenchor mit Trompetenklängen ergänzt, wird die Mystik des »unsterblichen Soldatenlebens« imaginiert: die toten, vom Blut befleckten Soldaten liegen nicht in der Erde, sondern sie ziehen über den Himmel wie die Kraniche in die Ferne. Für die Erkenntnis der Ideenwelt des Liedes ist nicht ohne Bedeutung, daß der Zug der Kraniche in Rußland die Bewegung nach den Westen assoziiert.

Nr. 3: »Ballade von den russischen Kerlen« von A. Nowikow. In der instrumentalen Einleitung erklingt Ziehharmonika mit Piccicati der Streicher à la Tschaikowskis »Nußknacker«, dann folgt die typische Birken-Lyrik des Solisten, unterbrochen durch ein pathetisches Arioso, in dem etwa Puccini mit Mussorgski verschmolz. Gleich danach aber erklingt ein Kampfmarsch – etwa stilisierter Kosaken-Chor mit scharfen instrumentalen Marschfiguren. Das Ganze wird wiederholt, und dann folgt eine Umdeutung der Einleitung in den Bläsern, wieder der Kosaken-Chor und die veristische Passage. Alles wird dann mit aggressiven Rufen der Solisten, die aus dem »drohend leisen« Chor emporschießen, festlich abgeschlossen. Die verbale Fülle dieses musikalischen Geschehens: Erde, Himmel, Vaterland, »nie vergessen«, Ruhm, Glück des Soldaten in der Erfüllung der Pflicht, Tod, Ehre, schlagende Kraft, Heil, Sieg, »zum Kampf immer bereit« (betont mit drohenden Rufen), Pflicht der Jugend, tapfer »immer vorwärts für unser Land« zu marschieren.

Nr. 4: »Lied der Zentralen Armeegruppe« von Major I. Rajewskij, dem Chorleiter dieser Armee, der mit dem Titel »Verdienstvoller Künstler der UdSSR« ausgezeichnet wurde. Ein sehr lustiges Lied von der Besatzung der Tschechoslowakei. Der Text beginnt mit der Rekrutierung und Bildung der Zentralen Armeegruppe für den Dienst jenseits der Grenze; musikalisch ist das als etwas Harmloses und Schönes illustriert. Im Arrangement des Orchesters wird der Rhythmus und die Melodik der »Tschastuschka« stilisiert. An ideologisch wichtigen Stellen wird jedoch mit militärischer Härte skandiert; zum erstenmal bei den Worten »Die Tschechen und Slowaken werden uns nie vergessen: wir sind in der schwersten Zeit zu Hilfe gekommen« und dann im festlichen Kantatenschluß »Rodina s toboj, s toboj« (Vaterland mit Dir, mit Dir!). Das ganze Lied geben wir später im Text wieder.

Nr. 5: »Das Vaterland« von S. Tulikow. Ein hohes Lied der ununterbrochenen, emphatisch festlichen Huldigung an das russische Vaterland. Die Musik ist hier besonders ornamental. Die sequenzartige Melodik bewegt sich feierlich in Wellen, wobei jeder emporsteigende Bogen irgendeine Maxime der Vaterlandsverehrung betont. Auch die »Kosaken-Episode« des Kampfchors ist ziemlich ornamentiert. Der Klangcharakter: Ein Wagner-Orchester à la Mascagni. Nach den Höhepunkten kommt immer ein dramatisches Pianissimo mit mysteriösen Vibraten der Streicher. Die Worte: Vaterland (ein ununterbrochen beschworenes Wort), Glaube (z. B. »an die Weisheit des Vaterlandes«), helle Träume, Heil, Ewigkeit usw. Das Vaterland wird gebeten, dem Sänger einen neuen Körper zu schaffen, damit sein Herz nur dafür schlagen kann.

Nr. 6: »Brüder zur Sonne, zur Freiheit«. Eine Operetten-Bearbeitung dieses alten revolutionären Liedes der russischen Studenten aus der Indoktrinationsphase der Ideologie vor 1917 (der Autor: L. P. Radin, 1897). Die orchestrale Einleitung ist im typischen Potpourri-Stil, wie er etwa in den Jugendstil-Pavillons kleiner Bäder für die damalige Gesellschaft gepflegt wurde. Nach der »legendarisierenden« lyrischen Wiedergabe des Textes im Chor folgt dieselbe Melodie tanzlustig wie in einer Kálmán-Operette.

Nr. 7: »Die Nachtigallen« von W. Solowjew-Sedoj. Einleitung *ppp* im lyrischen Balalaika-Stil, dann Arie einer Opernsängerin, dann knüpft ein dramatisch leiser Chor à la Mussorgski (mit einer Marschepisode) an, wonach der Chor zu scharf drohenden Tönen übergeht, die sich in ein Jubiloso verwandeln. Aber nach einem unerwarteten Puccinischen Übergang zu einem Pianissimo erschallt ein Echo der Arie, und das Lied klingt in leisem Chorgesang aus. Apotheose des Landes und der russischen Seele im Dialog der Sängerin mit den Nachtigallen.

Nr. 8: »Samowary-Samopaly« von A. Nowikow: ein sehr lustiges Soldatenlied, darin ein Wortspiel mit den Namen der Geräte zum Kochen und zum Schießen. Eine dramatisierte Tschastuschka in raschem Tempo und mit einer orchestralen Clownerie, emporsteigende Rufe militärischer Lust und Härte.

Nr. 9: J. Schaporin: Chor der Soldaten aus der Oper »Die Djekabristen« (1947–53). Ein Beispiel des in den 30er Jahren von Stalin geforderten volkstümlichen Stils des sozialistischen Realismus. Nach der Ästhetik dieses Musikschaffens sollten die echten Chöre des Volkes auf der Bühne stilisiert werden. Deshalb unterscheidet sich dieser Chor gar nicht von den anderen Nummern des Ensembles.

Nr. 10: »Die Armee ist ständig auf dem Marsch« von J. Saritzkij. Alle Register des Orchesters einschließlich der Ziehharmonika sind zu einer eisern-harten Untermalung der Idee eingeschaltet. Die Worte »Und sie gehen, sie gehen, sie gehen immer vorwärts, immer vorwärts, vorwärts ...« sind mit Trommelwirbel und Trompetensignalen begleitet. In der Mitte erschallen starke Schläge der Pauken, und es taucht ein musikalisches Bild einer Schlacht mit Trommelfeuer auf, etwa wie in Beethovens »Wellingtons Sieg«. Nach einem Blasmusik-Intermezzo folgt die vierte Strophe. Sie ist mit einem Parade-Marsch beendet, der dann in einer Mischung von Opernschlußchören, einem Zirkus-Tusch beim Höhepunkt der Akrobaten-Nummer und der Wagnerschen Walhall-Symbolik abschließt. Unter der Begleitung des Trommelwirbels werden dabei drohend ekstatische Rufe »Armii – slawa! Kommunistitscheskoj Partii – slawa! Rodine – slawa!« (Heil Armee! Heil KP! Heil Vaterland!) in einer tripliziten Steigerung des Ausdrucks präsentiert.

Laut Text auf dem Schallplattenumschlag entstand der Chor zur Zeit der Stationierung der Zentralen Armee in der Tschechoslowakei (das in dem Moskauer Vertrag stehende Wort *»zeitweilige* Stationierung« durfte bald nicht mehr gebraucht werden). Die erste Vorstellung war am 4. Februar 1969 (also noch in der Zeit der Empörung der Bevölkerung durch die Selbstverbrennung Jan Palachs, u. a. jungen Leuten, die dadurch gegen die Besatzung des Landes protestierten). Der Chor hat 90 Mitglieder; in zwei Jahren organisierte er 335 Konzerte vor insgesamt 400 000 Zuhörern und ist angeblich – außer bei der eigenen Armee – auch »bei den Werktätigen der ČSSR und auch bei den Soldaten der Tschechoslowakischen Volksarmee sehr beliebt«. Seine Tätigkeit ist also auf die innere und äußere ideologische Indoktrination gerichtet. Das Repertoire, ergänzt durch

akrobatische Tänze der Soldaten und einer Mädchengruppe in stilisierten Volkstrachten, soll offensichtlich das menschliche Antlitz der Sowjetarmee zugleich mit ihrer harten Kampfentschlossenheit manifestieren. Jeder Auftritt des Chors soll das fröhliche und gesicherte Leben in der starken Umarmung des slawischen Bruders assoziieren.
Die innere Indoktrination steht im Zeichen der Vaterlandsliebe und des bedingungslosen Gehorsams. Der Dienst mit der Waffe und das »Leben auf Befehl« sollen zur Natur des Menschen gehören. Wir zitieren vollständig das Lied Nr. 4 »Prowodili mamy ›wali‹ u rebjat, sluschit sa granicej molodyj soldat« (die Melodie des Refrains s. auf S. 57). Dieses russische Lied von russischen Autoren, das ein russischer Chor singt, ist außerdem noch das einzige Lied der Dankbarkeit für die russische Bruderhilfe, das in jenem Land, dem geholfen wurde, bisher entstand:

1.
Es haben die Muttis »Tschüs, Jungens!« gesagt,
und nun dient jenseits der Grenze der junge Soldat.
Vergebens erwartet man einen Brief von zu Hause?
Eh–offensichtlich hat sich das Postflugzeug irgendwo aufgehalten.
Ei, Zentrale Armeegruppe
beinahe wie beim Kriegsfeldzug!
Ei, der Weg ist weit,
unser uns so lieber Kampfweg.
Sei Soldat noch entschlossener,
sei Soldat noch kräftiger,
gedenke, du Glücklicher: Vaterland mit Dir!

2.
Manchmal ist der Dienst nicht allzu leicht,
der Soldat aber immer folgt, er erfüllt alles,
ob er müde oder durstig ist.
Oftmals statt des Daches decken ihn Wolken des Himmels.
Ei, Zentrale Armeegruppe
beinahe wie beim Kriegsfeldzug!
Ei, der Weg ist weit,
unser uns so lieber Kampfweg.
Sei Soldat noch mutiger
sei Soldat noch behutsamer,
gedenke, du Glücklicher: Vaterland mit Dir!

3.
Wir gehen alle stolz entschlossen
mit unserer Waffe für unser Land voran.
Die Tschechen und Slowaken werden uns nie vergessen:
wir sind in der schwersten Zeit zu Hilfe gekommen.
Ei, Zentrale Armeegruppe
beinahe wie beim Kriegsfeldzug!
Ei, der Weg ist weit,
unser uns so lieber Kampfweg.
Sei Soldat ein Musterkerl,
bleibe deiner Heimat treu,
gedenke, du Glücklicher: Vaterland mit Dir!

Das Lied stellt eine der häufigsten Varianten des Vier-Akte-Schemas dar:

I. (Die erste Strophe): Die »ontisch bestimmende« Bildung der Zentralen Armeegruppe durch plötzliche Rekrutierung. Eine bestimmte Arroganz bagatellisiert die Familienbeziehungen, um die notwendige Härte einer »fast kriegerischen« Situation als etwas Mannhaftes hervorzuheben. Das übliche Bild der Soldatenfolklore vom Abschied von der weinenden Mutter soll auf diese Weise betäubt werden.
II. (Die zweite Strophe): Die Eigenschaften des depersonalisierten »Es« des idealen Soldaten (das ER) werden analysiert; durch diese »Noetik« des Soldatenlebens wird der treue Vaterlandsdienst jenseits der Grenze heroisiert; die gemeinsame Not (die durch die Versorgungsmängel der vorschnell für die politische Aktion rekrutierten Armee verursacht wurde) wird zum Gruppierungsappell ausgenutzt; das »Leben auf Befehl« wird als die höchste Tugend hervorgehoben.
III. (Die dritte Strophe): Die für diesen Akt übliche Kampf- und Feindesbeschwörung dient der »logischen Begründung« der militärischen Aktion: das besetzte Land sollte vor einem nicht näher charakterisierten Feind (offiziell war es in der damaligen Propaganda die revanchistisch-militärische Bundesrepublik) gerettet werden. Wie in den meisten Kampfliedern der NS- und KP-Ideologie wird auch hier das messianische Moment in diesen dritten Akt eingebaut. Das »hohe Prinzip« ist die treue, humane Sendung der Sowjetarmee jenseits der Grenze, die die Liebe und Dankbarkeit der geretteten Völker mit sich bringt. Diesmal waren es die Tschechen und Slowaken. (»Tschechi i Slowaki pomnit' budut nas: my prischli na pomoschtsch w samyj trudnyj tschas«.)
IV. (Der Refrain): Die Richtlinien und Marschbefehle; die Perspektiven des weiteren »Kampfweges«, den der Soldat »liebt«; die »ethischen« Gebote, die den Menschen in Uniform instrumentalisieren sollen; die Imagination des überpersönlichen Glücks. Das ER der ersten zwei Akte versinkt im III. und IV. Akt. in das aktionsfähige WIR; zu diesem Zweck ist das DU jedes einzelnen Soldaten im Ton der Seelenfürsorge angesprochen: »Gedenke, du Glücklicher, Vaterland mit Dir« (Pomni, schtschastliwoj, Rodina s toboj!).
Wie es oft in der Geschichte vorkommt, begleitet die Geburt und die propagandistische Wirkung dieses Liedes eine unfreiwillige Komik. Im Herbst 1968 wurde im tschechoslowakischen Rundfunk ein Lied ausgestrahlt und bald danach überall bei der Bevölkerung bekannt: ein »Lied des gehorsamen Soldaten«, in dem das »Leben auf Befehl« der Sowjetsoldaten in einer ironischen Ich-Form stilisiert wurde. Die Autoren des Liedes der Zentralen Armeegruppe ahnten nicht, daß sie buchstäblich das in jenem tschechischen Lied genau beschriebene Image des Sowjetsoldaten realisierten. Der tschechische Text lautet wie folgt[164]:

Ich bin einer von denen, die friedlich leben wollten,
um ein eigenes Bett, Stuhl, Tisch
und nichts darüber zu haben.
Dann kam ein Befehl: ich soll marschieren!
Gestern Bruder, heute Feind –
also das Gewehr in die Hand!
Marschieren, los! Singen! Schießen!
Alles auf Befehl.

164 »Jsem jeden z těch, co chtěli klidně žít«, s. Anm. 158.

Ja, nun bin ich dafür, daß der Krieg geführt wird,
die Waffen dürfen uns nicht verrosten.
Also, General! Vernichte diese böse Welt!
Ja, ich bin dafür, denn dagegen zu sein hilft nichts,
weil der, der mehrere Panzer hat,
auch Recht und Wahrheit hat
und so weiter ...
Ich bin einer von denen, die friedlich leben wollten,
manchmal mit Tränen, dann wiederum mit Lachen,
ab und zu etwas Gutes, dann eine Sünde.
Jedoch heute gibt's keine günstige Zeit für den Frieden.
Ich gehe, du gehst, wir alle gehen auf Befehl voran
mit Gewehr in der Hand
um das Vaterland zu schützen und zu singen,
wie man uns gelehrt hat.
Ja, nun bin ich dafür, daß der Krieg geführt wird ...

Die moralischen Folgen des blinden Gehorsams, auf dem die sowjetische Armeedoktrin beruht, scheinen allerdings auch die russischen Untergrundlieder zu reflektieren: »Kak choroscho byt' soldatym, soldatym, on ni w tschom winowatym ... « (Wie schön ist es, ein Soldat zu sein, er trägt nie an etwas Schuld).
Die Regie des historischen Zufalls bewirkt, daß die Schallplatte »Lieder der ewigen Freundschaft« trotz ihrer prachtvollen Ausstattung mit auflockernden Farbbildern des Chors (der Chor flankiert von Fahnen und lachenden Mädchen in Trachten) nicht allzuviel Ansehen unter der Bevölkerung erwarb. Das Volk hat sie spontan »Russischer Big-Beat« benannt[165]. Der andere faux pas ist außerdem noch musikalischer Art. Es existiert ein wohlbekanntes tschechisches Spottlied »Lustiger Krieg«, das auf Russisch beginnt und die pathetische Vortragsweise der sowjetischen Armeechöre karikiert: die heroischen Tenor-Arien, die aufgeputzte Kriegslust, die aus dem Chor emporschießenden Befehle (»Vorwärts! Rückwärts! Rechts um! Maul halten! Schritt halten!« usw.). Auf diese psychische Barriere der aus dem Bewußtsein der Bevölkerung nicht verwischbaren Karikatur stößt unbewußt jede Veranstaltung des Chors der Zentralen Armeegruppe[166]. Daß dieser Chor die Bevölkerung mit seinem Gesang »Die Tschechen und Slowaken werden uns nicht vergessen ... « zur Liebe erwärmen will, während sie das »Wir vergessen nie« im bitteren Sinn der Protestsongs erlebt (s. auf S. 138), zeugt davon, wie wenig die Mächtigen – wie immer in der Geschichte – die Psyche der Untertanen erkennen können. Also kommt auch die »ideologische Diversion« durch viel tiefere Ursachen in dem totalitären System selbst zustande, als es die DDR-Journalisten, die jenes Verdienst der westdeutschen monopolkapitalistischen Schallplattenindustrie und dem Sänger Freddy zugeschoben haben, ahnen konnten.

165 Bericht des Korrespondenten aus Bratislava in: České slovo, Jahrg. 17, Nr. 12, München, Dez. 1971, S. 8.

166 Den Reiz der gelungenen musikalischen Karikatur kann man verbal nicht vermitteln, deshalb weisen wir auf die Möglichkeit einer Bestellung der Tonbandkopie beim Jan-Palach-Klub Zürich auf. Das Lied entstand im Herbst 1968 und konnte damals noch im Rundfunk ausgestrahlt werden. Schon die Einleitung auf Russisch »Češskaja vojevaja pesnja ›Vojna veselaja‹. Solist: Meždunarodnyj artist vsech respublik mira ...« (Ein tschechisches Kampflied ›Lustiger Krieg‹. Solist: Internationaler Künstler aller Republiken in der Welt ... .) trifft genau die typische Megalomie und den aufgeblähten patriotischen Stolz der russischen Armeechöre.

Die tschechoslowakischen Protestsongs sind, unseres Erachtens, die ersten, die in ihren ideologiekritischen Inhalten die »postsozialistische«, d. h. auch nachideologische Entwicklungsphase bedeuten. Im Einklang mit der hegelianisch-dialektischen Terminologie sah diese Entwicklung bereits im vergangenen Jahrhundert A. I. Herzen kommen[167]:

Der Sozialismus wird sich in allen seinen Phasen bis in die letzten Konsequenzen, bis ad absurdum entwickeln. In dieser Zeit stürzt sich wieder aus der titanischen Brust der revolutionären Minderheit ein Schrei der Negation, und ein Kampf auf Leben und Tod fängt an; der Sozialismus wird in diesem Kampf die Stelle des jetzigen Konservatismus einnehmen und wird durch eine kommende, uns bisher unbekannte Revolution besiegt.

Jedoch, wie aktuell diese Hegelianische Prophezeihung klingt, und wie wahrhaftig sie sich auch zu verwirklichen scheint, so dringlich stellt sich die Frage nach dem Sinn der künstlich eingeleiteten geschichtlichen Bewegung, die durch den totalen Wahrheitsanspruch des »Mechanismus der Dialektik« ihre totalitäre politische Macht begründet. Die in die Geschichte eingebaute dialektische Konstruktion erweist sich nicht als der Weg zur Verwirklichung einer größeren Freiheit des Menschen, sondern als eine neue Ganzheitsmethode für die Fesselung ganzer Völker in riesige KZ-Lager: Stacheldraht und Wachtürme ziehen sich Tausende von Meilen um das »sozialistische Lager« herum. Die Konstruktion fesselt nicht nur die Produktivkräfte der Wirtschaft, sondern auch die der Wissenschaft und Kunst. Das Beste, was in den Jahrzehnten des bestehenden totalitären Systems des Sozialismus entstand, mußte sich gegen die Ungunst der Macht, der Staatslehre des Diamats, der Lehrsätze der Parteipropheten, des Zensurapparats durchsetzen. Die affirmative Kunst nach den Normen der »fortschrittlichen Ästhetik« des Systems gebiert megalomane Huldigungsgebilde, sentimentalen Kitsch und Gesänge à la »Lieder der ewigen Freundschaft«, wo Lüge auf den Trümmern der Freundschaft triumphiert.
Die evolutions-optimistische Vorstellung der Hegelianer, daß die Negation der Negation immer zu *höheren* Entwicklungsstufen führen muß, bricht in der Realität zusammen. Die von A. I. Herzen im Jahre 1850 vorgesehene Revolution der nachsozialistischen Welt ist eher eine schmerzhafte Rückkehr zu normalen menschlichen Lebensbedingungen, wo der Mensch nicht mehr Eigentum des Staates ist, wo wieder moralische Werte und Normen des Zusammenlebens erneuert werden, wo die zwei vom System nie garantierbaren grundsätzlichen Freiheiten – die Freiheit der Bewegung und des Wortes – wieder die conditio humana der Existenz sichern. Diese Tatsache macht die dialektische Spielerei mit der Negation und der Negation der Negation etc. zu einem etwas teueren experimentum crucis. Das, wofür ganze Völker mühsam instrumentalisiert werden, zeigt sich als ein sinnloser Betrug, ein grandioser Versuch an Menschen, der die vorausgesetzten Ergebnisse einer Gedankenkonstruktion bestätigen soll. Dafür werden ideologische Kriege ununterbrochen gepredigt und real vorbereitet, auch wenn sich das praktische Ergebnis der vorherigen Kriege als absurd erweist. Die Festungen, für deren »heilige« Verteidigung und blutige Eroberung Tausende gefallen sind, dienen heute als Rattennester, die ehemaligen Stacheldrahtgrenzen werden ruhig von Millionen friedlicher Touristen aus den ehemaligen »Feindeslagern« betreten, die Embleme der Macht, für deren Verletzung

167 A. I. Herzen: Vom anderen Ufer, russisch in: Sobrannyje sotschinenija Bd. 6, Moskau 1955, S. 110. Die Ansichten Herzens wurden aktualisiert in: František Kautman: Víra a skepse v díle A. I. Gercena (Glaube und Skepsis im Werke A. I. Herzens), in: Filosofický časopis Nr. 4, Prag 1969, S. 479–490.

Todesurteile gesprochen wurden, hängen schlapp in den Museen, »heilige« Fahnen und Hymnen rufen Lachen hervor.
Deshalb wagten wir es, in diesem Kapitel einige in der Fachliteratur ungewöhnlich aktuelle Untersuchungen vorzunehmen. Soll man immer fünfzig Jahre abwarten und erst dann dieselbe Sache rein historisch bearbeiten? Wenn alle schon den früheren ideologischen Wahnsinn erkannt haben, ist es kein Verdienst der Wissenschaft, dieselbe Erkenntnis nachträglich zu illustrieren. Der Sinn der Ideologiekritik liegt in der humanen Sendung ihrer Aktualität, auch wenn man dabei einige noch allzu emotionelle Töne riskiert.

2. *Die Instrumentalisierung des Menschen im Soldatenlied*

Meine Republik ist besser
als deine.
Laßt uns Fanfaren
austauschen.
Rechtzeitiges Schießen
will gelernt sein.
Ohne Bildung
tötet man nie
aus Vergnügen.
Vaterland, kräftiger Schnauzbart einst,
Marsch der Großväter
am Gußeisen hin.
Es schwankt, wenn man zu leise gestiefelt ist.
Karl Krolow: Militärstück, in:
Deutsche Teilung – Ein Lyrik-Lesebuch, 1966.

Wo Gewalt als legitimes Mittel zur Durchsetzung der eigenen Wahrheit gilt, gelangt man naturgemäß zum Lob der Waffe und des Tötens. Das *Soldatenlied* ist folglich der »heilige Höhepunkt« im Liedgut der Ideologien. Die Stunde des *wirklichen* – nicht nur imaginären – Kampfes gegen den niederträchtigen Feind hat hier geschlagen.
Bei alledem läßt sich nicht sagen, daß das geführte Volk so blutgierig ist, daß es die Moral des gerechten Tötens ohne weiteres akzeptiert. Die Schlachtszenen – die balladeske »blutige Hochzeit des Soldaten« in der Folklore – sind voll Leiden und Schrecken. Allein die *Instrumente* der modernen Kriege wecken Entsetzen. In einem Klagelied aus Böhmen, das die Wirkung der neuen Waffen im Krieg zwischen Preußen und Österreich 1866 schildert, heißt es[168]:

Im selben Augenblick fallen die Menschen,
einige ohne Hand, andere ohne Haupt.
Ein Pferd läuft mit dem Körper des Toten davon.
Das Herz ist in Schrecken versetzt:
Was für Instrumente sind da auf den Menschen gerichtet!

Im ideologisch unaufgeklärten Volksbewußtsein gehören derartige Schreckenbilder zum traditionellen Begriff des Krieges, den die Ideologien ekstatisch als den »heiligen Kampf« besingen. Gleichfalls begeistert rühmen die Manipulatoren die mephistotelsche Erfindungskraft beim Erzeugen der Kriegsinstrumente. Die Waffe strahlt als etwas Primäres, die von sich aus den folgsamen Dienstmenschen erzeugt. Die Waffe ist »die Braut des Soldaten« und er »pflegt sie mit Liebe und mit Stolz« (vergl. S. 166). Wenn Franz Josef Degenhardt tief im Frieden argumentiert »Noch lebt der Klassenfeind! Behält man seine Waffe besser schußbereit!« (s. S. 86), ist diese verordnete Liebe zur Waffe gar nicht platonisch.

168 Ein Bänkelsängerlied, aus der mündlichen Überlieferung aufgezeichnet vom Verf.

Auf diese Weise entsteht ein *ethisches Spannungsfeld* zwischen dem Erlebnis der todbringenden Wirkung der Waffe und ihrem ideologischen Lob als *Instrument, für das der Mensch instrumentalisiert werden muß*. Die Erzeugung eines Waffenmenschen, der »mit Liebe« seine Waffe trägt und mit ihr alle Befehle im Kampf gegen den »Feind« erfüllt, gehört zu den Höhepunkten der propagandistischen Erfolge jeder Kampfideologie.
Die Realität des Tötens und Sterbens ist weniger erhaben, als das die »heiligen« Kampflieder der Ideologien versprechen. »Brechen dem Feinde die Klauen« ist sehr schön mit Härte und Stolz zu singen, jedoch die gebrochenen Beine im Schlachtfeld zu sehen ist nichts Erhebendes. Angesichts des Leidens versagt jede heilige ideologische Argumentation. Die Kriegsbriefe gefallener Soldaten geben davon ein sprechendes Zeugnis. Aus dem ersten Weltkrieg[169]:

Genau wie bei uns kehrt auch dort (in den gefundenen Briefen der gefallenen »Feinde« – V. K.) die Frage oft wieder: »Wie soll denn das noch enden?« Zu meinem Erstaunen las ich eigentlich nie gehässige oder abfällige Bemerkungen über Deutschland und die deutschen Soldaten ... Vor unserem Grabe lag bis vor kurzem noch eine Menschenhand mit Fingerring, ein paar Meter davon ein Unterarm, von dem zuletzt nur noch Knochen übrig waren ... Wer die ganze Tragik der mannigfachen Ereignisse, die schon der normale Tag hier bringt, auf sein Gemüt einwirken lassen will, der muß seinen Verstand verlieren oder mit hochgehobenen Armen zum Feinde überlaufen.

Aus dem zweiten Weltkrieg[170]:

Armes, unglückliches russisches Volk! Wer kann sich des Mitleids erwehren? ... Die Zeit ist eine andere geworden und von Humanität will man nichts wissen. Brutale Gewalt ist das Kennzeichen für unser Jahrhundert und so werden auch wir mitleiden müssen mit unseren russischen Brüdern und Schwestern, wir alle, denen Recht, Humanität und Menschenliebe eine Verpflichtung ihres Glaubens sind ... Welch ein unseliger Krieg ist dieses Menschenmorden im Osten Europas! Ein Frevel an der Menschheit!

Derartige allzu menschliche Töne müssen die Ideologien betäuben. Und dem dient gerade die *Instrumentalisierung* des Menschen im Namen des »hohen Prinzips« der Ideologie. Wie grotesk auch ein verordneter Ersatzorgasmus der »Liebe zur Waffe« ist, so anthropologisch ernst ist er gemeint. Er festigt die verkehrte Relation zwischen dem Menschen und seinem Produkt. Die Bedürfnisse einer tadellos funktionierenden Waffe sind primär, die Waffe erzeugt von sich aus einen Waffenmenschen. Die mechanisierten Verhaltensmodi können erfolgreich nur im *Kollektiv* erzielt werden, denn nur in der Gruppe können die uralten Mechanismen der Selbsterhaltungsinstinkte »angesichts der drohenden Gefahren« heraufbeschworen werden. Für ein Herdenwesen bedeutet das Kampfinstrument den inhärenten Bestandteil seiner psychischen Substanz, die den festen Gesetzen des Herdenlebens untergeordnet ist. So, wie sich ein Wilder sicher fühlt, wenn er mit seiner Waffe schläft, fühlt sich auch der moderne Waffenmensch in einer imaginierten gefahrvollen Welt psychisch abgeschirmt, wenn ihm die Gefahren nur echt ideologisch suggeriert werden. »Klingt die Musik der Motoren, fühlen wir uns unverloren und furchtlos in jeder Gefahr[171]«.

169 Kriegsbriefe gefallener Studenten. Hrsg. v. Philipp Witkop, München 1928, S. 238. Der Autor des Briefes Hugo Müller, stud. iur., ist am 18. Oktober 1916 gefallen.
170 Kriegsbriefe gefallener Studenten. Hrsg. v. Walter und Hans W. Währ, Tübingen und Stuttgart 1952, S. 109. Der Autor des Briefes Kurt Vogeler, stud. theol., ist am 20. März 1942 gefallen.
171 Hell klingen unsre Lieder ..., Wolfenbüttel–Zürich u. a., 1963, S. 29.

Der Einzelne, der aus seinem bürgerlichen Leben herausgerissen und in die psychische Grenzsituation des Soldatendienstes versetzt wurde, versinkt in einer instrumentalisierten Menge mit verordneten Lebensnormen. Jede Armee ist ein künstliches »Quasi-Folk« mit spezifischen Eigenschaften, analog zu anderen »Quasi-Folks« moderner Zeit, die durch ihre berufliche Trennung den Nährboden einer eigenen »Folklore« bilden: die Seemänner, die Kumpels, die Cowboys[172]. Im Quasi-Folk der Armee werden heutzutage neue, in der Volkskunde bisher nicht registrierte Funktionen der »Folklore« entwickelt. Die *soziogene Funktion* eines Soldatenliedes hat sich qualitativ verändert, indem das Töten im Krieg viel unpersönlicher geworden ist als je zuvor. Das Lebenstrauma der Soldaten aus dem ersten Weltkrieg, die »Augen des ersten im Nahkampf getöteten Menschen«, vermögen die Instrumentatoren durch eine gezielte Depersonalisierung des Todes zu beseitigen. Der *balladeske Tod* des ehemaligen Soldatenliedes hat das Trauma des persönlich getöteten Anderen dadurch getilgt, daß der *eigene* imaginative Tod als ein Ich-Erlebnis reproduziert wurde. Das ideologisierte Soldatenlied von heute dagegen versucht, Mitschuldgefühle und andere psychische Konflikte mit einer fatalisierenden Entpersönlichungsgeste zu betäuben. Der Soldat figuriert öfter als ER (d. h. sein psychisches »Es« wird als Leitbild eines »idealen Soldaten« projiziert: »und *er* pflegt sie mit Liebe und mit Stolz«), oder er verliert sich unter einem eingepflanzten Über-Ich (MAN, SIE).

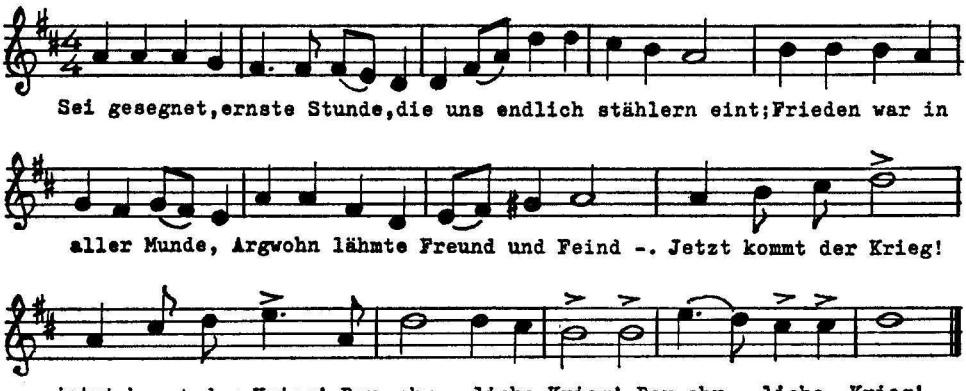
Die wertvollen soziologisch-volkskundlichen Beobachtungen John Meiers aus dem ersten Weltkrieg zeichnen ein plastisches Bild der elementaren soziogenen Funktion des Soldatenliedes auf[173]. Für Meier verstand es sich von selbst, daß er seine besondere Aufmerksamkeit dem Verhältnis zwischen Kunstlied und Volkslied widmete. Die Funktion des balladischen Singens hat er trefflich aufgezeichnet. Aus der Furcht, zu weich und unmännlich zu erscheinen, verschweigt der Soldat im Felde »in persönlichem, direkten Austausch meist seine Empfindungen und gibt sich, das Gegenteil maskierend, derber, härter und spöttischer als er ist. Da hilft nun das Lied: in ihm sagt und klagt er, was ihn bewegt und was er sonst nicht selbst sagen kann und mag«. Der Gesang »gibt das Ventil ab, um die Maschine von übermäßiger Spannung zu befreien. Das Aussprechen der Gefühle, hier im Gesang mit Worten eines anderen, entlastet den Einzelnen von dem sonst zu starken Drucke, unter dem er leiden und verkümmern würde[174]«.
Im erstgenannten Verhüllen der wahren Empfindungen durch die simulierte Härte hat gerade das vom Feindeshaß überladene künstliche Kampflied seinen psychischen Ansatzpunkt gefunden. Wenn es tatsächlich gesungen wird, so geschieht das meistens *aus diesen Gründen*. Darauf kann sich die Instrumentalisierung mit Hilfe der Kampflieder, die für die Soldaten erzeugt werden, stützen. Die Parolen wie »Sieg oder Tod« werden leicht verkündet, der »Kamerad Tod« suggeriert, der »liebe Kampfweg« beschworen und das »Nicht-umsonst-Fallen« versprochen, weil aus funktionellen Gründen der Soldat *auch* derart »harter« Lieder bedarf. Auch wenn sie nicht allzuviel gesungen werden, spielen sie ihre Rolle als einmal gehörte und irgendwie fixierte Bewußtseinsinhalte, die das absurde Soldatenleben *motivieren*.

172 Terminus von Robert Redfield, in: Human nature and the study of society, Chicago 1962, S. 231. Deutsche Fassung des Kap. »Die ›Folk‹-Gesellschaft« in: Kulturanthropologie, hg. v. W. E. Mühlmann und E. W. Müller, Neue wiss. Bibliothek Bd. 9, Köln–Berlin 1966, S. 327 ff.
173 John Meier: Das deutsche Soldatenlied im Felde, Straßburg 1916.
174 Ebda S. 6.

Um die Kampflieder aus dem ersten Weltkrieg zu vergegenwärtigen, zitieren wir das »Lied an alle« aus dem offiziellen Liederbuch »Empor, mein Volk[175]!«. Es folgt dem mythologischen Vier-Akte-Schema, das im dritten Akt besonders gut nicht nur die »logische« Begründung des Todes im Kampf gegen den Feind, sondern auch die Entwertung des Lebens ermöglicht. Das imaginäre Zukunftsglück bildet dann im vierten Akt den Schlußeffekt der Instrumentalisierung:

31

Ernst und fest

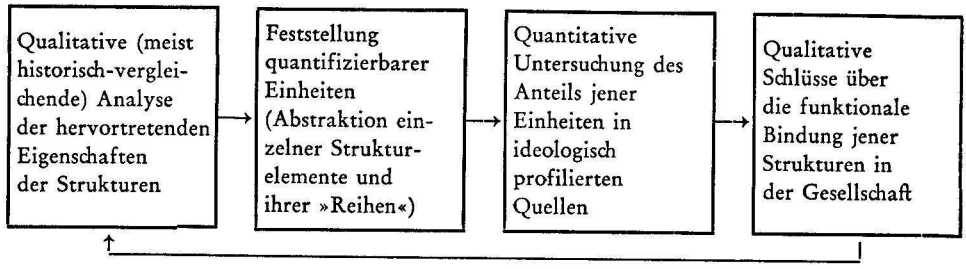


1. Sei gesegnet, ernste Stunde,
die uns endlich stählern eint;
Frieden war in aller Munde,
Argwohn lähmte Freund und Feind.
Jetzt kommt der Krieg! Der ehrliche Krieg!
2. Dumpfe Gier mit stumpfer Kralle
feilschte um Genuß und Pracht;
jetzt auf einmal fühlen alle,
was uns einzig selig macht.
Jetzt kommt die Not, die heilige Not!
3. Feurig wird nun Klarheit schweben
über Staub und Pulverdampf;
nicht ums Leben, nicht ums Leben
führt der Mensch den Todeskampf.
Stets kommt der Tod, der göttliche Tod!
4. Gläubig greifen wir zur Wehre
für den Geist in unserm Blut;
Volk, tritt ein für deine Ehre,
Mensch, dein Glück heißt Opfermut.
Dann kommt der Sieg, der herrliche Sieg!

Das »Im-Kampf-Stehen« als ontisch bestimmte Gegebenheit im ersten Akt ist hier besonders typisch als *psychische Erleichterung* präsentiert. Endlich schlägt die *wirkliche* Stunde des »heiligen Kampfes«, für den die Ideologie den Menschen schon vorher instrumenta-

lisiert hatte. Alles ist plötzlich echt ideologisch vereinfacht. Ausgewählte Realitäten der aufgezwungenen Grenzsituation reduzieren jetzt *wirklich* das ganze Leben auf ein paar Pflichten. Die unterschobene »Noetik« dieser Gegebenheit evoziert im zweiten Akt den zuständigen Gruppierungsappell mit Hilfe des Lobs der »heiligen Not«. Diesen psychologischen Griff bei der Erzeugung des Menschenmaterials wissen die Instrumentatoren bis heute hoch zu schätzen (vergl. das Kampflied der Zentralen Armeegruppe auf S. 147–148).

Die Frage, wie breit die Spannweite zwischen dem verordneten »heiligen« ideologischen Liedgut und den wirklich gesungenen Liedern der Soldaten ist, kann exakt mit Hilfe der statistischen Vorgänge einer Inhaltsanalyse beantwortet werden. Die Liedmengen beider Art unterscheiden sich dadurch, daß dieselben Inhaltskategorien ein anderes Gewicht haben; ihre Quantität zeigt objektiv die unterschiedlichen *ideologischen Akzente*. Den ganzen Zyklus der analytischen Vorgänge können wir, wie folgt, schematisieren:



So umfaßt der analytische Zyklus eine *komplexe* Erkenntnis. Z. B. die Feststellung über die Existenz des Vier-Akte-Schemas im ersten Vorgang begründet die Auswahl der Inhaltskategorien, die das Substrat des Kampfliedes erfassen: A. Die ideologischen »Gegebenheiten«, die die reduzierte Wirklichkeit mit Hilfe überpersönlicher Werte fatalisieren. B. Die Maximen und Symbole, die den Menschen in den restlichen Akten aufgrund der »ontischen Bestimmung« in A instrumentalisieren. C. Die typischen Inhaltskategorien des Gruppenlebens. D. Die Welt des Einzelnen und seiner persönlichen Interessen (die auch, wie im Fall der »Ersatzliebe« zur Waffe, manipuliert werden kann). Die statistisch festgestellten »Felder« der Inhaltskategorien, auf diese Weise gruppiert, zeichnen das Profil jeder Ideologie auf.

Aus dem ersten Weltkrieg stehen uns zwei Quellen zur Verfügung, die authentisch die Spannweite zwischen dem offiziellen und inoffiziellen Liedgut aufgezeichnet haben. Einmal die billigen Kriegsliederbücher im Taschenformat wie »Soldatenlieder zum heiligen Krieg«, »Jeder Stoß ein Franzoß« u. ä. menschenfreundlichen Titel[176]. Und zweitens die folkloristisch aufgefaßte Sammlung des Universitätsprofessors der Literatur- und

175 Empor, mein Volk! Jena 1914, S. 21. Autor: Rich. Dehmel.

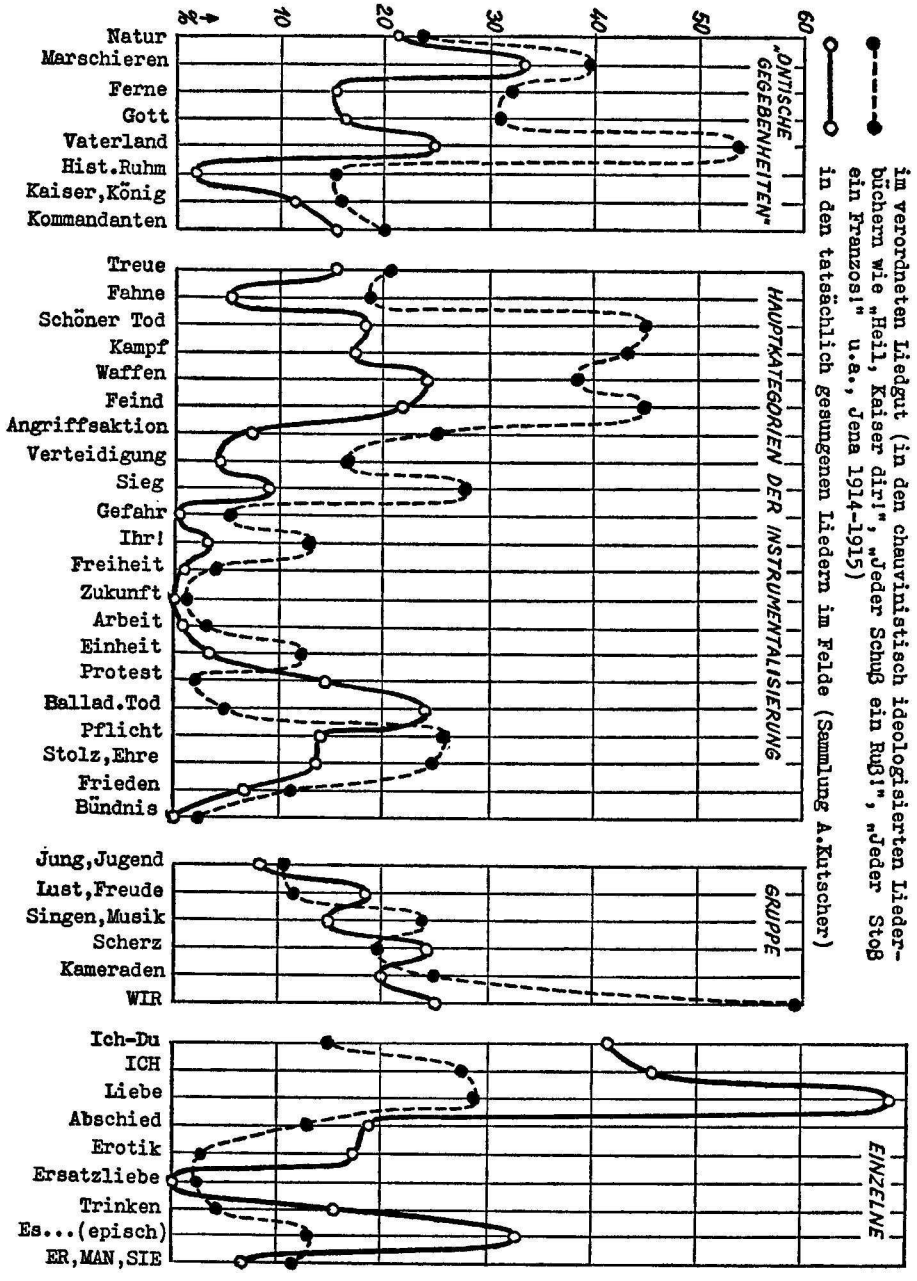
176 Das Konvolut im Institut für Musik. Volkskunde in Neuß enthält die folgenden Bände: 1. Empor mein Volk! 2. Ein Hähnlein woll'n wir rupfen (Neue und alte Kriegslieder). 3. Wohlauf Kameraden! Soldatenlieder zum »heiligen Krieg«. 4. Deutsches Herz, verzage nicht! Vaterlandslieder aus großer Zeit. 5. Jeder Schuß ein Rußl! Neue Kriegslieder. 6. Jeder Stoß ein Franzos! Neue Kriegslieder. 7. Musketier seins lust'ge Brüder. Alte liebe Soldatenlieder. 8. Jungs, holt fast! Oole un nëie Krigs- un Suldatenlieder. 9. Ich weiß einen Lindenbaum stehen. Neue Kriegslieder. 10. Heil, Kaiser dir! Kriegslieder aus unseren Tagen. 11. Nun laßt die Rosse traben! Neue Kriegslieder. Nr. 1–7 datiert 1914, andere 1915. Jedes Heft kostete nur 25 Pfennig und enthielt 20–27 Lieder, alle mit den Noten.

Theaterwissenschaft Artur Kutscher, die er unter dem Titel »Das richtige Soldatenlied« veröffentlichte. Durch seine folkloristische Stellungnahme begründete er, warum er die »gemachten« Kriegslieder nicht einbezogen hatte[177]. Aus der erstgenannten Reihe chauvinistischer Liederbücher haben wir 176 Lieder exzerpiert[178], aus dem Liederbuch von Kutscher 156 Liedeinheiten. Aus jedem Lied wurden *die* Inhaltskategorien notiert, die direkt, jedoch in einer breiten Skala von Wörtern (Natur = auch Wälder und Fluren, der Vogelgesang im Felde, die Sonne und Wolken usw.) erwähnt wurden. Konkret: Aus dem zitierten Lied »Sei gesegnet, ernste Stunde« (auf S. 155) wurden die folgenden Kategorien exzerpiert:

Einheit, Frieden, Feind, Kampf, Schöner Tod, Waffe, Ehre,
Sieg, Pflicht; Glück (Lust und Freude), WIR; Ich–Du, ER, MAN.

Auf den ersten Blick ist der ideologische Appell des Liedes dadurch ziemlich simplifiziert. Jedoch allein die Tatsache, daß am meisten die Kategorien der Gruppe B (die ideologischen Maxime und Symbole) hervortreten, charakterisiert das manipulative Substrat des Liedes trefflich, und zwar in *quantifizierbaren* Einheiten, die dann mit denen aus den anderen Liedern als gleichartige summiert werden können.
Das beigefügte Schema zeigt den unterschiedlichen Umfang der kategorialen »Felder« beider Quellen. Die Kurven bedeuten hier die *Grenzlinien der Felder* (sie haben nicht die übliche Bedeutung der Funktionskurven der Achsendiagramme mit Koordination x, y). Der betreffende Punkt in jeder Grenzlinie gibt die Prozentzahl der Lieder im Liederbuch an, in denen jene Kategorie erwähnt wurde. (S. das Schema auf S. 158.)
Wie der Vergleich ergibt, ist das Instrumentalisierungsfeld der suggerierten »Gegebenheiten« und der »ideologischen Maximen, Symbole und Imaginationen« doppelt so groß wie im tatsächlichen Gesang, in dem sich die Soldaten ihre aufgezwungene psychische Grenzsituation abreagieren. Nur die Kategorien »Protest« und »balladesker Tod« weisen im Gesang eine höhere Frequenz auf. Im dritten Feld tritt besonders auffällig das WIR des verordneten Liedguts hervor. Im tatsächlichen Soldatengesang überwiegt das (meist balladeske) Ich-Lied beinahe im selben Prozentsatz der Kategorien wie in den klassischen Volksliedsammlungen des vorigen Jahrhunderts (s. auf S. 182 ff.). Die typischen Kategorien des nicht ideologischen Volksliedes ICH, Ich-Du, Liebe, Erotik, Trinken u. a. weisen ein umgekehrtes Bild auf im Vergleich zu den ersten zwei Feldern; *sie* sind diesmal doppelt so groß (die Kategorie »Liebe« sogar dreifach größer) wie im Feld der offiziell verordneten Lieder, wo in diesem Ausmaß »Vaterland«, »Schöner Tod für das Ideal«, »Sieg«, »Pflicht« oder »Stolz und Ehre« beschworen werden. Die instrumentalisierungsfähigen Kategorien »Marschieren«, »Ferne, fremde Länder« sind im wirklichen Soldatengesang eher zum Zeichen der ganzen Grenzsituation geworden, die alles andere verursacht hat. Das »Vaterland« und der »Feind« gehören hier zum volkstümlichen Erbe des bürgerlichen Nationalismus des 19. Jahrhunderts, das in Deutschland

177 Artur Kutscher: Das richtige Soldatenlied. Berlin 1917. Im Vorwort: »Diese Soldatenlieder habe ich fast ausnahmslos in den Jahren 1914–1916 an unserer Westfront nach dem Gesang meiner Kompanie aufgeschrieben. Die Leute waren meist nordwestdeutsche Bauern und Kleinstädter ... Es lag mir daran, das ›richtige‹ Soldatenlied in seiner volkstümlichen Einfachheit und derben Natürlichkeit freizulegen von allem Literarischen, Gemachten, Künstlichen (auch im besten Sinne) ... so daß nur das Allgemeingültige und gegenwärtig lebendige blieb ...«
178 Ausgewählt wurden die Liederbücher Nr. 1, 3, 5, 6, 9, 10, 11 aus dem oben erwähnten Konvolut.



spezifisch durch die im Volke tief wirkenden Befreiungskriege der Napoleonischen Zeit bedingt war. So heißt es in dem volkstümlichen Lied »Das schönste Leben auf der Welt[179]«:

179 Kutscher, S. 19.

Und ist bedroht das Vaterland,
so steht er (der Soldat, V. K.) kampfbereit zur Hand,
dann fragt er nichts nach Liebe,
dann setzt es deutsche Hiebe.
Bekannt ist ja der Deutschen Mut,
sie opfern freudig Gut und Blut
mit Gott für Vaterland und König.

Analog wurde noch im Krieg 1870 gedichtet. Das bekannteste volkstümliche Kriegslied 1914 war »Auf, auf zum Kampf« im epischen 6-Strophen-Schema. In der ersten Strophe wurde die existentielle Gegebenheit des Soldatenlebens folgendermaßen aufgestellt[180]:

Auf, auf zum Kampf, zum Kampf sind wir geboren.
Auf, auf zum Kampf, zum Kampf fürs Vaterland.
Dem Kaiser Wilhelm haben wir's geschworen,
dem Kaiser Wilhelm reichen wir die Hand.

Dann folgt die übliche »ideologische Steigerung« – drei Abschiedstrophen (die Sentimentalisierung des Abschieds von der Mutter, dem Vater und der Geliebten), dann die fünfte Anagnorisis-Strophe (»Dort steht ein Mann fest wie eine Eiche . . . «) und in der sechsten Strophe die Moral:

Wir fürchten nicht den Donner der Kanonen,
ob er uns gleich zum Untergange droht.
Drum wollen wir's noch einmal wiederholen:
der Tod im Feld ist doch der schönste Tod.

So gelangt das volkstümliche Liedgut – unter der Führung der Ideologie – bis zur Selbstinstrumentalisierung des Singenden. Und hier knüpft das verordnete chauvinistische Liedgut an[181].
Der Prozentsatz der instrumentalisierungsfähigen Kategorien in der Sammlung Kutscher, auch wenn er ungefähr nur die Hälfte des »Instrumentalisierungsfeldes« der offiziellen Lieder umfaßt, ist immer noch hoch genug und kennzeichnet den Erfolg der nationalistisch-monarchischen Ideologie im Volke. Die verordneten Kampflieder wurden zweifellos in der deutschen Armee – trotz jener mildernden Bestandsaufnahme Kutschers – mehr gesungen als in der des »Feindes«. Genau könnte das erst eine vergleichende Inhaltsanalyse feststellen, aber informativ kann man auch einzelne Zeugnisse auswerten, die das damalige Image des »Feindes« reproduzieren.
»Der Franzose« wurde dem instrumentalisierten Menschen meistens als etwas wenig Männliches, Parfümiertes, wenn auch leicht in Begeisterung Aufbrausendes, also auch Singfähiges angeboten, das jedoch den Kampfgeist der »Marseillaise« längst verloren hat. »Der Engländer« erscheint demgegenüber als ein sich nur für das Geld und das Praktische interessierender Mensch, dem jede Kampflust und insbesondere der deutsche

180 Kutscher, S. 9.
181 Kein Wunder, daß gerade dieses »volkstümliche Kampflied« zur Grundlage eigener Fassungen beider totalitären Hauptideologien wurde. Übersicht bei Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd. II., DDR–Berlin 1962, S. 490 ff.

Idealismus fremd ist[182]. »England rechnet, Deutschland dichtet«, resümierte Walter Brecht i. J. 1915[183]. Der Mangel an Kampfliedern bei den Engländern wurde als etwas Unbegreifbares betrachtet. Die typische englische Selbstironie in Kampfsituationen, in denen die Soldaten ihr standardisiertes Lied vom Weg nach Tipperary gesungen haben, schien als eine heldenunwürdige Herabsetzung des »heiligen« Krieges, wenn nicht als psychische Anomalie. »Wo englische Soldaten weilen, da erschallen auch ihre naiven Lieder, immer auch das unvermeidliche, allmählich zum ›Schlachtgesang‹ gewordene, unsäglich nichtssagende: ›It's a long way to Tipperary‹. Sogar als die ›Greffy‹ von ›U 9‹ versenkt wurde, als ein englisches Regiment bei Dixmuiden in den Tod ging, da stimmten die Briten ihr Lieblingslied an: ›It's a long way to Tipperary‹[184]«. Die historische Entwicklung des europäischen Nationalismus zeichnet sich in diesen Unterschieden plastisch auf. Was in den westeuropäischen Ländern vorbei war, wurde in Deutschland verspätet erlebt und bereitete sich in Rußland erst nach der Oktoberrevolution zum Aufblühen. Die nationalistisch-patriotische sowjetische Hymne (s. auf S. 56) und die heutigen Kampflieder mit ekstatischen Rufen »Heil Vaterland« artikulieren das echte Pathos der bürgerlichen Revolution und der aufkommenden imperialen Macht Rußlands, während noch die russischen Kampflieder des ersten Weltkrieges das feudalistische Heldentum der Bylinen-Epik aktualisierten[185].

Hypothetisch könnte man schließen, daß eine, sagen wir, »Tipperary-Armee« für die nationalistisch nüchtern gewordenen, demokratischen Gesellschaftsstrukturen typisch ist, demgegenüber eine Armee mit den »Vaterland-Kampf-WIR-Liedern« die autoritären, theokratischen, ideologisch aggressiven, verspätet nationalistischen und streng manipulativen politischen Regime kennzeichnet. Das mehr emanzipierte Bürgerbewußtsein in einer demokratischen Gesellschaft wehrt sich stärker dagegen, instrumentalisiert zu werden. Der ideologische Wahnsinn einer Kriegsorgiastik mit Liedern zum »heiligen Krieg« ist eine immer bewußter erlebte Kulturfossilie.

Die Spannweite zwischen dem verordneten und dem wirklich gesungenen Liedgut des 2. Weltkrieges ist wegen des Mangels an aufgesammeltem Material schwer festzustellen. Es ist wohl bekannt, daß die nazistischen Massenlieder und die alten Kampflieder der Bewegung sehr oft im Rundfunk ausgestrahlt wurden. Sie sicherten den musikalischen Rausch bei den siegreichen »Sonderberichten des Oberkommandos der Wehrmacht«. Dadurch wurden sie im Bewußtsein der »Masse« in einem professionell aufgeschminkten Arrangement fixiert, so daß man mit ihrem festlichen Ton nicht in einem einfachen Ge-

182 Dieses Image wurde auch im Kampflied fixiert: »He, halt! ruft England (dem Franzmann und Russenkerl, V. K.), nehmt mich mit! Ich hab noch nicht genug im Schlund. Wir machen das Geschäft zu dritt.« (Empor, mein Volk, Nr. 4). »Der Britte hat bar Geld bezahlt den Schuften gelb und weiß, sie sollen Deutschland-Österreich erschlagen auf sein Geheiß ... Der Britte dachte schlau: Goddam! Sechs Schufte, das ist viel, die damned Germans schlagen wir ...« (Jeder Schuß ein Ruß, Nr.1). Demgegenüber bei Kutscher, 53: »Mit Pomade bezahlt den Franzosen sein König, wir kriegen's alle Woche bei Heller und Pfennig ...«

183 Walther Brecht: Deutsche Kriegslieder sonst und jetzt. Berlin 1915, S. 3. Die neue Kriegslyrik allein widerlegt, laut Brecht, »den törichten Wahn, als sei der deutsche ›Militarismus‹ etwas anderes als der alte deutsche ›Idealismus‹ Schillers und Goethes. Nein, gerade das zeigt: wir sind noch dieselben!« Demgegenüber England nur »rechnete, ob das neue, kriegerische Geschäftsunternehmen auch wirklich profitabel wäre ... Es will aushalten bis zum letzten Penny«.

184 Willi Beils: Das Lied als Schwert. Warendorf i. W. 1917, S. 52–53.

185 Pesni welikoj otetschestwennoj wojny 1914 g. perwago georgijewskago kawalera kasaka Kosmy Krjutschkowa, kotoryj w boju ubil 11 prussakow i sam polutschiw 16 ran ostalsja schiw i wnow poschel w boj. Ein Liederbuch s. a., 14 S., Slavische Bibliothek Prag.

sang konkurrieren konnte. Diese neue Wirkung der Massenmedien muß man vermutlich in Betracht ziehen, wenn festgestellt wird, daß der Anteil der künstlichen Kampflieder im Gesang geringer war als im ersten Weltkrieg. Max Mechow, der 86 gesungene Lieder bei einer Truppe notierte, begründet ein sehr milderndes Urteil bezüglich der üblichen Kampf-Feind-Gesänge[186]:

Einwirkung des Nationalsozialismus findet sich kaum, denn die Neigung zum Heimatlichen kann man ja nicht ihm allein zuschreiben. Von den Liedern »der Bewegung« und den der Führung genehmen Zweckdichtungen wurde – auch von Angehörigen der Parteigliederungen – kein einziges vorgeschlagen, geschweige denn gesungen. Auch sie hatten das Gefühl, daß der Soldat etwas anderes ist als ein »Parteigenosse in Uniform«. Im Gegensatz zu früheren Zeiten ist kein Lied gegen den Feind gerichtet, obwohl die Liedfabrikanten in der Heimat genügend Lieder dieser Art erzeugt hatten. Allerdings fehlt auch ein hochgemutes, vorwärtstreibendes Lied ...

Was wir untersuchen können, ist wieder das ideologische *Angebot* der Liedfabrikanten, mit dem – ohne Rücksicht darauf, was wirklich von den Soldaten gesungen wird – die Millionen Menschen aus beiden ideologischen Lagern auf die Schlachtbank geführt wurden.

Die zwei Quellen unseres Vergleichs: Das offizielle Liederbuch der Wehrmacht, das »im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht« Hans Baumann, ein führender Autor des NSDAP/Massenliedes, herausgegeben hat[187]. Und das offizielle Liederbuch der Roten Armee, zusammengestellt im Auftrag der Politischen Oberverwaltung der RA von B. M. Jarustowski, dem heutigen führenden Musikologen der UdSSR[188].

Wie wir auf dem beigefügten Schema sehen können, ist das Feld »Gruppe« im relativen Gleichgewicht: die Lebensnormen des künstlichen »Quasi-Folks« sind schließlich in allen Armeen der Welt dieselben. Die charakteristischen Abweichungen zeigen sich in den anderen Feldern. Im letzten Feld wurde drastischer das ICH des Sowjetsoldaten verdrängt, dafür wurde ihm aber mehr an »Ersatzliebe« (zum Vaterland, zur Waffe) vergönnt. Im allgemeinen sind die ideologisch aufklärenden Methoden des russischen Liedguts einfacher. Fast jedes Lied besingt zunächst im Stil der »Birkenromantik« die russische Landschaft und knüpft den Ruhm des »heiligen« Vaterlandes daran an, dann folgt der »Kampf« gegen den »Feind«, dann wird die »Pflicht« erörtert, wobei der »Tod« heroisiert wird. Im verordneten Liedgut der Wehrmacht war die Argumentation mannigfaltiger. Sie bemühte sich, mehrere Maximen des patriotischen bürgerlichen Liedguts (wie Einheit, Freiheit u. a.) zu aktualisieren. Viel festlicher wurde jedoch in jenem Liedgut Stalin be-

186 Max Mechow: Der Liedbestand einer Pioniereinheit im 2. Weltkrieg. In: Jahrbuch für Voklsliedforschung Jg. 14, 1969, S. 62–84. Das Zitat auf S. 83. Die Bestandsaufnahme, die Helmut Bräutigam mitten im Krieg gemacht hatte (»Singen in der Wehrmacht«, in: Musik im Volk, Hg. von Wofgang Stumme, 2. Aufl. 1944, S. 235–244) konnte kaum ein anderes Bild zeichnen, auch wenn es für einen treuen NSDAP-Ideologen schwierig war, »objektiv« von verschiedenen wirklich gesungenen Liedern und Schlagerparodien zu sprechen. Er lobte zwar den Geist des deutschchen Soldaten, verlangte aber eine strenge Selbstkritik: »Der Nationalsozialismus vertritt den Standpunkt, daß die Kunst nicht vom Leben zu trennen ist, und wir meinen folgerichtig, daß dem Bild des deutschen Soldaten das Gepräge seines Liedes entsprechen muß. Daß es nicht überall so ist, ist allerdings kein Grund, an der Wahrheit der Worte zu zweifeln, die ... (ein) Franzose über den tiefen Eindruck deutschen Soldatengesanges gesagt hat. Der Ausländer sieht am besten das Gleichbleibende, das Unvergängliche dieses soldatischen Geistes, wir dagegen scheuen in unsrer Wahrheitsliebe nicht vor strengster Selbstkritik zurück ...« (S. 244).

187 Morgen marschieren wir. Liederbuch der deutschen Soldaten. Potsdam 1939. (Enthält 256 Lieder einschließlich 71 Volkslieder.)

188 Pesni Welikoj otetschestwennoj wojny (Lieder des Großen vaterländischen Krieges). Hg. von: Glawnoje polititscheskoje uprawlenije Krassnoj Armii (Politische Oberverwaltung der Roten Armee), 1946. (Enthält 37 Lieder in einem durchkomponierten Arrangement.)

sungen und im Stil der alten Epengesänge mit Sonne, mit Falken, mit verkörperten Weisheit verglichen (s. die Kategorie »Führer« im ersten Feld). Sehr oft erscheint das Wort »heilig« (»heiliger Krieg« usw.). Im Abschlußlied des Liederbuchs wird feierlich im Refrain gerufen: »Heil, heilig Vaterland!« »Heil unserem Führer!« (gemeint ist Stalin). Während sich das Wehrmacht-Liedgut auf die Traditionen des Kampfliedes des 19. Jahrhunderts stützte, erinnert das sowjetische Liedgut in seinen Naturbildern, den Schilderungen der Helden und der »heiligen russischen Erde« an die alte Bylinen- Tradition. Das

33

DIE KATEGORIALEN FELDER IM VERORDNETEN LIEDGUT DER „IDEOLOGISIERTEN ARMEEN" DES ZWEITEN WELTKRIEGES

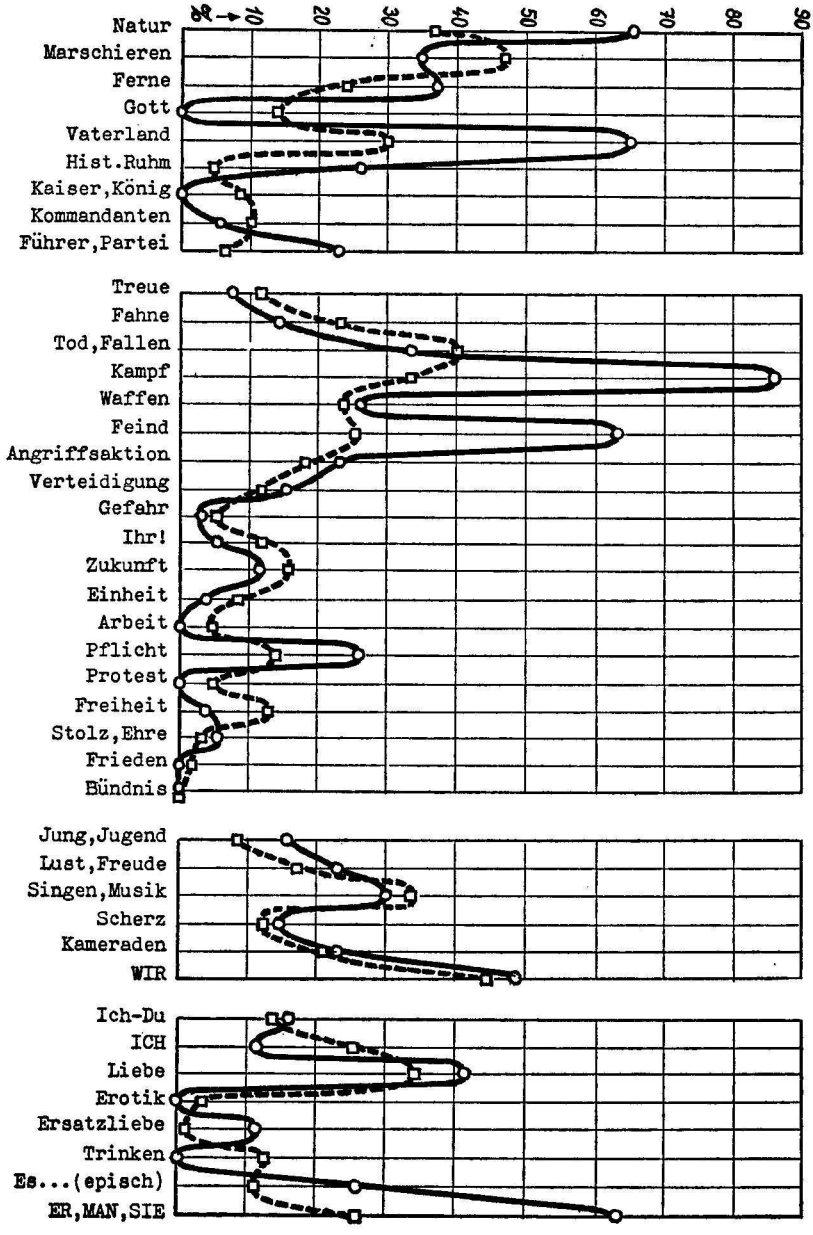
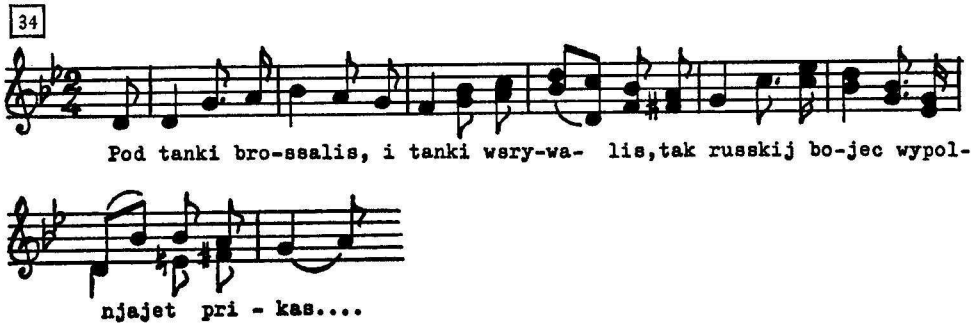


Image des deutschen Feindes erinnert an gruselige Bilder der Tataren in Bylinen-Epen, die gleichfalls von den russischen Bogatyren in großen Mengen wie Hunde liquidiert wurden[189]:

Krow faschistskich psow pust rekoj tetschet,
wrag sowetskij kraj ne wozmet.
Kak wesennyj Dnjepr, wsech wragow smetet
nascha armija, nasch narod!
(Das Blut der faschistischen Hunde soll wellenhoch fließen,
der Feind erobert nicht das sowjetische Land.
So wie Dnjepr am Frühling, so wird
unsere Armee und unser Volk alle Feinde ausrotten!)

In einem anderen Lied singt man sogar: »Mit dem Blut des Feindes werden wir Steine abwaschen«. Kennzeichnend ist, daß das WIR trotz alledem nicht die höchste Maxime des Gruppierungsappells bedeutet. Öfter ist ein ER-Leitbild des idealen Soldaten aufgestellt oder man malt ein SIE-Bild der Armeegruppen. Die Depersonalisierungsgeste zur Bildung einer »Masse« ist für die Sowjetideologie zweifellos typischer (vergl. das ER, MAN, SIE im letzten Feld).

Die wichtigste Feststellung der Analyse: Die Sowjetideologie konnte sich bei der Instrumentalisierung des Menschen *gar nicht auf ihre eigenen Maximen verlassen* und diese als Kampfargumente benutzen. Mit einem »Kampf für den Sieg des Sozialismus« u. ä. könnte man kaum die Masse begeistern und zum Töten und Sterben bewegen. Es fällt hier gar kein Wort über den Kommunismus, den proletarischen Internationalismus, den Klassenkampf usw.[190]. Der *Tod* wird in der NSDAP-Ideologie meistens im mystisch-germanischen Sinne besungen. In der Sowjetideologie war er zweckmäßiger. Er deckte, heroisiert, die konkreten irdischen Mängel des Stalin-Regimes, die besonders am Beginn des Krieges Millionen Tote kosteten (die von Stalin verursachte schlechte Vorbereitung der Roten Armee auf den Hitler-Angriff, die Massenhinrichtungen der Kommandantenkader in den Stalinschen Säuberungen usw.). Deshalb wurde das bewußte Lebensopfer der mangelhaft ausgerüsteten Soldaten – wie in den Romanen und Filmen jener Zeit – als die höchste Pflicht hervorgehoben. So singt man im »Lied von fünf Helden« mit einem legendarisierenden Duktus der Melodie[191]:



189 Pesni Welikoj otetschestwennoj wojny . . ., S. 66.
190 Nur in einem Lied auf Seite 31 wird das übliche Schwarz-weiß-Image der Ideologie auf folgende Weise modifiziert: Kak dwa raslitschnych poljusa / wo wsem wraschdebny my: / sa swet i mir my boremsja / oni – sa zarstwo tmy. (So, wie zwei Gegenpole stehen wir in allem feindlich gegeneinander: fürs Licht und Frieden kämpfen wir, sie aber – fürs Reich der Finsternis.)
191 Ebda, S. 57.

Obnjalis w posslednyj ras:
Pomni, Rodina, pro nas!
Pod tanki brossalis,
i tanki wsrywalis –
tak russkij bojec wypolnjajet prikas.
(Sie umarmten sich zum letzten Male:
Gedenke, Du Vaterland, unser!
Sie warfen sich unter die Panzer
und die Panzer explodierten –
so erfüllt der russische Soldat den Befehl.)

Heute spricht man von den »ideologisierten Armeen« des zweiten Weltkrieges und man meint die sich feindlich gegenüberstehende NSDAP- und KP-Ideologie. In der Tat waren die Millionen gefallenen Soldaten auf beiden Seiten der Front durch alte Parolen und Imaginationen der nationalistischen Ideologie des vorigen Jahrhunderts instrumentalisiert. Die Bestandsaufnahme des Liedguts der Zentralen Armeegruppe der UdSSR in Mitteleuropa 1970 zeigt, daß sich daran 50 Jahre nach der sozialistisch verbalisierten Oktoberrevolution kaum etwas verändert hat; die nationalistisch-imperiale Tendenz hat sich im Gegenteil noch verstärkt (vergl. auf S. 143 ff.). Mit altmodischen Vaterlandsparolen bearbeitet man die »Masse«, während die marxistische Ideologie – die außerdem stark russifiziert ist – in theoretischen Zeitschriften der Elite und für taktische Zwecke nach draußen betrieben wird. Der größte Irrtum intellektueller Mitläufer der KP-Parteien in Europa ist die Illusion, daß in der UdSSR die marxistische Ideologie herrscht. Die KP-Ideologien in den Ländern, die sich erst in der Indoktrinationsphase vor der Machtübernahme befinden, brauchen und pflegen diese Illusion. Als 1968 Dubček mit Breschnew über die Prinzipien des Sozialismus mit marxistischen Argumenten diskutieren wollte, bekam er als Antwort das folgende Argument: Wy naschi i my was nepustim (Ihr gehört uns und wir werden Euch nicht freilassen). Zwei Jahre danach sangen die Mitglieder der französischen KP demselben Breschnew ein Ständchen vor seiner Residenz in Paris und gläubig stimmten sie – die »Internationale«, dieses Lied der Hoffnung auf die Freiheit der Völker im Sozialismus, an[192].

Welche ideologischen Akzente charakterisieren das verordnete Liedgut beider deutschen Armeen der Gegenwart?

Für die Analyse haben wir zwei Liederbücher in der gleichen Ausstattung im Taschenformat (sogar in der gleichen blauen Farbe des Kunststoffumschlags) gewählt, die in der gleichen Zeit erschienen: »Hell klingen unsre Lieder« und »Soldaten singen[193]«. Um zu-

192 Die doppelte Ideologie – eine für das illusionistische Ausland, für philosophische und soziologische Kongresse und für den inneren Gebrauch in hohen Kreisen, die andere mit Parolen wie »Vaterland«, »Ruhm«, »Heil«, »heilig« usw. für die geführte »Masse« – entspricht der Leninistischen Auffassung der »wissenschaftlichen Ideologie«: die Elite bediene sich der marxistischen Wissenschaft und erlasse dann für die Masse die taktisch wirksamsten Kampfparolen für die Erreichung der festgelegten Ziele. Diesen Leitgedanken verfolgte Lenin bereits in seiner frühen Schrift »Wer sind die Freunde des Volkes ...«, 1894. Hier sieht W. Sch. Kelle den Beginn der Auffassung des Marxismus als einer «wissenschaftlichen Ideologie« (in: Die Leninistische Konzeption der wissenschaftlichen Ideologie und ihre Kritiker, russ. in Woprossy filosofii Nr. 4, 1970).

193 Hell klingen unsre Lieder. Liederbuch der Bundeswehr. Herausgegeben vom Bundesminister der Verteidigung Führungsstab der Bundeswehr I. 1963. (Enthält 148 Lieder.) Soldaten singen. Liederbuch der Nationalen Volksarmee. Zusammenstellung und Bearbeitung: Walter Riedel. 1964. (Enthält 72 Lieder.)

nächst zu zeigen, welche Nuancen durch unseren statistischen Vorgang erfaßt werden können, zitieren wir zwei analoge Kampflieder aus beiden Quellen, die den Vers aus unserem Motto »Laßt uns Fanfaren austauschen« rechtfertigen[194]:

Die Bundeswehr:

1.
Wir sind die Grenadiere
der deutschen Bundeswehr.
Wir führen unsre Waffen
für Freiheit und für Ehr'.

2.
Hell klingen unsre Lieder
ziehn wir zur Stadt hinaus.
Vor allen Türen schauen
die Mädchen nach uns aus.

3.
Und will der Feind es wagen
und zwingt uns zum Gefecht,
dann werden wir uns schlagen
für Freiheit und für Recht.

4. = Refrain:
Denn wir marschieren stolz
und sind im ganzen Land bekannt,
wir stehen tapfer und entschlossen ein
für Volk und Vaterland.

Die Nationale Volksarmee:

1.
Wir sind die Soldaten der Arbeitermacht
und wir stehn an den Grenzen des Landes.
Wir von den Feldern und wir aus dem Schacht
ziehn als Grenzer auf Wacht!

2.
Wir brauchen den Frieden in unserem Land,
und damit ihn keiner zerstört,
tragen wir Waffen aus Arbeiterhand.
Unser Ziel ist bekannt!

3.
Drohen die Feinde in ohnmächtiger Wut,
halten wir unsrer Heimat die Treue.
Heiß unser Herz und stolz unser Mut,
die Partei führt gut.

4. = Refrain:
Denn zu jeder Stunde
schützen wir die Republik, unsre Republik!
Denn zu jeder Stunde
schützen wir das Vaterland vor Krieg!

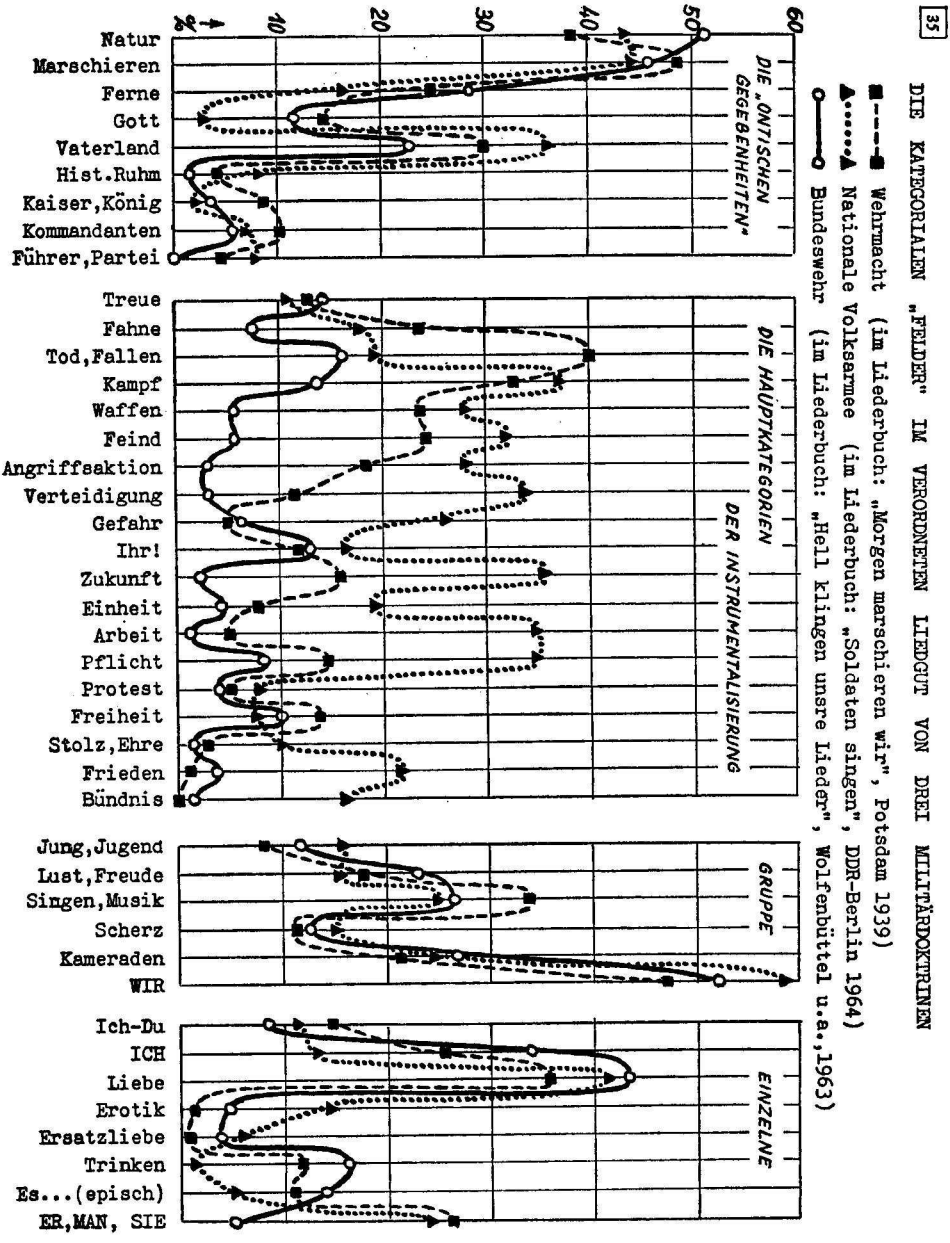
Beide Lieder stellen die oft vorkommende Variante des Vier-Akte-Schemas dar: die Inhalte des vierten Aktes sind in den Refrain versetzt. Jener Strukturkraft wird in beiden Fällen so genau gefolgt, daß sich sogar an den entsprechenden Stellen die gleichen Worte einfinden (»Wir sind . . . «, »Feind . . . «, »Denn . . . «, »Vaterland . . . «). Deshalb wirkt jedes Lied wie eine bewußte Kontrafaktur des anderen. Insbesondere im III. Akt prallen die ideologischen Grundprinzipien aufeinander: hier die »Freiheit« – dort Unterstellung dieser »unter die Führung der Partei« (vergl., was wir von der Paradoxie der »abhängigen Freiheit« auf S. 92 gesagt haben). Man könnte aufgrund des ersten Eindrucks schließen, daß die Ideologien beider deutscher Staaten ihre Maximen mit dem gleichen manipulativen Akzent einsetzen. Erst die Untersuchung in Hinblick auf die Frequenz der Inhaltskategorien deckt den Unterschied auf. Das Lied der Bundeswehr ist – am Standpunkt etwa der SED-Ideologie gemessen – ärmer an ideologischer Argumentation. Im II. Akt benutzt es keine »aufklärende« Noetik, sondern zeichnet ein traditionelles lyrisches Bild wie in einem milden Andante-Satz der Symphonie. Der mögliche Erkenntniseffekt ist hier verpaßt. Demgegenüber ergreift das DDR-Lied gerne die Gelegenheit und preßt in die 2. Strophe ganze politische Schulung hinein; gerade hier häuft es viele

194 Hell klingen unsre Lieder . . ., S. 58 (Worte Clemens Fischer, Musik: Pieter Klaes). Soldaten singen . . ., S. 46 (Worte: Lothar Dutombé, Musik: Helmut Nier). Beide Lieder haben eine analoge, soldatisch in der Phrasierung »abgeschnittene« Melodik.

wichtige Kategorien des indoktrinativen Appells an: Frieden, Gefahr, Waffe, Arbeit (Arbeiterhand), Zukunft (Ziel) usw.
Auf diese quantitative Weise äußert sich die allgemeine Tendenz des verordneten Liedguts der Bundeswehr zur Entideologisierung, oder wenigstens zur Entladung der »harten« ideologischen Argumentation. Ist das in jenem Lied ein Zufall, so verliert sich dieser Einzelfall bei der statistischen Summierung der Inhaltskategorien im ganzen Liederbuch spurlos. Ist das eine allgemeine Tendenz des Liederbuchs, so wird sie sich gerade durch die Summation deutlich machen. Und gehört überhaupt ein derartiges Kampflied eher zur Ausnahme (wie es in der Tat ist, denn solche Lieder sind im Liederbuch der Bundeswehr nur etwa in 6 % enthalten), so schwächt sich die Wirkung der »harten« Maximen im Repertoire des Liederbuchs erkennbar ab. Im nächsten Schema veranschaulichen wir das Ergebnis der Analyse. Um vergleichen zu können, inwiefern sich das heutige Liedgut beider deutschen Armeen von dem verordneten Liedgut der ehemaligen Wehrmacht unterscheidet, zeichnen wir noch einmal die Grenzlinien des Liederbuchs »Morgen marschieren wir« (1939) hinein.
Auffällig sind zunächst die relativ übereinstimmenden Felder der »Umwelt« (der »ontischen Gegebenheiten«) und besonders der »Gruppe«. Sie stellen die gemeinsame Grundlage des künstlichen Quasi-Folks dar, die phänomenologisch gleich sein müssen: Der Aufenthalt in der Natur, der Zwang zum Gruppenleben mit einer eingeschränkten Freiheit, das psychische Ventil eines kameradschaftlichen WIR.
Einige Abweichungen zeigen deutlich die ideologische Intention des DDR-Liedguts: aus atheistischen Gründen ersetzt »Vaterland« die Kategorie »Gott«; höher als im Wehrmacht-Liederbuch erhebt sich auch der Führerkult. Im vierten Feld verdrängt die DDR-Ideologie den nicht wünschenswerten Individualismus ebenso drastisch wie die Sowjetideologie (vergl. den Punkt ICH im Schema auf S. 162), so daß etwa ein Drittel der Frequenz im BRD-Liederbuch aufweist. Die Kategorie »Erotik« hat nichts mit der westlichen Sexwelle zu tun; ihre hohe Frequenz hat den Liedern im Operettenstil zu danken, wo ein Soldatenmädchen namens Susi heroisch die ganze Kompanie liebt[195]. Ein idealer DDR-Soldat trinkt auch gar nicht gerne (vergl. dieselbe Tendenz im Liedgut des Sowjetsoldaten auf S. 162).
Im zweiten Feld dominieren eindeutig die Hauptinhalte des DDR-Liederbuches. Die Kategorie »Gefahr« wird hier mehr als dreifach stärker beschworen. Wenn wir die Grenzlinie der kategorialen Felder des DDR-Liederbuchs mit denen der Sowjetarmee (auf S. 162) vergleichen, können wir feststellen, daß die SED-Ideologie zwar auch die alten Kategorien »Vaterland«, »Kampf«, »Waffe«, »Pflicht« verwertet, sich jedoch etwa gleichwertig auf die *eigenen ideologischen Maximen verläßt*. In dem Versuch, die Indoktrination mit Hilfe marxistischer Parolen und Imaginationen zu »rationalisieren«, spielt vermutlich die DDR-Ideologie im sowjetischen Machtbereich eine führende Rolle.
Die Grenzlinien im Liederbuch der Bundeswehr zeichnen stichhaltig die allgemeine Tendenz zur Entideologisierung, was auch der Vorstellung von einem BW-Soldaten als einem »Bürger in Uniform« entspricht. Die Annäherung an das Liedrepertoire einer »Tipperary-Armee« ist deutlich. Die gemachten Kampflieder, wie »Wir sind die Grena-

195 »Beim Tanz drängt alles sich im Saal um die Susi. Es flirtet selbst der General – wie die ganze Kompanie. Jedoch liebt keinen Mann allein, unsre Susi. Sie möcht' der gute Engel sein – für die ganze Kompanie. Susi, Susi, mach den Soldaten doch das Leben nicht so schwer! Susi, Susi hat ein Herz fürs Militär. (Soldaten singen, S. 117.)

diere« oder das Fliegerlied von der »Musik der Motoren« sind hier atypisch. (Die Prozentzahl derartiger Kampflieder, die überdies von »Haß und Eisen« und vom »wütenden Feind« singen, ist in dem DDR-Liederbuch mehr als fünfmal höher.) Typologisch entspricht die kategoriale Grenzlinie der verordneten BW-Lieder den Wandervogel-Liederbüchern der Weimarer Republik (vergl. das Schema auf S. 188).



Beim letzten Vergleich haben wir auch die *indirekten Bedeutungen* (die »Konotationen«) der Lieder untersucht. Dafür wurden mehrere Skalen empirisch entwickelt. Im nächsten Schema geben wir zunächst Ergebnisse von zwei Skalen wieder: die indirekt zum Ausdruck gebrachte *Weltbetrachtung des Liedes* und seine *Aktionsaussage*. Die erste Skala wurde folgendermaßen festgestellt:

1. »Die Welt ist gut«
2. »Die Welt ist schlecht, voller Gefahren, feindlich«.
3. Messianismus (etwa: Die Welt wird zum Glück gelangen, wenn sie unsere Ideen akzeptiert; wenn wir sie befreien, beherrschen; wenn wir einmal auf der Erde siegen werden usw.)
4. »Inselgefühl« (eine Vorstellung des Schlechten und Finsteren irgendwo am Rande »unserer« hellen, glücklichen Welt; das Böse kann uns nicht fassen; die Feindeskräfte verschwinden am Horizont, sind gegen uns ohnmächtig usw.)
5. »Herrschen in der (passiven) Welt!« (Elitäre Selbstbetrachtungen; Gefühle der absoluten Überlegenheit; absolute Wahrheitsansprüche; die Herrscheransprüche des starken WIR usw.)

Die andere Skala betrifft die Aktionslust des Liedes:

1. »Leben und leben lassen«.
2. Aktivität für das Gute (indirekte Aufgebote »dem Nächsten helfen«!).
3. Aktivität gegen das Feindliche (Aufgebote zum Kampf, zur Entschlossenheit, zur Unversöhnlichkeit, zum Haß usw.)
4. Recht der sozialen Euthanasie (in indirekten Aussagen wie: »Was stirbt, soll sterben!«; »Kein Mitleid mit dem per se zum Tode verurteilten Feind ist erforderlich« usw.)
5. Nr. 3 + 4 zusammen.
6. »Bereit sein!« (zum Kampf gegen alle eventuellen oder potentiellen Feinde oder Gefahren).

Das beigefügte Schema zeigt die Knotenpunkte im Netz dieser zwei Skalen, wo sich die Konotationen treffen. Die Punkte bedeuten diesmal *die absolute Anzahl der Fälle* unter den 255 Liedern des Wehrmacht-Liederbuches, den 148 Liedern des BW-Liederbuches und den 72 Liedern des DDR-Liederbuches. Die Gruppierungen der Fälle veranschaulichen die psychologischen Schwerpunkte der betreffenden Liederbücher. Auf diese Weise entstehen wieder bestimmte »Felder« von Gruppierungen, die wir folgendermaßen auswerten können:

Feld 1: Die Aktivität für das Gute wird überwiegend in den verordneten Liedern der Bundeswehr artikuliert.

Feld 2: Die verordnete Aktivität gegen das Feindliche ist überwiegend in den Liederbüchern der autoritären Gesellschaftssysteme zu finden. Sie wird dem Soldaten als eine Tugend suggeriert.

Feld 3: Das »Bereit sein«! ist in den verordneten Liedern *von allen drei Militärdoktrinen* im gleichen Maße vertreten. Es ist natürlicherweise die Hauptbegründung der Existenz *jeder* Armee.

Feld 4: Der Messianismus ist in den ideologisierten Armeen der autoritären Gesellschaftssysteme zu finden, jedoch in den verordneten Soldatenliedern tritt er nicht als etwas allzu Typisches auf. (Er ist mehr in den Parteiliederbüchern vertreten.)

Feld 5: Das positive Weltgefühl ist überwiegend mit einer Passivität den Aktionen gegenüber verbunden. In den Liederbüchern der totalitären Ideologien ist es fast ausschließlich durch die einbezogenen Volkslieder vertreten.

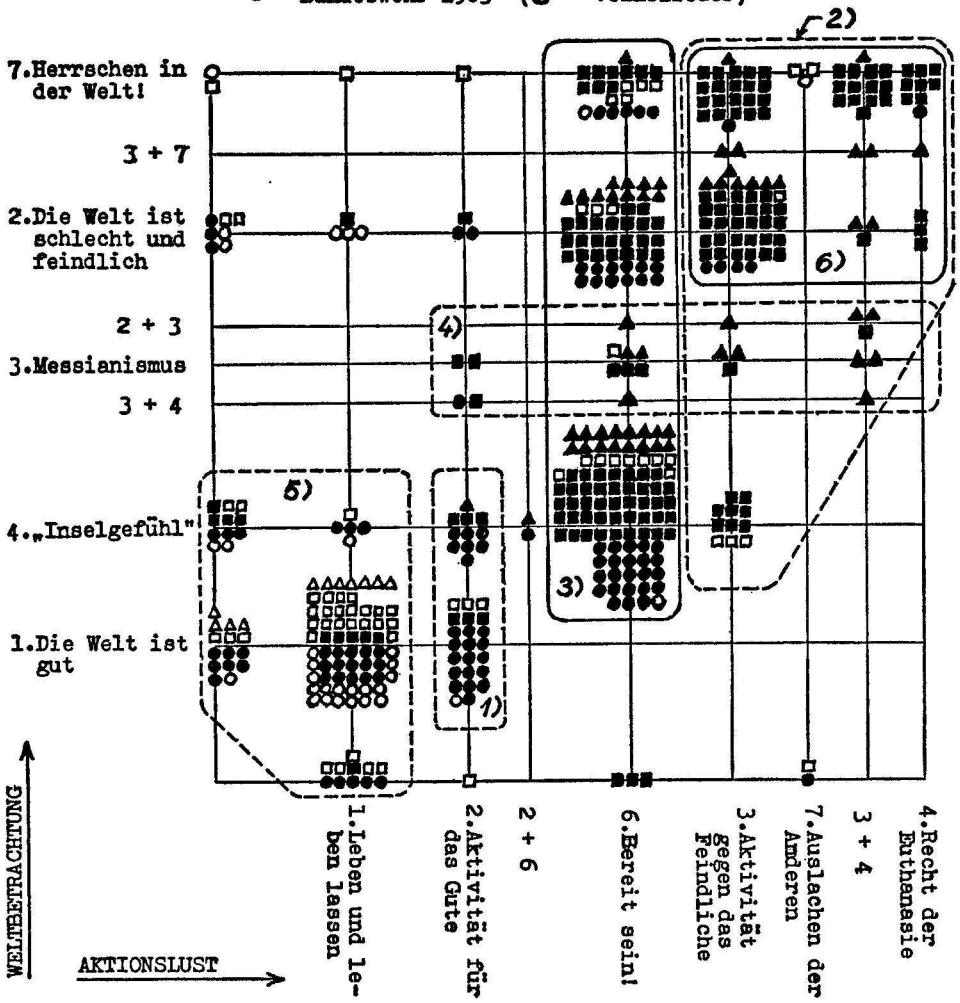
Die negierende Weltbetrachtung wird, als instinktive Grundlage der gewalttätigen Aktionen, in den autoritären Militärdoktrinen für eine aggressive Instrumentalisierung des Menschen ausgenutzt.

Die Feststellung von der Existenz derartiger »konotativer Felder« ist vermutlich noch wichtiger als die von der Existenz der oben erwähnten Felder von direkt beschworenen Inhaltskategorien. Die *indirekten* Aussagen und Aufgebote, die auf den Menschen viel

36

DIE KONOTATIVEN FELDER IM VERORDNETEN LIEDGUT VON DREI ARMEEN

■ = Wehrmacht 1939 (□ = Volkslieder)
▲ = Nationale Volksarmee (△ = Volkslieder)
● = Bundeswehr 1963 (○ = Volkslieder)



unauffälliger als die direkten wirken, gehören zu den gefährlichsten manipulativen Instrumenten, welche das kommunikative Mittel der Sprache den Ideologien anbietet. Die semantisierten musikalischen Idiome (Fanfaren, rhythmische Schläge, harmonische Betonung der melodischen Höhepunkte usw.) bilden darüber noch einen konotativen Überbau mit einer verdoppelten manipulativen Kraft.
Der Begriff des »Feldes« ist nicht flächig, wie man im Hinblick auf die Notwendigkeit einer zweidimensionalen Darstellung auf dem Papier meinen könnte. Die räumliche Dimension des Feldes kann man mit Hilfe mehrerer Korrelationen verschiedener Skalen darstellen. Aufgrund mehrerer flächiger Teilfelder kann man sich das tatsächliche dynamische Modell des ganzen manipulativen Feldes von Konotationen vorstellen.
Die nächste Skala betrifft die im Lied indirekt manifestierten Typen des *Verhaltens:*

1. Resignierend (etwa: Vom Schicksal alles so nehmen, wie es kommt usw.)
2. Affirmativ (das Lob der Zustände)
3. Kritisch-konstruktiv (die Verhältnisse verändern, reformieren wollen; wie man die bessere Zukunft erreicht; welche Bedingungen man dafür schaffen muß usw.)
4. Destruktiv (was ist, ist schlecht; das Bestehende muß man sprengen; alles grundsätzlich umbauen! usw.)

Diese Skala kann man mit denselben Typen der Aktionslust wie im vorigen Schema korrelieren. Wir veranschaulichen das Ergebnis wieder auf graphische Weise; die Punkte bedeuten analog die *absolute* Anzahl der Fälle, wo sich die betreffenden Konotationen treffen: (S. das Schema Nr. 37 auf der nächsten Seite.)

Die sich ergebenden Felder von Gruppierungen können folgendermaßen ausgewertet werden:

Feld 1: Hier gruppiert sich das »Bereit sein«! als existentielle Grundlage aller Armeen ohne Rücksicht auf die Ideologie zu zwei Verhaltensmustern: dem affirmativen und dem kritisch-konstruktiven. Die Maxime »Bereit sein«! setzt den Schutz dessen, was da besteht, logischerweise voraus.

Feld 2: Das affirmative und kritisch-konstruktive Verhalten ist in den totalitären Ideologien in den Dienst der aggressiven Armeedoktrin gestellt und verbindet sich mit dem destruktiven Verhalten gegen die »feindliche« Umwelt.

Feld 3: a) Im Liedgut der totalitären Ideologien ist das milde Verhalten und die Aktivität für das Gute meistens nur durch die älteren Volkslieder vertreten.
b) Im Liederbuch der Bundeswehr bilden diese Verhaltensweisen die Norm oder sogar die Ideologie (vergl. den Anteil dieser Konotationen in neuen Liedern der BW).

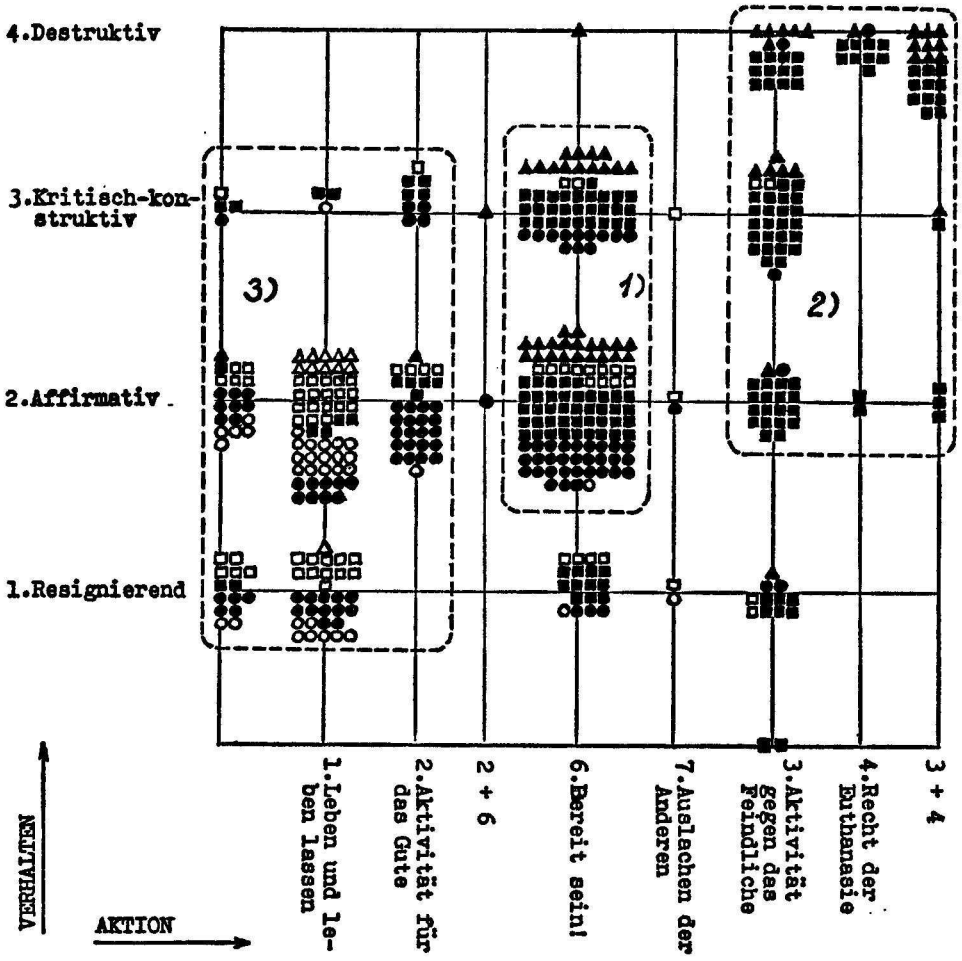
Die nächste eingeführte Skala betrifft die *Moral des Todes.* Hier versuchen wir alle vorkommenden Todesbetrachtungen folgendermaßen einzustufen:

1. Zu sterben für etwas ist gut (der süße Tod fürs Ideal; der Tod ist leicht, wenn man durch ihn die heilige Pflicht erfüllt; die Todesgefahren soll man verachten; der Tod ist Bedingung des Sieges . . .)
2. Zu sterben ist nicht gut (der Tod ist grausam, sinnlos; vor dem Tod sich retten!)
3. Die Größe des Tragischen (der Tod ist schwer, grausam, aber er bringt die Katharsis; der Heldentod).

37

DIE KONOTATIVEN FELDER IM VERORDNETEN LIEDGUT VON DREI ARMEEN

■ = Wehrmacht 1939 (□ = Volkslieder)
▲ = Nationale Volksarmee (△ = Volkslieder)
● = Bundeswehr 1963 (○ = Volkslieder)



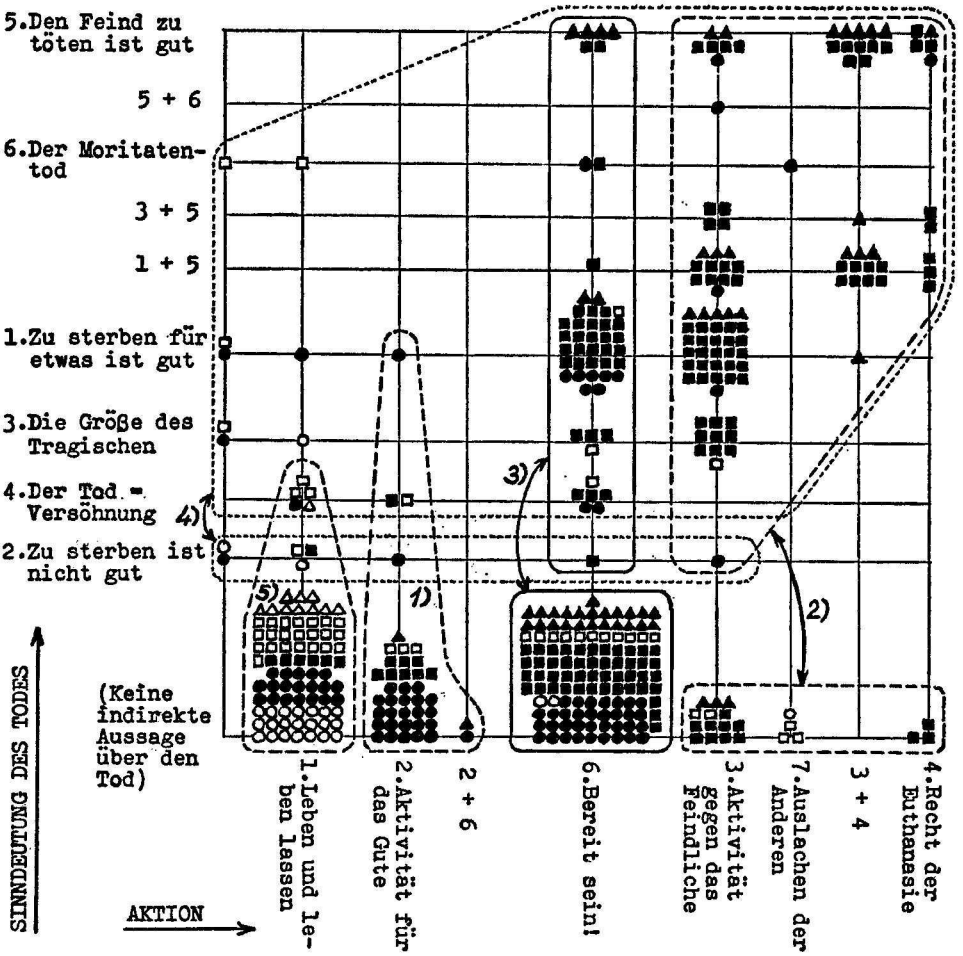
4. Der Tod = Frieden, Versöhnung.
5. Den Feind zu töten ist gut (die üblichen Aufgebote zur Liquidierung des niederträchtigen Feindes).
6. Der Moritatentod (das Auslachen des Todes im Stil der Travestien des Bänkelgesanges).
7. 5 + 6 zusammen.
8. 1 + 5 zusammen.
9. 3 + 5 zusammen.

Das beigefügte Schema zeigt, wie sich das »Feld« der Aktionsaussagen in dieser Richtung gleich anders formt:

38

DIE KONOTATIVEN FELDER IM VERORDNETEN LIEDGUT VON DREI ARMEEN

■ = Wehrmacht 1939 (□ = Volkslieder)
▲ = Nationale Volksarmee 1964 (Δ = Volkslieder)
● = Bundeswehr 1963 (O = Volkslieder)



Die Auswertung:

Feld 1: Die Aktivität für das Gute rechnet nicht mit dem Tod.

Feld 2: Die Aktivität gegen das Feindliche ist etwa fünfmal mehr mit dem Töten und Sterben verbunden. Die Akzeptierung des Todes ist dabei für die Liederbücher der totalitären

Systeme typisch. Der Vergleich mit demselben Feld in den gesellschaftlichen Liederbüchern (s. auf S. 196) zeigt, daß es sich um den anachronistischen Gestus des 19. Jahrhunderts handelt.

Feld 3: Die Maxime »Bereit sein«! operiert nicht so nachdrücklich mit dem Tod. Die Proportionen sind beim verordneten Liedgut aller drei Armeen im Gleichgewicht.

Feld 4: Über die notwendige Akzeptierung des Todes wird unvergleichbar mehr (etwa siebzehnmal mehr!) als über die Sinnlosigkeit des Todes gesprochen. Diese Tendenz ist hier ungefähr doppelt so stark wie in den nicht-militärischen Liederbüchern der Ideologien.

Feld 5: Die Einstellung »Leben und leben lassen« ist bei den totalitären Ideologien meistens durch die einbezogenen Volkslieder vertreten und ist nicht mit der Akzeptierung des Todes verbunden.

Die Moral des Lebens haben wir in folgenden vier Stufen stilisiert:

1. Hedonismus (das Leben genießen! Frohsinnig leben! . . .)
2. Askese (die bewußte Zucht für ein höheres Ziel; sich unterordnen – immer die Pflicht erfüllen! . . .)
3. Weltfeindschaft (transzendentale Werte; das Glück außerhalb dieser Welt . . .)
4. Das Recht auf die Lust erst nach der Erfüllung der Pflicht.

Da sich diese Kategorien eng mit den oben erwähnten Kategorien »Leben und leben lassen«, »Resignierend« und »Bereit sein!« ergänzen, fügen wir diese in jene Skala noch einmal ein, und das Ganze korrelieren wir mit einer anderen Skala, die das *Individuum und das Kollektiv* betrifft:

1. Lob des Kollektivs (ein Glück im Kollektiv zu leben; der Einzelne ist nichts, das Kollektiv alles! . . .)
2. Stolz des Individuums (Lob des ICH; Glück aus der eigenen Freiheit; das Recht der Einzelaktion; Durchsetzung der freien Entscheidung . . .)
3. Leitbild (mit dem Helden soll man sich identifizieren!)
4. 1 + 3 zusammen.
5. 2 + 3 zusammen.
6. Angepaßtes Individuum (das Image des idealen gehorsamen ER).

Im Netz dieser zwei Skalen gruppieren sich die Konotationen des militärisch verordneten »Lebensgefühls« und des Kollektivismus. Die Knotenpunkte und ihre »Felder« kennzeichnen die Schwerpunkte der indirekt ausgedrückten »Moral« des Soldatenlebens: (S. 174.)

Auswertung:

Feld 1: Die lebensfreundliche, nicht aggressive Welt des Einzelnen ist im Liedgut der totalitären Armeen fast ausschließlich durch die Volkslieder repräsentiert. Im verordneten Liedgut der Bundeswehr ist die Proportion ausgewogen: das Verhältnis der neuen Lieder zu Volksliedern, die die lebensfreundliche Welt des Einzelnen darbieten, ist 4 : 5.

Feld 2: Der Appell an die meist asketische Anpassung ist im Liedgut aller Armeen gleich mit dem Leitbild und dem verordneten Kollektivismus verbunden. Hier erweist sich wieder das kategoriale Bezugssystem des Lebens im militärischen »Quasi-Folk« aller Art.

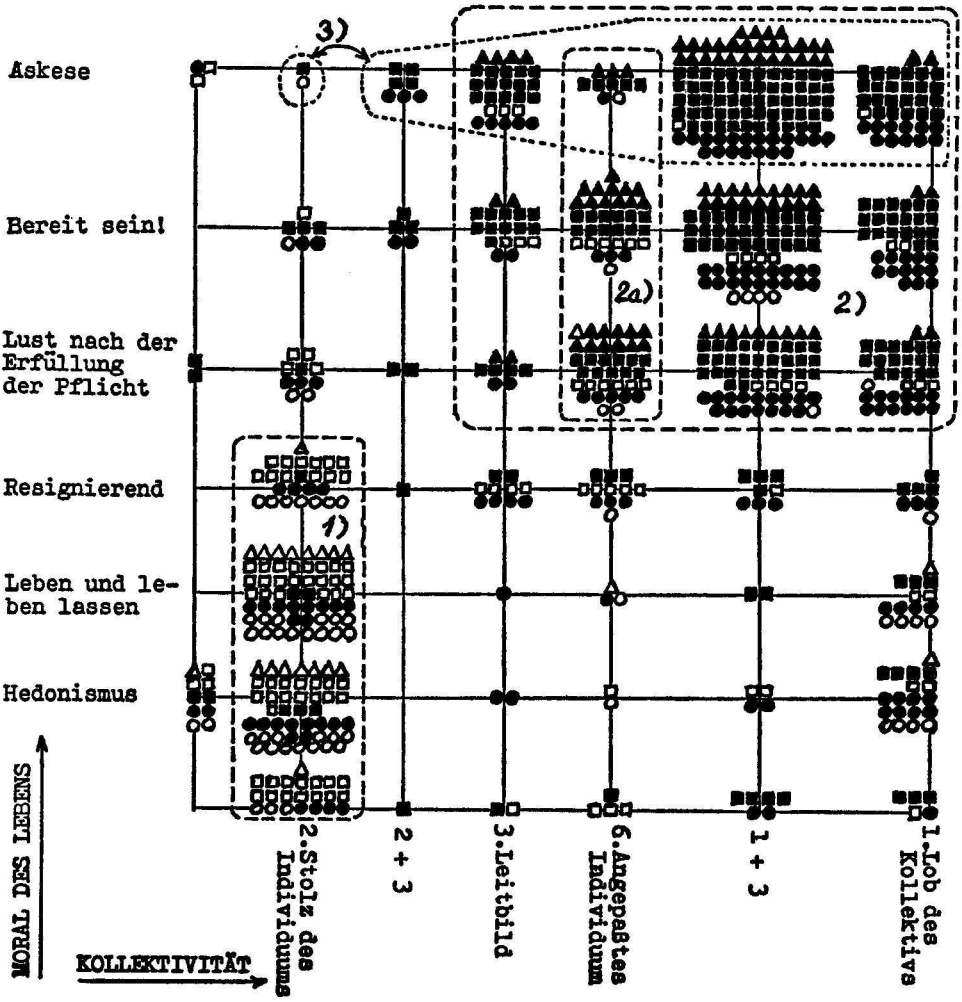
Feld 2a: Der *direkte* Appell an die notwendige Anpassung des Individiums durch das Image des gehorsamen ER, der den Geboten des überpersönlichen MAN (des »Höheren Prinzips«) folgt, ist für die totalitären Systeme typisch.

Feld 3: Von der Position des Einzelnen aus ist die Askese nur ausnahmsweise artikuliert. Das ideologisch brauchbare Ideal der Askese ist eine *kollektive* Tugend, obwohl es an die Anpassung des Einzelnen appelliert.

39

DIE KONOTATIVEN FELDER IM VEROFFENTETEN LIEDGUT VON DREI ARMEEN

■ = Wehrmacht 1939 (□ = Volkslieder)
▲ = Nationale Volksarmee 1964 (△ = Volkslieder)
● = Bundeswehr 1963 (○ = Volkslieder)



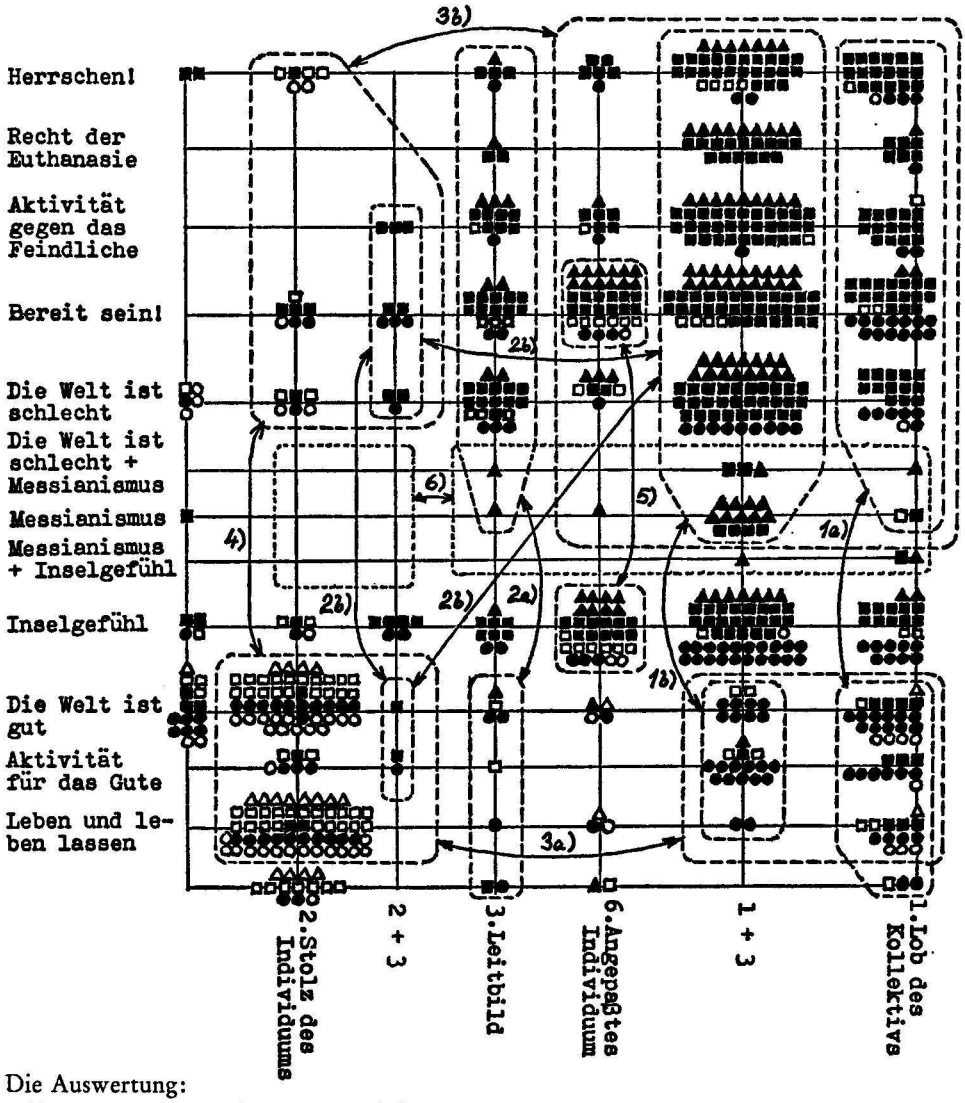
Versuchen wir anschließend die Kategorien so zusammenzustellen, daß sie eine komplexe Skala von der positiven und menschenfreundlichen bis zur ausgesprochen negativen, menschenfeindlichen und aggressiven Weltbetrachtung darstellen, und korrelieren wir diese

wieder mit dem Ausmaß der verordneten Kollektivität. Das komplizierte Schema deutet die Dynamik des ganzen »Feldes« an, dem wir uns immer nur in zweidimensionalen Schritten nähern können:

40

DIE KONOTATIVEN FELDER IM VERORDNETEN LIEDGUT VON DREI ARMEEN

■ = Wehrmacht 1939 (□ = Volkslieder)
▲ = Nationale Volksarmee 1964 (△ = Volkslieder)
● = Bundeswehr 1963 (○ = Volkslieder)



Die Auswertung:

Felder 1a: Die Erziehung zur Kollektivität dient doppelt so oft der menschenfeindlichen, aggressiven Weltbetrachtung als die individualistische Einstellung.

Felder 1b: Der Appell an die *Kollektivität,* verbunden mit dem entsprechenden *Leitbild,* bildet den Kern der Indoktrination eines instrumentalisierten Waffenmenschen. Die Verbindung mit dem Leitbild dient etwa achtmal mehr der aggressiven als der guten und milden Weltbetrachtung; diese Tendenz ist bei den totalitären Ideologien viel größer (etwa 35 : 1, hingegen bei der Bundeswehr lediglich 3 : 2).

Felder 2a: Ein Leitbild dient überwiegend der Erziehung zur menschenfeindlichen Weltbetrachtung und Aggressivität und ist eher für die totalitären Ideologien typisch.

Felder 2b: Ein Leitbild ist sehr selten mit der Individualität verbunden, und dieses Bündnis dient ebenfalls selten der menschenfeindlichen und aggressiven Weltbetrachtung. (Die Bindung des Leitbilds mit der Kollektivität kommt etwa achtzehnmal mehr als Mittel der Erziehung zur Aggressivität vor.) Obwohl sich die appellative Kraft des Leitbildprinzips auf den *Einzelnen* richtet, ist sie erst aufgrund der *kollektivistischen* sozialpsychologischen Verhaltensmechanismen realisierbar.

Felder 3a: Die menschenfreundliche und positive Weltbetrachtung ist bei den totalitären Ideologien meistens nur durch die Individualität vertreten, die von den einbezogenen Volksliedern getragen wird. Bei dem Bundeswehr-Liederbuch dient dagegen die Kollektivität in gleichem Maß wie die Individualität der Erziehung zum milden Verhalten.

Felder 3b: Die negative und aggressive Weltbetrachtung ist fast ausschließlich mit dem Beschwören der Kollektivität verbunden (Verhältnis etwa 14 : 1). Besonders typisch ist diese Tendenz für das verordnete Liedgut der totalitären Armeen.

Feld 4: Die Individualität ist sehr selten mit der menschenfeindlichen und aggressiven Weltbetrachtung verbunden. Typisch ist für sie das positive Verhalten. Auch in den Soldatenliederbüchern ist diese sozialpsychologisch bedingte Tendenz immer noch sehr stark (etwa 4 : 1) zu finden.

Feld 5: Das »angepaßte Individuum« als ein »in Bereitschaft stehendes Instrument« ist meistens das Ergebnis des Appells an die instinktive Sphäre des Bewußtseins (Inselgefühl, Bereitschaft des Kampfes gegen die geahnten oder angeblich drohenden Gefahren). Ausgenutzt wird diese Art der Instrumentalisierung überwiegend im verordneten Soldatenliedgut der totalitären Ideologien (Wehrmacht 22 %, NVA 40 %, BW 11 %).

Feld 6: Der Messianismus ist Angelegenheit der totalitären Ideologien und ist mit dem Leitbild und dem Kollektivismus verbunden. Dabei ist er eher für die Indoktrination der DDR-Armee typisch. (Der Messianismus betrifft im verordneten Liedgut der DDR-Armee 21 % der Lieder, im Liedgut der Wehrmacht 3 %).

Wie wir gesehen haben, soll man die ideologischen Gebilde, die den Menschen indoktrinieren und instrumentalisieren, in der psychologischen Feinheit ihrer Mittel nicht unterschätzen. Das, was sie ohne jedwede theoretische Reflexion tun und treiben, bedarf einer sehr komplizierten Erläuterung. Die Ergebnisse, die wir hier mit Hilfe beweisführender statistischer Untersuchung auf ein paar Seiten darbieten, entstanden mühsam aufgrund sorgfältiger Strukturanalysen jedes einzelnen Falles. Für den uniformierten Menschen ist es unmöglich, sich in dieser Übermenge von psychologischen Griffen zu orientieren, die sein Bewußtsein kneten. Besonders verborgen bleiben die rezenten Sphären des Unterbewußtseins, wovon die Imaginationen des böswilligen Feindes aufgrund verschiedener »heiliger« Motivationen auf die Umwelt projiziert werden. Raffiniert benutzen die modernen Medizinmänner ihre magischen Künste dafür, daß sie den instrumentalisierten Menschen von der Angst vor dem Töten »befreien«, und machen dafür die »höheren Kräfte« verantwortlich.

Die Kategorien ER, MAN, SIE (vergl. im Schema auf S. 167) spielen dabei eine genau gerichtete appellative Rolle. Der ideale Soldat ist gehorsam, ER erfüllt alle Gebote des MAN und ordnet sich unter das SIE-Image der Kampfmenge. In einer entfesselten Aktion ist plötzlich »alles erlaubt«, und niemand – außer dem unerreichbar hohen *Prinzip* der Ideologie selbst – ist verantwortlich. Die in unserem christlichen Kulturbereich entwickelte Friedensethik kann gerade deshalb ausgeschaltet, das Gebot »Du sollst nicht töten« betäubt und die Gewissenskonflikte überwunden werden, weil der Mensch längst vor der Aktion zu einem Waffenmenschen degradiert wurde, dem die Ideologien die Gebote einer vorchristlichen Kriegsorgiastik als ein angeblich messianisches »Über-Ich« suggeriert haben.

3. *Vom nationalistischen Studentenlied zum Jugendlied der Nationalsozialisten und der nationalen Sozialisten*

Vorwärts! Vorwärts! Jugend kennt keine Gefahren!
Jugend! Jugend! Wir sind der Zukunft Soldaten!
Jugend! Jugend! Träger der kommenden Taten.
Führer! Dir gehören wir ...
Uns geht die Sonne nicht unter.
Lieder der Hitler-Jugend, 1934
Jugend voran, es geht um das Glück! ...
Jugend, paß auf, es gibt Feinde genug! ...
Die Jugend voran, von der Klasse geführt,
die, geführt von der besten Partei,
für die menschliche Welt
uns den Frieden erhält.
Wenn sie ruft, sind wir alle dabei.
Leben, Singen, Kämpfen.
Liederbuch der deutschen Jugend, 1964

Die militärischen Gesänge der Armee – dieses Lieblingskindes aller Kampfideologien – haben ihr Hinterland im Parteiliedgut der Jugend. Schon hier »kämpft« man unversöhnlich, hier lernt man den niederträchtigen Feind kennen, hier wird der Mensch von der moralischen Legitimität der Gewalt überzeugt, denn hier geht es um das Glück. Jugend ist Objekt einer traditionellen Fürsorge der Ideologien, denn sie wird vor allem den Tornister tragen und im Felde für das hohe Prinzip sterben. Das militärische Führerprinzip ist sein Bestandteil und wird tief im Frieden – im angeblichen Interesse des Friedens – geübt. Die entwicklungspsychologisch bedingte Opferwilligkeit der Jugend wird mit Hilfe primitiver, aber wirksamer Reimereien gleichgeschaltet.

Jede Ideologie strebt nach der »Kanonisierung« der allerbesten Auswahl der Lieder für die Indoktrination der Jugend. Ein standhaftes Repertoire ist Symbol des festen und Sicherheit bietenden Systems. Es gelingt aber selten ein Ideal des festen Repertoires aufrechtzuerhalten. Das DDR-Liederbuch »Leben, Singen, Kämpfen« erschien 1949 als ein unauffällig verordnetes KP-Liedgut für gesamte demokratische Jugend und setzte sich erst schrittweise als das »einheitliche« Liedgut für das Jungvolk des Staates durch. Leider konnten die Lieder, in denen die Jugend »in die Zukunft mit Stalin gehen« sollte, nicht lange in den Kanonisierungsprozeß mit einbezogen werden. Seit der Gründung stellt jede neue Ausgabe die wieder von neuem korrigierten Cantica der SED-Ideologie dar. Jede Veränderung des ideologischen Klimas hat eine Säuberung des Liederbuchs zur Folge: recht spät, aber gründlich wurden die Stalin-Lieder beseitigt, dann wieder die chinesischen Lieder ausgestrichen und die kubanischen eingesetzt, und schließlich verschwand im Untertitel das Wort »frei[196]«. So ein zähes Leben hatte die tschechoslowakische Analogie »Se zpěvem a smíchem« (Mit Gesang und Lachen) nicht; dieses Liederbuch

196 Leben, Singen, Kämpfen. Liederbuch der deutschen Jugend. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Zentralrat der Freien Deutschen Jugend. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage, Leipzig 1964. Die Vorrede »Liebe Freunde! Nie zuvor ...« zitieren wir auf S. 20.

überlebte nicht seine dritte korrigierte Auflage i. J. 1951[197]. Die nationalistischen Ideologien boten den Liederbüchern eine standhaftere Kanonisierungsbasis. Das »Allgemeine deutsche Kommersbuch« erschien i. J. 1858, seine 36. Auflage i. J. 1889, die 120. i. J. 1920, die jüngste noch in unserer Zeit[198].

Die Neigung zu einer längeren Tradition zeugt von der Anwesenheit der *Strukturkräfte* innerhalb des Liederbuches: sie sichern das Überdauernde. Die Anordnung der Lieder ist nicht zufällig: jedes Lied hat eine gewollte und meist auch unreflektierte *Funktion* im Ganzen. Auch im »kanonisierten« verordneten Liedgut überschneiden sich viele energetische Felder. Zum Beispiel: Ein Element der Orgiastik, das wir kaum bemerken, gehört zu der Energie des allgemeinen kollektivistischen Anpassungsappells, der den Menschen in der Industriegesellschaft des 20. Jahrhunderts formt. Oder: Die energetische Geste der Liedanfänge, die wir im Einzelfall als Gestaltungskraft des immanent sich entwickelnden Melodietyps untersuchen, hat in der »Reihe« von Gesten in einem ideologischen Liederbuch noch eine höhere Bedeutung des psychischen Eingriffs in das menschliche Bewußtsein. Oder: Das Liederbuch ordnet sich als ein Strukturelement in die allgemeine Geste der Ideologien ein, die dadurch die »Masse« aufklären wollen usw.

Auf diese Weise betrachten wir auch das Gebrauchsliederbuch wie eine Struktur mit inneren Kräften eines »Werkes«, das ein eigenes Leben in der Gesellschaft beginnt. Da das »Volkslied« real nur als »Gruppenlied« existiert[199], ist auch jede klassische Volksliedsammlung gewissermaßen ein »Kunstwerk«, in dessen Konzeption die Lebensphilosophie der Gesamtheit zu Worte kommt. Die wissenschaftlichen Ausgaben unseres Jahrhunderts (z. B. die monumentale Freiburger Balladenedition) erfüllen nicht mehr diese Sendung; ihre Hefte bilden eine Summe mit einer rein äußerlichen Bindung, so daß die »künstlerischen« Eigenschaften der Sammlung sehr geschwächt sind. Die »künstlerischen« Kräfte halten heute gerade nur die Liederbücher der Ideologien zusammen, die dadurch ein erstrebenswertes »Menschenbild« schmieden wollen[200].

Das *Systematische* in der Zusammensetzung eines Liederbuches hat eine Tradition in der Ordnung des Jahres- und Familienzyklus in der Folklore, der die Cantica der Kirche als sakraler Gegenpol gegenüberstanden. Im 16. Jahrhundert kristallisierte sich im protestantischen Choralbuch eine meist dreiteilige Ordnung aus: 1. Die Lieder über die Wesenheiten des Glaubens, 2. die Lieder über die Kirche und ihre Dogmen, 3. die Lieder für alle Gelegenheiten des christlichen Lebens. Verschiedenartig variiert, wirkt diese Ordnung bis heute als Strukturkraft der ideologischen »Choralbücher«: an der ersten Stelle die »heiligen« Hymnen über die Wesenheiten des ideologischen Glaubens, dann die Lieder der Parteizucht und -aufklärung, und schließlich die »Lieder für jede Gelegenheit« des Lebens eines Parteigenossen.

Das *zyklische Prinzip* ist das auffälligste Zeichen der innewohnenden Strukturkräfte des Liederbuches. Jedes Lied leistet seinen spezifischen Beitrag zur Gesamtintention des

197 Se zpěvem a smíchem. Sborník písní ROH, Prag 1949 (1. Aufl.), 1950 (2), 1951 (3). Die anderen Jugendliederbücher der Partei hatten ein ephemeres Schicksal und überlebten nicht die erste Auflage. Die Titel waren charakteristisch. Wir singen (1948). Die Jugend singt (1949). Wir singen im Fünfjahresplan (1949). Durch Arbeit und Gesang zum Kampf für den Frieden (1951).

198 Allgemeines Deutsches Kommersbuch. 1858 gegründet von Hermann Schauenburg und Moritz Schauenburg unter musikalischer Leitung von Friedrich Silcher und Friedrick Erk. Lahr (M. Schauenburg-Verlag) 1970, 157. Auflage.

199 Ernst Klusen: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln (Gerig-Verlag) 1969.

200 Vgl. Gert Hagelweide: Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied. Eine Untersuchung der Liedpublizistik der KPD (1919–1933) und der SED (1945–1960). Bremen. (Im Selbstverlag) 1968.

»Werkes«. Wo es primär um eine Sammlung für elementare Lust am Singen geht, herrscht keine derart starre Ordnung. Z. B. in den »Bergreihen« des 16. Jahrhunderts waren die Lieder alphabetisch und in neuen Ausgaben in einem Gemisch zusammengebunden[201]. Die aufklärerische Konzeption des Mildheimischen Liederbuchs hingegen äußerte sich in einer thematisch angelegten Ordnung (» ... Gesänge über alle Dinge der Welt und alle Umstände des Lebens[202]«).

Der didaktische Effekt der Zyklisierung ist auf die parteiliche Jugenderziehung gerichtet. Die Bevorzugung der *Jugend*, ja die Fetischisierung dieses Wortes, ist ein Novum der modernen totalitären Ideologien. Darin hypostasiert sich die Vorstellung, daß man die »in der alten Ordnung erzogenen« Generationen aussterben lassen muß, und daß die fest »im neuen Geist« erzogene Jugend rein biologisch die Alleinherrschaft der einheitlichen «neuen Welt« sichern wird, wenn sie nur von allen Einflüssen der falschen, alten, verfaulten, absterbenden Ideologien separiert wird. Deshalb will die Ideologie vor allem die Jugend mit ihren Maximen überfluten; die ekstatischen Rufe unseres Mottos sind dessen Ausdruck. Die Parteiideologen wissen die didaktische Kraft der Zyklisierung hoch zu schätzen[203]:

Es ist der Musikerziehung und Volksliedarbeit in der HJ das Ziel gestellt, einen reichen Liederschatz für Tages-, Jahres- und Lebenslauf für jeden einzelnen bereitzustellen. Ein reicher Liederschatz im Besitz des einzelnen, der Familie und im Bewußtsein des Volkes übt starke politische Bindungen aus und gibt unserem Volk ein lebendiges Volkstum zurück. Die HJ erkennt ihre Aufgabe, das Volkslied aus alter und neuer Zeit singend zu erhalten und kündend an folgende Generationen weiterzugeben.

Das neue Liedgut, das nach der Machtergreifung in einigen jungen Kameraden Gestalt gewann, das nicht den Augenblick besang, sondern in seinen Worten und Weisen das große werdende innere Reich vorausahnen ließ, wird auf ewige Zeiten von der Sehnsucht aller Deutschen und ihrer Erfüllung berichten.

In die ideologische Zyklisierung werden auch ältere Volkslieder einbezogen. Sie werden sorgfältig nach der potentiellen ideologischen Konformität überprüft und in einer neuen Funktion in das Liederbuch eingesetzt. Das bereits erwähnte Liederbuch der DDR-Armee »Soldaten singen« enthält z. B. lediglich 10 Volkslieder. Auf den ersten Blick wirken sie als eine apolitische Ergänzung des verordneten Liedguts. Eine nähere Untersuchung der Inhaltskategorien zeigt jedoch, daß auch sie ideologisch sinnvoll sind. Ihre Konotationen sind meistens *affirmativ*. Die Lust des Menschen gehört hier sozusagen dem Staat, sie ist einigermaßen sein Verdienst. Das Volkslied ist nicht mehr das, was es in klassischen Sammlungen bedeutet. Die ausgewählten zehn Volkslieder ergänzen unauffällig den indoktrinativen Druck: auch hier ist zwar der *junge* Mensch *lustig* und denkt an seine *Liebe*, jedoch er erfüllt *singend* seine *Pflicht* und *marschiert* fürs Vaterland[204].

201 Bergreihen. Eine Liedersammlung des 16. Jahrhunderts mit drei Folgen. Hg. von Gerhard Heilfurth, Erich Seemann, Hinrich Siuts und Herbert Wolf, Tübingen 1959.

202 Über die aufklärerische Konzeption R. Z. Beckers ausführlich Gottfried Weissert: Das Mildheimische Liederbuch. Studien zur volkspädagogischen Literatur der Aufklärung. Tübingen 1966, S. 12 ff.

203 Wolfgang Stumme: Volksliedsingen der Jugend. In: Deutsche Liederkunde. Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz. Hg. von Dr. Johannes Koepp, Bd. I., Potsdam 1938, S. 14.

204 Es sind die folgenden Lieder: Jetzt kommen die lustigen Tage; Es zogen auf sonnigem Wege drei lachende Mädchen vorbei; Schwarzbraun ist die Haselnuß; Horch, was kommt von draußen rein; Das Lieben bringt groß' Freud'; Muß i denn, muß i den zum Städtele 'naus; Draußen auf der grünen Au; Ick hew mol en Hamborger Veermaster; Dor fohr von Hamborg mol so'n ohlen Kassen; Hab' mein Wage voll gelade.

Um für diese Tendenz eine vergleichende Basis in den Volksliedsammlungen herauszubekommen, versuchen wir die üblichen Inhaltskategorien in diesem Bereich zu untersuchen. Sie müssen allerdings den Inhalten des Volksliedes angepaßt werden. Die Stichwörter in dem nächsten Schema symbolisieren immer die breiteren Zusammenhänge (z. B. »Natur« = Felder, Wiesen, Wald, Gewässer, Vögel, Sonne, Wind; oder: »Bauernhof« = namentlich alles, was dazu gehört, wie Werkstätte, Arbeitsstätte, Haustiere usw.). Einige Inhaltskategorien stimmen mit denen im ideologischen Liedgut überein, so daß die Ergebnisse in einigen Punkten vergleichbar bleiben. Das beigefügte Schema zeigt die denotativen Felder in drei klassischen Volksliedsammlungen:

a) A. W. Zuccalmaglio: Deutsche Volkslieder, Bd. II., 1840. 382 Lieder.
b) F. W. Ditfurth: Fränkische Volkslieder, Bd. II., 1855. 400 Lieder.
c) Čeněk Holas: České národní písně a tance (Tschechische Volkslieder und -tänze), Bd. I., 1908 (gesammelt 1902–5). 346 Lieder.

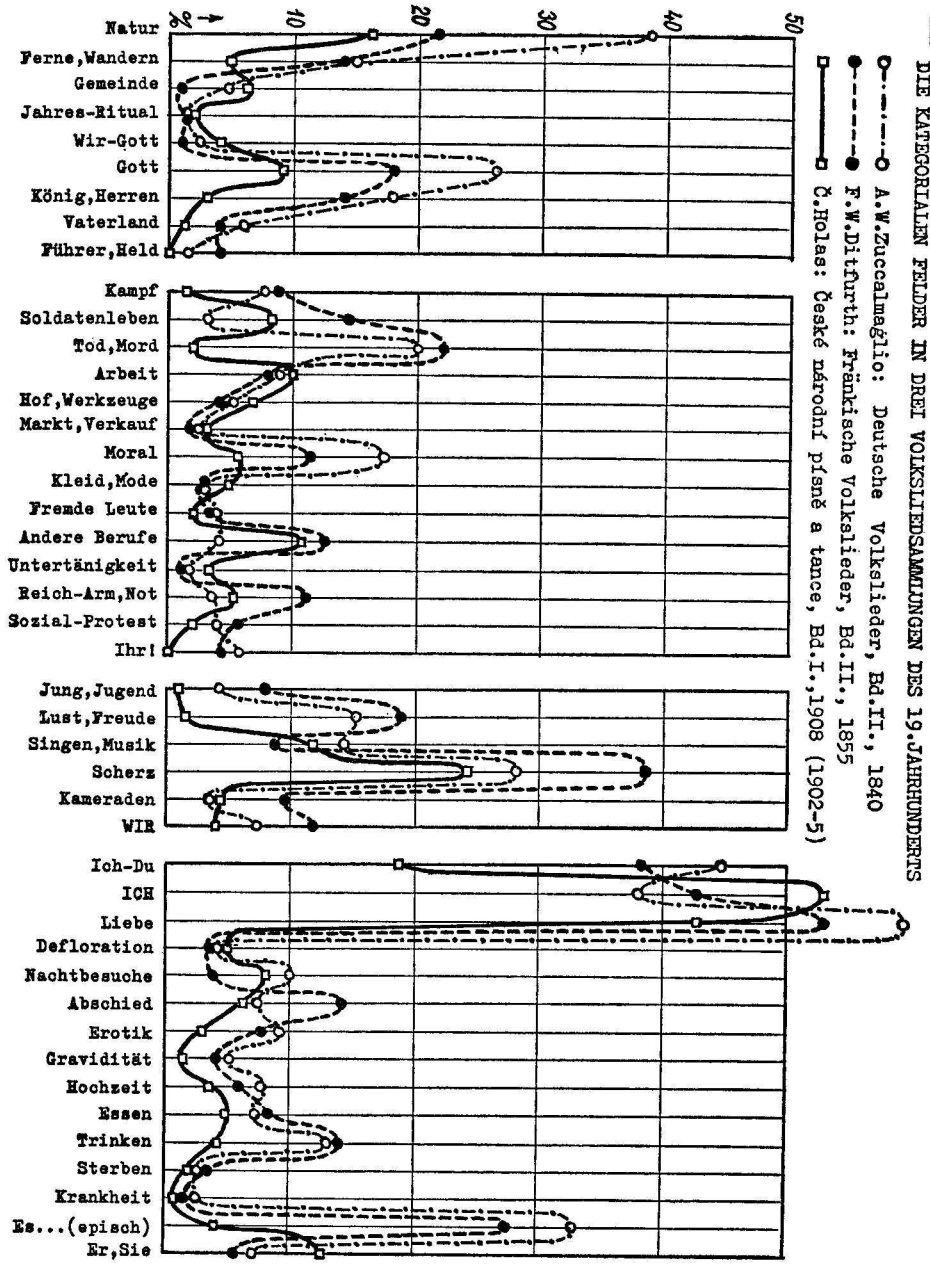
Die dritte Sammlung dient der Erkenntnis der nationalen Spezifitäten, um nicht vom »Volkslied des 19. Jahrhunderts schlechthin« zu sprechen.

Die *Volkslieder* sind vornehmlich *ICH-Lieder*. Diese Inhaltskategorie überwiegt hier in demselben Ausmaß wie das WIR in den »heiligen« Liedern der Ideologie[205].

In beiden deutschen Sammlungen kennzeichnen das Lebensinteresse des darin stilisierten Volksmenschen etwa die folgenden Kategorien: Natur, Gott, Tod, Lust und Scherz im Kollektiv, Ich, Liebe, Trinken und das Epische. Die Philosophie dieses Volksliedguts: ein Hedonismus im fatalistischen Lebensrahmen. Ein Vergleich mit dem Nachbarvolk zeigt deutlich die national- und kulturgebundenen Spezifitäten. Der Unterschied zwischen dem ICH und WIR ist noch größer. In den deutschen Volksliedern findet sich das Gruppenleben, das »WIR« vor allem in den Handwerkerliedern; die tschechischen Volkslieder sind dagegen – im Image jener Volksliedsammlung – ausgeprägte ICH-Bauernlieder. Das deutsche Handwerkertum erklärt den höheren Index »Natur« und »Wandern«, dieser typischen Kategorien der Lieder der fahrenden Gesellen. Andere Abweichungen sind durch das einflußreiche Landsknechtstum der deutschen Volkspoesie gegeben (Kampf, Soldatenleben, Tod im Felde, Jung, Lust, Abschied, Trinken, das Epische). Der höhere Index bei »Gott«, »König«, »Vaterland«, »Held« kennzeichnet den größeren Einfluß des bürgerlich-patriotischen Liedguts im deutschen Volkslied. Der allgemeine Prozeß der *Nationalisierung des Volksliedes* verlief im kulturell urbanisierten Milieu Deutschlands mit einem sichtbaren Vorsprung vor dem immer noch ländlich idealisierten Liedgut der Tschechen[206].

Im allgemeinen bilden die ideologisierungsfähigen Kategorien des zweiten Feldes (Kampf, Tod, Arbeit, Moral, soziale Unterschiede) im Rahmen des Volksliedes *den am wenigsten entwickelten Interessenbereich*. Und *dies* ist gerade jenes Feld, das im ideologischen Liedgut am meisten aufgebläht ist. Auch die Kategorien Er, Sie im letzten Feld, die anstelle des manipulativen ER, MAN, SIE da stehen, bedeuten im Volkslied ganz harmlos nur die *wirkliche* Beziehung des konkreten Ego zum konkreten Gegenüber. Sie sind noch keine mystifizierende Projizierung des Leitbildprinzips (des »idealen Es«).

205 Die kollektivistische Geste äußert sich in der Häufigkeit des »Wir . . .« in den Liedanfängen. Eine vergleichende Statistik beim Verf.: Mezi lidovou písní a šlágrem (Zwischen dem Volkslied und Schlager, s. die Besprechung im Jahrbuch für Volksliedforschung 1971, S. 225), Prag 1968, Schema auf S. 164.
206 Mehr über derartige Unterschiede im europäischen Volksliedgut der Verf. in: Volksliedforschung und Soziologie. Handbuch der Volksliedforschung, im Druck.



Der allgemeine Aufmarsch der Ideologien zur Irrealität ist nicht nur durch diese kleine psychologische Umwandlung charakteristisch. Auch der »Feind« und der »Kampf« bedeuten im Volkslied immer noch die konkrete Kriegssituation, die erlebt oder beklagt wird, während dieselben im ideologischen Liedgut in der mystischen Semantik des »Weltfeindes« und des »heiligen Kampfes« beschworen werden.

Diese und ähnliche fetischisierten Ausdrücke wie »jener Tag«, »die endgültige Zeit«, »die echte Lösung«, »Lebenskampf« oder der Sinn der komplizierten Subordination »Jugend, von der Klasse geführt, die, geführt von der besten Partei« stoßen sicherlich bei einer Bevölkerungsschicht auf keine rezeptive Schwierigkeiten: bei den *Studenten*, denen als »den Wissenden« und Eingeweihten der Stolz der Jakobiner eingeimpft wird. Wenn es gelingt, bei ihrer Indoktrination aufgrund ihrer entwicklungspsychologisch bedingten Opferwilligkeit die Barriere der rationalen Selbstkontrolle zu durchbrechen, lassen sie sich um so leichter zur mystisch aufgefaßten Orgiastik einer »Aktion« mitreißen. Orgiastik bedeutet das hohe Kampfspiel der abstrakten Begriffe und Sprachidole, in denen die Ideologie »existiert«. Aus diesen sozialpsychologischen Gründen sind die Studenten schon in den nationalistischen Ideologien des 19. Jahrhunderts als Vorhut hoch geschätzt.
Um wieder die nationalen Spezifitäten unterscheiden zu können, haben wir für die nächste Analyse zwei auf die Studenten gerichteten Liederbücher aus der gleichen Zeit gewählt. Einmal die 36. Ausgabe des Allgemeinen deutschen Kommersbuches aus dem Jahre 1889 und zweitens das analoge tschechische Liederbuch »Společenský zpěvník český«, 8. Auflage 1887[207]. Die Zyklisierung des Inhaltes (in den Klammern geben wir die Anzahl der betreffenden Lieder an):

Allg. deutsches Kommersbuch:
Vaterlandslieder (108), Studentenlieder (141), Volkslieder (163), Humoristische Lieder (283), Anhang (14). Anhand einer Zufallsauswahl wurden 277 Lieder analysiert.
Tschech. Gesellschaftsliederbuch:
Vaterlandslieder (30), Gesellschaftslieder (36; der Terminus entspricht etwa dem Liedgut, das im Kommersbuch unter »Studentenliedern« enthalten ist), Liebeslieder (100; meistens sind das Volkslieder, was wiederum diesem Teil des deutschen Kommersbuches entspricht), Trinklieder (44), Lieder des Bauernstandes (22), Soldatenlieder (23; das sind wiederum Volkslieder), Varia (22). Alle 277 Lieder wurden analysiert.

Bei dieser sehr verwandten Anordnung kann man erwarten, daß die Untersuchung der Frequenz von Inhaltskategorien tatsächlich die feinen Spezifika beider nationalistischen Ideologien enthüllt. Das Ergebnis sehen wir im nächsten Schema: (S. auf S. 184.)

Die »Gegebenheiten des Seienden« im ersten Feld weisen die gleiche Tendenz auf. Im tschechischen Liedgut überwiegen deutlicher »Vaterland« und »Historischer Ruhm«, jene Werte, deren eine erst erwachende und politisch unselbständige Nation stärker zur Beschwörung bedarf. Wenn wir nur den ideologischen Kern des Liedguts in Betracht ziehen, bleibt dieselbe Relation erhalten.
Im zweiten Feld weist das deutsche Liedgut eine vorangetriebene Ideologisierung auf. Im ideologischen Kern des Liederbuches nähert sich schon das Kommersbuch dem üblichen Bild der totalitären Ideologien unseres Jahrhunderts, während das tschechische Liedgut dem zweiten Feld der Volksliedsammlungen näher bleibt. Die mehr ländlich-bäurische

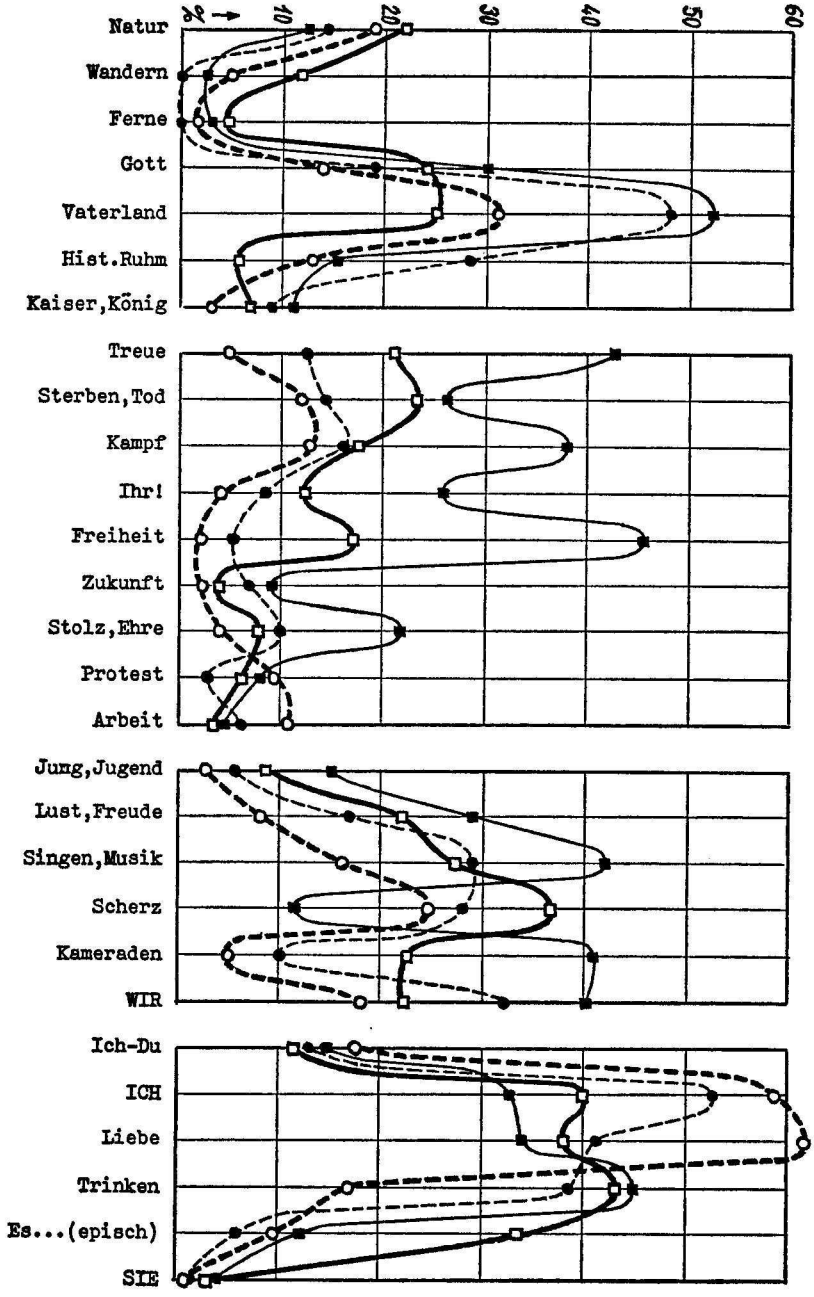
207 Společenský zpěvník český (Tschechisches Gesellschaftsliederbuch), 8. erweiterte Ausgabe, Hg. von Dr. J. Boj. Pichl und Jos. Leop. Zvonař, Prag 1887. Den verwandten Charakter dieses Liederbuches und des Allg. d. Kommersbuches beweist auch das ähnlich gestaltete Titelblatt (eine begeisterte patriotische Gesellschaft unter Burgruinen) und die Vorrede mit gleichem Pathos des Patriotismus. Die Widmung des tschechischen Liederbuches lautet: »Der tapferen tschechischen Studentenschaft, unserer Hoffnung.«

Basis zeigt sich in der Kategorie »Arbeit«, die im nationalisierten Liedgut der Tschechen als Grundlage der nationalen Wohlfahrt betrachtet wurde. Die deutsche »Treue« und die »Freiheit« – verbunden mit dem »Kampf« – bedeuten die höchsten Werte des deutschen

42 DIE KATEGORIALEN FELDER IN ZWEI NATIONALEN STUDENTENLIEDERBÜCHERN DES 19. JAHRHUNDERTS

□——□ Allgemeines Deutsches Kommersbuch, 36. Ausgabe 1889. ■—■ (Nur Vaterlands- und Gesellschaftslieder)

○- - -○ Společenský zpěvník český, 8. Ausgabe 1887. ●-●(Nur Vaterlands- und Studentenlieder)



nationalistischen Liedguts in diesem Feld; hoch erhebt sich auch der »Tod« (er wird erst in den NSDAP-Liederbüchern an die erste Stelle avancieren) und das Trauma der mangelnden deutschen »Einheit« vor 1870 (diese Kategorie erhebt sich wieder von neuem in der DDR-Ideologie, sie heißt allerdings die Einheit Gesamtdeutschlands unter der SED-Führung).

Das reicher entwickelte politische Gruppenleben des deutschen Liedguts zeichnet sich im dritten Feld auf. Jedoch die WIR-Kategorie erreicht bei weitem nicht die Hypertrophie des 20. Jahrhunderts; sie erhebt sich zwar deutlich von der Basis des Volksliedes, aber bleibt etwa in der Hälfte der Werte, die in unserem Jahrhundert üblich sind. Für das deutsche Liedgut ist kennzeichnend, daß der ideologische Kern plötzlich ernst geworden ist (vergl. die gesunkene Kategorie »Scherz«).

Im vierten Feld zeigt sich wieder deutlich die mehr volksliedhafte Basis des tschechischen Liederbuches: die Kategorien Ich-Du, ICH, Liebe erheben sich analog wie in den Volksliedsammlungen und weisen gleichfalls wie dort die höchsten Punkte auf. Jedoch auch im deutschen nationalistischen Liedgut bleiben diese auf einer relativ hohen Ebene. Der Anteil der Volkslieder zeigt sich hier im hohen Index des Epischen.

Wie wir noch vergleichend feststellen werden, sind die Kategorien des Kommersbuches von 1889 im allgemeinen etwa in der Mitte der Entwicklung zum Liedgut der modernen Kampfideologien stehen geblieben. Im Vergleich zu diesem sind die Kategorien des Gruppenlebens stärker ausgeprägt: »Lust«, »Singen« und »Kameradschaft«. In den Burschenschaften des vorigen Jahrhunderts bedeuten sie ein *Gruppenerlebnis der individualisierten Vereinsmitglieder*, während im 20. Jahrhundert der Mensch, der in einer Kampfgruppe versinkt, seine Individualität aufgeben muß. Die Kampfgruppen der Partei bindet nicht mehr »Singen«, »Kameradschaft« und »Trinken«, sondern »Einheit«, »Pflicht« und das »Hohe Prinzip« selbst.

Für den nächsten Vergleich haben wir Stichproben aus vier Gesellschaftssystemen Deutschlands gewählt. Das Liedgut der Jugend der Weimarer Republik findet sich in einem Liederbuch, das das Ideal der Wandervogel-Bewegung verkörpert und das noch das Entwicklungsstadium um 1930, vor der totalen Ideologisierung des politischen Klimas ausdrückt:

a) Unsere Lieder. Ein Liederbuch für die wandernde Jugend. Herausgegeben von Fritz Sotke. Vierte, erweiterte Auflage. Iserlohn (Sauerland-Verlag) 1930. (Enthält 250 Lieder.)

Die thematische Teilung: Von fahrendem Volk (30 Lieder). Von Soldaten (38). Von Landsknechten (23). Am Abend (23), Geistliche Lieder (23). Dieses und Jenes (23). Liebe und Leid (40). Scherz (28). Tanz (23). Es ist also die übliche zyklische Anordnung der »Lieder für jede Gelegenheit« des Lebens. Die militanten Inhalte des ersten Weltkrieges sind gemildert, die Soldatenlieder beziehen sich auf die weite Vergangenheit, wobei nur noch die volkstümlichen Töne des Krieges erklingen. Jedoch allein die Tatsache, daß für sie am Anfang zwei wichtige Abschnitte reserviert werden, kann die Ansicht stärken, daß es sich eigentlich um eine getarnte militaristische Vorerziehung handelt. Genau kann das erst die Untersuchung der darin verborgenen Inhaltskategorien beweisen. Das gilt auch von dem Ausmaß eines möglichen Nationalismus, den man schon aus der Formulierung des Nachworts herauslesen könnte: » . . . ihr werdet daraus singen und werdet der Lieder froh werden und schöpfen aus der tiefen Seele unsres großen Volkes[208]«.

208 Unsere Lieder . . ., S. 239: »Nun geht das Liederbuch hinaus zu Euch auf die Landstraße, und ihr werdet daraus singen . . .« etc.

Das zweite Liederbuch ist für die Anfänge der totalitären Jugenderziehung im NS-Staat charakteristisch:

b) Uns geht die Sonne nicht unter. Lieder der Hitler-Jugend. Zusammengestellt zum Gebrauch für Schulen und Hitler-Jugend vom Obergebiet West der Hitler-Jugend. Bearbeitet von Hugo W. Schmidt. Musikverlag Tonger Köln, 1934. (Enthält 234 Lieder.)

Die ideologische Verbindlichkeit dieses Werkes betont ein charakteristisches Detail: eine Analogie des kirchlichen bischöflichen »Imprimatur«. Auf der Titelseite lesen wir wörtlich:

»Gegen die Herausgabe dieses Liederbuches werden seitens der NSDAP keine Bedenken erhoben.« Der Vorsitzende der parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums. Berlin, 7. 12. 1934.

Die zyklische Anordnung äußert sich in den folgenden Kapiteln: Feier (23). Aufbruch (26; hier überwiegen die »heiligen« Kampflieder der Bewegung). Soldatentum (64). Fahrt (56). Rüpelei (8). Arbeit (21). Neue Folge (ein Anhang mit neuen Liedern der NSDAP-Ideologen und -Komponisten für die Jugend, die mit einem neuen Motto beginnen: »Wer sich zur Fahne stellt, darf sie nicht lassen. Wenn auch der Träger fällt: du mußt sie fassen«; die 46 Lieder sind thematisch nach graphischen Symbolen geteilt: Fahne, Trommel, Schwert, Spaten, Signaltrompete). Allein diese thematische Anordnung verrät die Intention der Herausgeber: das bestehende Liedgut der Jugend fest in den Rahmen der NSDAP-Lieder einzufügen. Viele Soldatenlieder, nur wenig Unterhaltung, betonte Zucht und Pflicht, mystisch aufgeblähter Todeskult. Die militante Führung der Jugend wird auch im Vorwort zum Ausdruck gebracht:

Jugendgenossen!
Dieses Liederbuch gehört Euch!
Was uns stark macht, singen wir – im Kampf und in der stillen Stunde.
Wort und Ton sind Waffen der Bewegung gegen alle Widersacher.
In Euch aber entfache das Lied immer neue Glut der Begeisterung. Denn es ist ein klingendes Bekenntnis zu Führer und Volk.

Die Strukturkraft des »Lobes des Massenliedes«, die wir auf S. 116 ff. analysierten, ist hier deutlich am Werk, und zwar in derselben Reihenfolge: die positive Wertungsaussage, die Funktion im Erlebnis der Gegenwart, die »ontologische« Aussage aufgrund dieser Funktion, die gesellschaftliche Sendung der Volkstümlichkeit, die Parteisendung der Lieder. Alles ist allerdings auf das Substrat reduziert und als ideologische Motivation der rigorosen Verordnung des Liedguts benutzt.

Um vergleichen zu können, wählen wir bei dem nächsten Liederbuch eine Auflage, die aus der gleichen Phase der totalitären Jugenderziehung stammt:

c) Leben, Singen, Kämpfen. Liederbuch der Freien Deutschen Jugend. Bearbeiter: Lehrerkollektiv der Jugendhochschule am Bogensee, Eberhard Schmidt und Bert Augustin Dahmen. Verlag Neues Leben Berlin. Herausgegeben vom Zentralrat der Freien Deutschen Jugend. 2. erweiterte Auflage 1949. (Enthält 165 Lieder.)

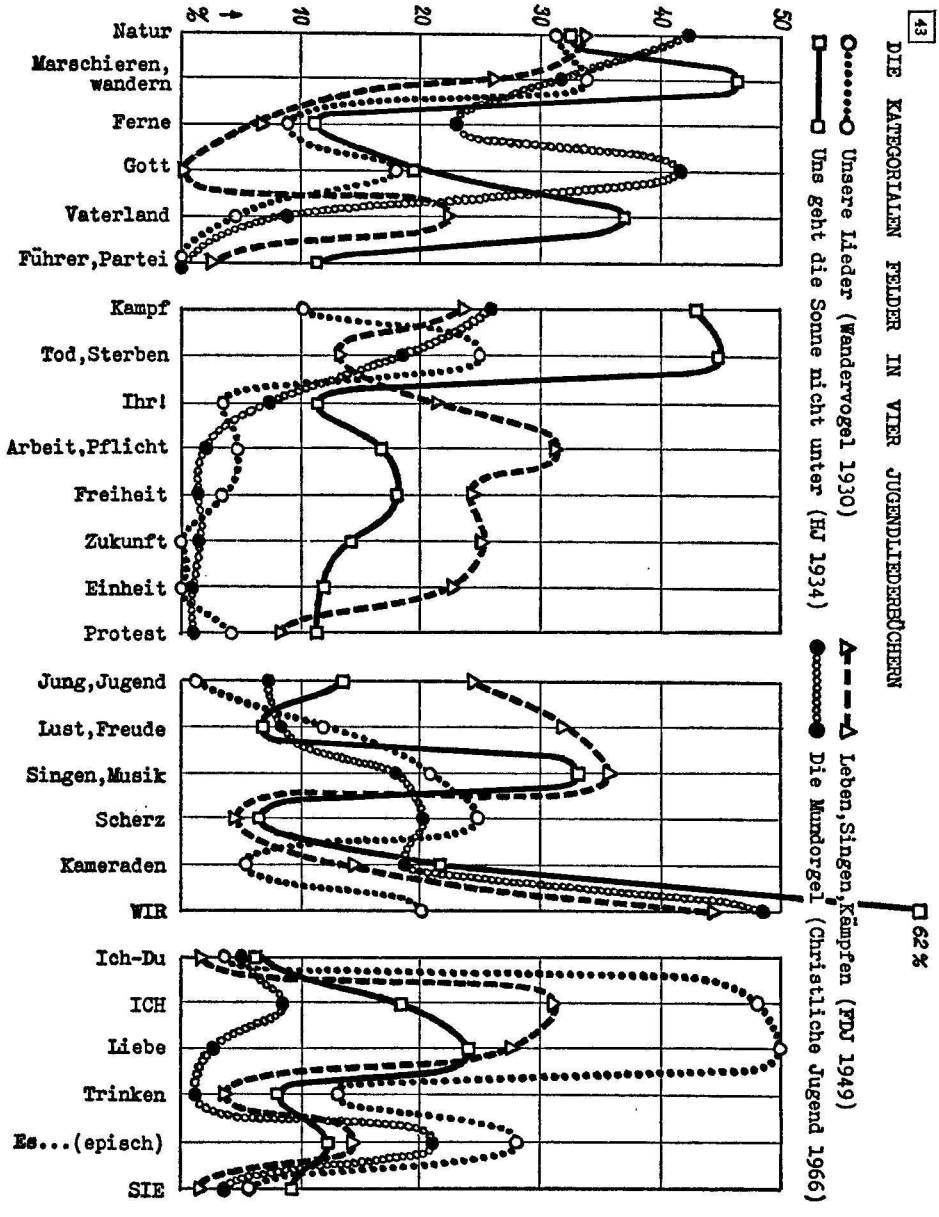
Auf den ersten Blick ist das Liederbuch nicht so schwer ideologisch beladen. Die analoge Geschenkgeste der Vorrede benutzt keine ideologische Maximen:

Liebe Freunde!
Endlich können wir euch heute das lang erwartete Liederbuch übergeben.
Ihr werdet eine beachtliche Anzahl neu entstandener Lieder darin finden ...
»Leben – Singen – Kämpfen!« Das ist sein Titel. Er soll zeigen, daß wir das Lied als einen Teil unseres Alltags betrachten. Nehmt darum dieses Liederbuch als einen guten Freund in eure Gruppen auf. Laßt es immer dabeisein, wenn ihr arbeitet, wenn ihr wandert, wenn ihr im Heimabend beisammen seid.
Überall, an den Drehbänken, auf den Feldern, bei der Erntearbeit, in der Schule sollen unsere Lieder erklingen und uns helfen, unser Leben besser und schöner zu bauen.

Gleich nach dem Untergang des NS-Regimes konnte man nicht, wie wir sehen können, dieselbe rigorose Ideologisierung betreiben. Die Auswahl ist sozusagen »demokratisch« motiviert und irgendwie nur nebenbei werden die KP-Kampflieder hineingefügt. Trotzdem, auch das Volksliedgut ist im ideologischen Sinn sorgfältig ausgewählt, und die »Lieder der Nationen« sind meistens Kampflieder sowjetischen Ursprungs. Die zyklische Anordnung: Freie Jugend, neues Leben (33 Lieder). Kampf- und Feierlieder (29). Volks- und Heimatlieder (38). Wander- und Fahrtenlieder (18). Freude und Frohsinn (13). Lieder der Nationen (34). Erst die weiteren Auflagen haben sich zu einer rigoroseren Zyklisierung durchgearbeitet: Hymnen (5); Vorwärts, du junge Garde (93). Wir sind des Friedens Soldaten (40) usw. – beginnt die Auflage 1964[209].
Das letzte Liederbuch erhebt keine totalen Ansprüche; es ist eines von vielen existierenden Liederbüchern der pluralistischen Gesellschaft in der Bundesrepublik:
d) Die Mundorgel. Lieder für Fahrt und Lager. Mundorgel-Verlag Köln. 5. Auflage 1966 (die erste erschien 1964). (Enthält 186 Lieder.)
Das Liederbuch hat kein Vor- oder Nachwort. Die Zyklisierung des Inhalts: Jeden Morgen geht die Sonne auf (15 Lieder). Abend wird es wieder (20). Jesus Christus, König und Herr (51). Wir sind jung, die Welt ist offen (39). Wir ziehen über die Straßen (17). Wiegende Wellen auf wogender See (15). Der Globus quietscht und eiert (29). Die üblichen Hymnen und »heiligen« Parteilieder der ersten Kapitel sind also durch Morgen- und Abendlieder ersetzt, die üblichen Kapitel des Soldatenliedes durch christliche und teilweise christlich-kämpferische Lieder. Es bleiben die Fahrtenlieder und Scherzlieder, die in den letzten Kapiteln zusammengestellt sind. In den weiteren Auflagen des Liederbuches (die Anzahl der Ausgaben wird vom Verlag nicht mehr bekannt gegeben) hat sich diese Zyklisierung nicht verändert, nur ist sie durch die Lieder anderer Nationen unter dem Titel »Kum ba yah, my Lord« ergänzt worden. Die Inhalte sind ständig in Wandlung. Nach einer Kritik aus dem Institut für Musikalische Volkskunde i. J. 1968 wurden die christlichen »Kampflieder« fortgelassen. Die Tendenz ist, das Liederbuch mit dem, was die Leute gern singen, zu füllen, dabei aber die grundlegende christliche Stimmung beizubehalten. Die »Mundorgel« ist mit den anderen Büchern vergleichbar. Ihre Auflage ist hoch (heute kann man sie schon auf mehrere Mill. Exemplare schätzen). Die ideologische »Zyklisierung« ist analog zu den soeben erwähnten Liederbüchern. Es fehlt nicht ganz an Kampfliedern; auch wenn die allzu weltlichen, wie das Lied von Johann Meyer (s. auf

209 Durch die Einbeziehung mehrerer Kapitel eines »Volksliedzyklus« wird außerdem das Monopol des Parteiliedguts für die gesamte, auch parteilose Jugend zementiert: das Liederbuch saturiert dadurch *alle* Bedürfnisse der jungen Menschen. (In der DDR gibt es keine »unpolitische« Liederbücher; sogar Wanderlieder sind politisch verordnet, sie sind von dem staatlichen »Komitee für Touristik und Wandern« herausgegeben.)

S. 47) fortgelassen wurden, äußert sich die typische »christlich-kämpferische« Stimmung des anglo-amerikanischen Protestantismus weiterhin in vielen Nummern des Liederbuchs. Und nicht zuletzt: das Liederbuch ist Bestandteil des geistigen Lebens in der Bundesrepublik, und zwar etwa seines christlich-demokratischen Bereiches, der auch im politischen Sinne das Leben ziemlich beeinflußt und in der KP-Ideologie als »reaktionär« markiert wird. Deshalb lohnt es sich, gerade dieses Liederbuch mit den Liederbüchern der totalitären Ideologien Deutschlands zu vergleichen.



Auffällig sind in erster Linie die großen Unterschiede in den kategorialen »Feldern«. Nur im Feld des Gruppenlebens nähern sich die Grenzlinien bei den Kategorien »Kameradschaft« und »Wir« einander (ähnlich wie bei den Soldatenliederbüchern im Schema auf S. 167), aber das Wandervogel-Liederbuch weist eine abweichende Grenzlinie auf; sein gruppenbildender Appell dient nicht den manipulativen Zwecken. (In diesen Punkten nähert sich das Wandervogel-Liedgut dem »Feld« der Volkslieder, vergl. S. 182.)

Für das verordnete Liedgut der Hitler-Jugend sind die folgenden Kategorien typisch: Wandern, Vaterland, Kampf und Tod, Singen, WIR und die genehmigte Lyrik (»Liebe«). Das Bild eines künftigen Soldaten, der auf allen Straßen Europas *singend* im *Kampf* fürs *Vaterland* gehorsam *marschiert* und für die Ideologie *stirbt,* wird schon hier in festen Konturen gezeichnet. Letzten Endes wird jede Jugend dafür verwendet, wofür sie instrumentalisiert wurde. In jedem auffälligen Kampfgeschrei der Ideologien lauert bereits in Friedenszeiten der Sensenmann auf seine Ernte.

Das Wandervogel-Liederbuch gleicht im letzten Feld der Typologie des volkstümlichen Liedguts; ICH und Liebe sind die absoluten Höhepunkte wie in den Volksliedsammlungen des vorigen Jahrhunderts (vergl. auf S. 182). Das DDR-Liederbuch betont sehr auffällig die menschenfreundlichen Kategorien des Gruppenlebens (Jung, Lust, Singen) und vergönnt noch relativ viel dem ICH und der »Liebe«, jedoch hebt es zugleich – charakteristischerweise – die manipulativen Zuchtkategorien im zweiten Feld hervor (Arbeit und Pflicht, Zukunft, Einheit, Kampf und das ansprechende Ihr!). Der hohe Index bei der Kategorie »Freiheit« besagt selbstverständlich nichts von der objektiv bestehenden Freiheit des Menschen, der davon singen soll; schließlich weist die »Freiheit« gerade auch im Liedgut der NSDAP einen stattlichen Prozentsatz auf. Daß man offensichtlich nicht allzuviel das besingt und beschwört, was man hat, beweisen die niedrigen Punkte der Kategorie »Freiheit« bei den anderen zwei Liederbüchern. Die allgemeine Tendenz zur Entideologisierung formt die Grenzlinien der »Mundorgel« besonders im zweiten Feld analog dem Wandervogel-Liederbuch; der Prozentsatz des »Kampfes« geht zu Lasten mancher christlichen »Kampflieder«, die noch in der Auflage von 1966 enthalten waren. Für beide letztgenannten Liederbücher ist auch der niedrige Index bei »Vaterland« charakteristisch. Bei ICH und »Liebe« ist die »Mundorgel« ziemlich zurückhaltend, wie es dem protestantischen Pietismus entspricht.

Da in der Führung der Singbewegung nach 1918 bereits manche aus der NS-Zeit bekannten Ideen von der Funktion des gemeinschaftlichen Singens auftauchten und da sich die Führer dieser Bewegung aus Mitgliedern des Wandervogels rekrutierten, ist die allgemeine Verurteilung der nur scheinbar apolitischen, sich im Rahmen der »echten« Ideologie nicht engagierten singenden Jugend der Weimarer Republik naheliegend[210]. Die These, daß die Singgruppen bereits die Unterordnung der Jugend unter die NSDAP-Ideologie vorbereitet haben, stützt sich auf die Charakteristika Th. W. Adornos[211]:

210 Michael Härting: Fritz Jödes »Weg in die Musik«. Zu den Anfängen der Singbewegung. In: Über Musik und Politik . . ., Mainz 1970, S. 48–55. Über die engste Bindung zwischen dem Wandervogel und der Singbewegung Jödes – deshalb behandeln wir diese bei Gelegenheit der Analyse eines Wandervogel-Liederbuchs – ausführlich in: Hilmar Höckner: Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, Wolfenbüttel 1927.

211 Th. W. Adorno: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen, 3. Aufl. 1963, S. 83/84. Eine Kritik dieser Ansicht Adornos s. bei E. Klusen: Volkslied – Fund und Erfindung . . ., S. 175 ff.

Die Singbewegung hat eine Erbschaft des zugleich konservativen und scheinrevolutionären Flügels der deutschen Jugendbewegung angetreten ... Unbestreitbar ist die Gemeinsamkeit mit dem Faschismus in entscheidenden Positionen: dem Appell an die sogenannte Jugend als eine zugleich dynamische und gesellschaftlich vage Gruppe; der Anbiederung ans Volk und dessen angeblich heile oder naturhafte Kräfte; dem Vorrang des Kollektivs gegenüber dem einzelnen; der Diffamierung des Intellekts nicht minder als der Sinne und jeglicher subjektiven Differenzierung ...

Im kategorialen Bild des typischen Wandervogel-Liederbuchs sind diese Charakteristika nicht zu finden. Auch die Nazis würden sich heute wundern; sie verurteilten dieselbe Singbewegung ganz anders. Eine bescheidene Auswahl von Stimmen (solche, wo Jöde als »Jude« etymologisiert wurde, haben wir dem Leser erspart[212]):

... Sie entspricht dem marxistischen Kulturprogramm von Leo Kestenberg und arbeitet auf Nivellierung im kollektivistischen Sinne hin!

Universitätsprofessor Dr. Karl Hasse im Aufruf gegen die Singbewegung um Fritz Jöde, 1933

Hinter diesen Erziehungsmethoden Jödes, hinter dieser Weltanschauung, steht als Urheber der Kommunismus, der auch der lachende Erbe geworden wäre, wenn sich nicht selbstlose Kämpfer gefunden hätten, die ohne Rücksicht die Rattenfängerweisen Jödes als solche brandmarkten.

»Ein schlimmeres Kapitel marxistischer Kulturpolitik«, in: Essener Lokalpost, 19. 3. 1933

Im Ernst mag Jöde seine kommunistische Gemeinschaftszweckmusik in Rußland als das »allein wesenhafte« Musizieren propagieren!

»Fritz Jöde und Jugendmusik«, in: National-Zeitung, 1. 7. 1932

Aber was spielen und singen die Jödeschen Singkreise, Jugend- und Volksmusikschulen? Alte Weisen aus der Zeit bis Bach, die dem heutigen sprachlichen und musikalischen Empfinden und der ganzen Weltanschauung fernstehen und die neuzeitliche Marxistenmusik!

Nationalsozialistische Lehrerzeitung, März 1932

Aber die sogenannten Führer (der Jugendbewegung, V. K.) verstanden es, die Bewegung unfruchtbar, ja schädlich zu machen, die guten Impulse umzubiegen, zu verderben und zu mißbrauchen. Erst wurde der Begriff des »Volksliedes« eingeengt, indem das Lied des 19. Jahrhunderts – die notwendige Brücke zur wertbewußten Gegenwart – fast völlig ausgeschaltet wurde. Denn das jüngere Volkslied enthält Ausdrucksfarben, die als »bürgerlich« überwunden werden sollten, und obendrein patriotische Antriebe, die grundsätzlich nicht in das Parteiprogramm dieser Herren paßten. Die musikalische Jugendbewegung wurde immer mehr ein bloßes Werkzeug sozialistischer Politik. An Stelle ernsten musikalischen Strebens wurde »revolutionärer« Hochmut gezüchtet.

Walter Abendroth: »Deutsches Lied 1932«, in: Berliner Lokal-Anzeiger 15. 7. 1932

Daß die Singbewegung der 20er Jahre unpolitisch sein wollte, und daß sie auch das ideologische »neue Volkslied« nicht pflegen wollte, belastet sie einmal bei der nazistischen, heute wieder bei der linkskritischen Ideologie. Michael Härting, der die These Adornos im erwähnten Beitrag illustriert, ironisiert eine Aussage Jödes aus d. J. 1924, wo dieser vom Führer der *Singbewegung* schrieb, als ob hier bereits die Herrschaft des »Führers« gemeint sei. So schreibe »der unpolitische Jöde«, so sei »die unpolitische Singbewegung: ein Jahrzehnt noch bis zur Herrschaft von Führer und Volksgemeinschaft[213]«. Eine

212 Hier benutze ich die reichvolle Dokumentation aus der Singbewegung von Herrn Heinz Schmitz, Institut für Musikalische Volkskunde Neuss.

213 Michael Härting ..., S. 55. In welcher Semantik die Singbewegung um Jöde das Wort »Führer« benutzte, vgl. in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, herausgegeben von Fritz Jöde. Hamburg 1918. Auf. S. 73–91 das Kap. »Die Führerfrage«.

semantische Manipulierung anhand allzu schnell angeeigneter Sprachregister Adornos. Ein modischer Zwang, Adornos Impressionen weiter auszuspielen, ohne sich um historische Belege zu kümmern. Eine als autoritär aufgefaßte Meinung genügt, um die Singbewegung zu diffamieren. Die Brockhaus-Enzyklopädie konstatiert sachlich das Ergebnis: »Seit der Kritik T. W. Adornos hat die Jugendmusikbewegung auch in Deutschland entscheidend an Ansehen verloren[214]«. Das DDR-Musiklexikon findet diese Kritik Adornos als den einzigen hellen Punkt in seinem ideologischen Portrait: »Seine Arbeiten enthalten manch wertvolle Gedanken und eine Vielzahl richtiger Beobachtungen, so u. a. seine schonungslose Entlarvung der faschistischen Singbewegung. Seine idealistische Weltanschauung hindert ihn jedoch, die von ihm kritisch registrierten negativen Erscheinungen des spätbürgerlichen Musiklebens als äußeren Ausdruck der Kunstfeindlichkeit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu werten[215]«.
Ist das für eine Gesellschaft gut, wenn eine unpolitische Bewegung liquidiert wurde? Hat man dadurch, daß *alle* Interessengruppen und *jedwedes* Singen nur politisch sind, den optimalen Zustand der Gesellschaft erreicht?
Das Endergebnis dieser totalen Ideologisierung bezeichnet ein anderes Zitat, in dem zwar die Existenz eines parteilich nicht gebundenen Singens zugegeben, ihm aber kein »echter Wert« zugebilligt wird. Dieses abwertende Urteil ist wie (siehe das vorletzte Zitat) der Nationalsozialistischen Lehrerzeitung 1932 entnommen:

> Das Singen um des Singens willen (das die Schulreform der 20er Jahre inaugurierte) kann immer noch Ausdruck einer gewissen Lebensfreude, eines kollektiven Erziehungswillens sein. Es fragt sich nur, ob das Negieren oder Vorbeisingen an gesellschaftlichen und dringenden menschlichen Problemen von echtem Wert sein kann. Letzten Endes hat das in vielen Fällen zur endgültigen Isolierung oder zu rein jenseitigem »Gemeinschaftsgeist« geführt, weil man keine eigentliche gesellschaftliche Verantwortung zu fühlen verpflichtet schien ... Das fröhliche Singen und Improvisieren im Stil der alten Zeit, das instrumentale Musizieren in Gruppen und Grüppchen war oft nur ein Deckmantel für Desinteresse an den wirklich großen Werten der Weltmusik, an den echten nationalen Traditionen ... (Man soll zwar die ausgearbeitete Technik der Erziehung zum Singen übernehmen, aber:) Es gilt, eine neue Ordnung, eine klare Auswahl zu schaffen ..., wo all diese Elemente zum Nutzen des Menschen und der menschlichen Gesellschaft, zur schnelleren Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur eingesetzt werden können.
>
> (W. Siegmund-Schulze: Ziele und Aufgaben der sozialistischen Musikerziehung ..., Leipzig 1967, S. 107–108.)

Was die Nationalsozialisten verschmähten, wollen die nationalen Sozialisten retten, allerdings in einer »neuen Ordnung«. Der Kern des Urteils ist derselbe wie bei Adorno und seinen Epigonen: das unpolitische Singen ist nur scheinbar unpolitisch, der Mangel an Ideologie ist nur eine getarnte Ideologie.
Auf diese Weise wirkt sich – meist schon unreflektiert – bereits seit der Zeit des Nationalsozialismus die berüchtigte These Lenins aus seinem Artikel über die Parteiliteratur u. a. aus, daß jegliche gesellschaftliche Erscheinung nur ideologisch sein kann. Was »neutral« zu sein strebt, gehöre automatisch der »anderen«, der feindlichen Ideologie an. Dieser ideo-

214 Artikel »Jegendbewegung« in: Brockhaus-Enzyklopädie IX., 1970, 535.
215 Horst Seeger: Musiklexikon in zwei Bänden. Bd. I., Leipzig 1966, S. 15.

logische Horror vacui verdiente schon eine psychoanalytische Studie[216]. Ideologen, die für ihre Zwecke die soziogene Funktion des gemeinsamen Singens manipulieren, können nicht dulden, daß irgendwelche Interessengruppen ausschließlich aufgrund dieser Funktion entstehen und funktionieren. Aber auch in der krampfhaften Suche nach marxistischer Interpretierung jeder kulturellen, anthropologisch bedingten Erscheinung verfällt man derselben Vorstellung des vulgären Soziologismus, daß jedes Singen und jede Singlust – wie alle Kulturerscheinungen – unbedingt irgendwie klassengebunden sind. Die moderne (»abstrakte«) Kunst war für die Nazis »Kulturbolschewismus«, für die Bolschewiki umgekehrt »Faschismus« und ein Zeichen der »Fäulnis der Bourgeoisie«, und in keinem dieser Lager hat man sich die Frage gestellt, ob hier vielleicht nicht primär das Gefühl des *Menschen* in seiner existentiellen Situation des 20. Jahrhunderts die gestaltende Hauptkraft der Strukturen ist. Die Kollektivität der Wandervogel und der Singbewegung war für die Nazis kommunistisch, für linke Kritiker von heute ist sie faschistisch, weil man darin unbedingt die »andere«, falsche, nicht echte, feindliche Kollektivität sehen will. Die Logik dieses »Denkens in der ideologischen Totalität« muß zu grotesken Urteilen gelangen: jedwedes Zusammenspiel im Orchester könnte gleichfalls einen verdächtigen »Vorrang des Kollektivs gegenüber dem einzelnen« bedeuten, allerdings unter der Bedingung, daß die »autoritäre Führung« des Dirigenten abgeschafft wird. Wenn man in einen anderen Bereich des nationalen Sozialismus tritt, gelangt man zu komischen Konfrontierungen. Für die Sowjetideologie wäre Jödes Ideal der Singbewegung, im Lichte des Urteils Adornos, äußerst akzeptabel; Adornos Formulierungen charakterisieren exakt das, was man in der UdSSR unter dem Begriff der von dem Staat offiziell unterstützten »völkischen Laienkunst« (narodnaja samodejatel'nost') versteht.
Welche »Kraft des Liedes« ist echt und welche falsch? Welche manipulierte Singlust im Kollektiv verdient es, anstelle der »unpolitischen« Singbewegung in der Geschichte Deutschlands ruhmvoll empfangen zu werden? Konfrontieren wir zwei Zitate:

(Die neuen politischen Lieder) ... stellen heute das neue Gut unseres Volkes dar. Langsam werden die Lieder durch ihre innere Kraft zum Besitz jedes einzelnen, der am Leben der Volksgemeinschaft Anteil nimmt ... Eine der schönsten Stunden stellte das im Januar 1938 durchgeführte »Offene Singen« im größten Saale von Graz dar, in dem von 1500 Nationalsozialisten unter Aufsicht der damals noch österreichischen Staatspolizei gemeinsam gesungen wurden »Lever dod as Slaw«, »Der helle Tag ist aufgewacht« und »Wenn die Stürme Leben wecken« mit dem herrlichen Kehrreim: »Fort mit allen, die noch klagen, die mit uns den Weg nicht wagen, fort mit jedem schwachen Knecht: nur wer stürmt, hat Lebensrecht!«

(Deutsche Liederkunde, Hg. von Johannes Koepp, Potsdam 1939, S. 14, 15.)

Ein Volkslied ist ein Klassenlied, ein Lied, das dem Zweck diente oder dient, Lebensausdruck des Volkes zu sein ... Mit dem Deutschlandtreffen der Freien Deutschen Jugend im Jahre 1950 entfaltete sich eine Singbewegung, die zahlreiche Neuschöpfungen hervorrief. Das Jugendtreffen

216 Die Sprachregister des Artikels »Die sozialistissche Partei und parteiloses Revolutionieren« (W. I. Lenins Ges. Schriften, russ. Bd. X., Moskau 1954, S. 61): »Die Parteilosigkeit ist Gleichgültigkeit zum Kampf der Parteien. Aber diese Gleichgültigkeit ist nicht dasselbe wie Neutralität, eine Distanz vom Kampf, denn im Klassenkampf gibt es keine neutralen Menschen ... In der bourgeoisen Gesellschaft ist Parteilosigkeit nur der heuchlerische, getarnte passive Ausdruck der Angehörigkeit zur Partei der Sättigen, zur Partei der Machthaber, zur Partei der Ausbeuter. Die Parteilosigkeit ist eine bourgeoisische Idee. Die Parteilichkeit ist eine sozialistische Idee ... « usw. Es *gibt* also zwar Neutrale und Parteilose, sie aber *sind es nicht;* das Denken in der ideologischen Totalität kann ihre Existenz nicht dulden.

wurde »ertanzt und ersungen«, die Kraft des Liedes wurde zum selbstverständlichen künstlerisch-agitatorischen Faktor. Mit einem Schlage waren die Neuen Deutschen Volkslieder von Hanns Eisler und Johannes R. Becher bekannt, auf allen Straßen wurden die Lieder »Straße frei!« und »Lied von der blauen Fahne« gesungen. Die Lieder »Deutsche Heimat, sei gepriesen«, »Heimat, meine Trauer« und »Lenin« fanden schnell Verbreitung in Chören und Schulklassen.

(Handbuch der Musikerziehung III: Siegfried Bimberg, Methodisch-didaktische Grundlagen der Musikerziehung, Leipzig 1968, S. 37, 41.)

Zu oft wurde in Deutschland »Die Straße frei« gesungen, um einer dieser ideologischen Heroisierungen des gemeinsamen Singens »neuer Volkslieder« den Vorzug zu geben.
Die elementare soziogene Funktion des Singens scheint doch etwas primäres zu sein, das die einfache, lebensfreundliche, menschliche Kollektivität entfalten läßt. Dieser primären Funktion entspricht das Liedgut des analysierten Wandervogel-Liederbuchs. Es wurde zwar im Kollektiv gesungen und es besingt auch die Lust des Singens im Kollektiv, ist aber minimal auf die manipulativen Kategorien der kollektivistischen Zucht gerichtet. Die Frage, ob es in der Weimarer Republik richtig war, ist dieselbe wie in der heutigen Bundesrepublik: Muß man sich immer in die Arme einer anderen totalitären Ideologie stürzen, um den Gefahren der ersten totalitären Ideologie zu entgehen? Sollte also damals die gesamte Jugend – um die »gesellschaftliche Verantwortung zu fühlen«, wie Siegmund-Schulze meint, – vom »blutig-roten Sieg« schreien, um Deutschland zu retten? Und soll sie heute die Lieder wie »Die Partei, die hat immer recht« singen, um echt »fortschrittlich« zu sein?
Bei der heute erforderlichen Didaktik der ideologiekritischen Kenntnisse stoßen wir auf die Grenze der Erziehungsmöglichkeiten mittels des Liedes. Es wäre naiv, sie – wie es seinerzeit die aufklärerischen Freimaurerlieder getan haben – in Liedform zu reimen. Als Gegenstück der ideologiekritischen Didaktik bleibt ein »unpolitisches« Singen mit der primären Lust am Musizieren, was aber im bürgerlichen Leben kein »Negieren oder Vorbeisingen an gesellschaftlichen Problemen« bedeutet.
Die »Mundorgel« hat in dieser Hinsicht eine besondere Position. Der Gruppierungsappell beruht hier auf der soziogenen Kraft des Glaubens. Die oftmals betonte Maxime einer anderen Autorität, Jesu und Gottes, wirkt aber im sozial-politischen Kontext antiideologisch. Erkennbar ist das Pathos der von den Nazis ehedem verfolgten Jugendbewegung. Stolz ist das Liedgut herausgestellt, das die Staatsideologie des Dritten Reiches als »feindlich« empfunden hatte, weil es dem totalen Führungsansprruch der NSDAP Widerstand leistete. Hier scheint dieses Liederbuch dem Widerstandsbewußtsein der katholischen Jugend nahe zu liegen[217]. Diese Leitidee enthalten auch sehr alte Lieder, die hier abgedruckt und aktualisiert werden[218]. Die »Mundorgel« ist also nicht ganz ohne Ideologie; nach drei Jahrzehnten Erfahrungen mit den totalitären Ideologien hat sie einen erkennbaren Akzent einer, sagen wir, »Ideologie des antiideologischen Singens«. Die metaphysisch begründete Autorität Gottes steht hier gegen die Bestrebungen der Ideologien, eigene Führer, Gottheiten und Prinzipien auf den höchsten Piedestal zu bringen.

217 Wilhelm Schepping: » . . . viel tausend uns zur Seite, die auch verboten sind«. Zum Anti-NS-Widerstand im Lied der Jugendbewegung. In: Ad marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde, Nr. XXI, Neuss 1971.

218 Z. B. das Lied Nr. 59 von Ph. Friedrich Hiller, Weise von Johann Löhner 1691: Jesus Christus herrscht als König / Alles wird ihm untertänig, / alles legt ihm Gott zu Fuß . . . Jesus sei der Herr zu nennen, / dem man Ehre geben muß . . . usw.

44

DIE KONOTATIVEN FELDER IN DREI NATIONAL UND HISTORISCH UNTERSCHIEDLICHEN LIEDERBÜCHERN

Es wäre aus rein technischen Gründen unrealistisch, die konotativen Felder aller erwähnten Jugendliederbücher darbieten zu wollen. Wir beschränken uns auf drei extreme Fälle: die beiden Studentenliederbücher der nationalistischen Ideologien des vorigen Jahrhunderts (Allg. d. Kommersbuch 1889, Tsch. gesell. Liederbuch 1887) und die »Mundorgel«. Die Wahl der extremen (national unterschiedlichen und historisch entfernten) Quellen ermöglicht die *konstanten,* d. h. überwiegend anthropologisch bedingten, und die *variablen* Bindungen der konotativen Felder festzustellen. Wir benutzen dieselben Skalen wie bei den Soldatenliederbüchern auf S. 169–175.

Im ersten Schema überrascht vor allem das Ausmaß der Übereinstimmung, obwohl es sich um zwei nationale Milieus und um einen 80 Jahre umfassenden geschichtlichen Abstand handelt. Hierbei tritt offensichtlich etwas Allgemeines ins Spiel: die anthropologisch und sozialpychologisch gebundenen Verhaltensnormen, die sich bei einer Weltbetrachtung und Ethik bestimmter Art geltend machen. Die sich ergebenden Auswertungen unterscheiden sich unwesentlich:

Feld 1: Die Aktivität für das Gute ist mit dem positiven Weltgefühl und dem »Inselgefühl« verbunden. Die Verbindung mit dem Messianismus ist bei den Liederbüchern des vorigen Jahrhunderts unentwickelt. Erst bei der »Mundorgel« ist sie sichtbar.

Feld 2: Die Aktivität gegen das Feindliche ist primär mit der negativen Weltbetrachtung und dem Inselgefühl verbunden. Die Verbindung mit dem Messianismus ist stärker in der Ideologie eines größeren Volkes (säkularisiert) und im Liedgut der christlichen Jugend (sakral) vertreten.

Feld 3: Das positive Weltgefühl ist mit einer passiven Einstellung den Aktionen gegenüber verbunden.

Feld 4: Die negative Weltbetrachtung verbindet sich nicht immer mit einer Aktion. Diese Tendenz verändert sich erst im Kampflied der totalitären Ideologien (vergl. das Schema auf S. 169); *fatal* kommt diese Verbindung dort vor, wo Gewalt als das einzige Mittel der Veränderung der Verhältnisse legitimiert wird. Auch wenn dieses Feld in der »Mundorgel« nach 80 Jahren der Entwicklung des ideologischen Liedguts größer ist, weist es keine militaristisch konkreten Folgen wie im Fall der ideologischen Soldatenliederbücher auf. Wo es hier um eine »Aktion« geht, handelt es sich nur um eine metaphorische.

Ein ähnlich konstantes Bild ergibt sich im Netz der Skalen der Aktivitäten und der Moral des Todes: (S. das Schema Nr. 45 auf der nächsten Seite.)

Die Auswertung:

Feld 1: Die Aktivität für das Gute rechnet nicht allzuviel mit dem Tod (durchschnittlich 3,5 mal weniger).

Feld 2: Die Aktivität gegen das Feindliche nimmt den Tod und das Töten in Kauf; diese Tendenz ist im christlichen Liederbuch schwächer, weil es sich um einen metaphorischen »Kampf« in der idealen Sphäre des geistigen Lebens handelt.

Feld 3: Von der Akzeptierung des Todes wird unvergleichbar mehr (etwa 8,5 : 1) als vom Unsinn des Todes gesprochen.

Feld 4: Das milde, nicht aggressive Verhalten entwickelt keine Moral des Todes, oder es betrachtet den Tod als sinnlos bzw. als Versöhnung.

DIE KONOTATIVEN FELDER IN DREI NATIONAL UND HISTORISCH UNTERSCHIEDLICHEN LIEDERBÜCHERN

45

Die nächsten drei Schemata bieten die konotativen Felder im Netz der Skala der »Kollektivität« und der »Moral des Lebens« dar: (Schema Nr. 46 auf S. 198.)

Auswertung:

Feld 1 a: Die Askese bildet in den gesellschaftlich aktiven Ideologien des 19. Jahrhunderts noch einen kleinen konotativen Appell. Das liberale Ideal des Auslebens des Einzelnen verlangte relativ sehr wenig Parteizucht.

Feld 1 b Die Askese verbindet sich mit dem Kollektivismus, obwohl sie eine auf den Einzelnen gerichtete Tugend ist; diese Erscheinung scheint allgemein gültig zu sein (vergl. die Auswertung auf S. 174).

Feld 2 a: Das Ideal des Lebensgenusses ist meistens durch die volkstümlichen Ich-Lieder vertreten und gehört zur Moral des Einzelnen. Der »kollektive Hedonismus« ist eher durch die künstlichen Lieder vertreten, weist aber nur etwa 1/4 des konotativen Appells des »individuellen« auf.

Feld 2 b: Im christlichen Liedgut ist der Hedonismus meist an die Kollektivität gebunden. Hier macht sich offensichtlich immer noch das altchristliche Ethos der Agape geltend, also das »Glück im Kollektiv« (in der Gemeinde), das von einer ganz anderen Art ist als das analoge ideologisch verordnete »Glück«.

Feld 3: Der Individualismus ist hier noch mit der Liberalität verbunden; von der Position des Einzelnen ist die Askese sehr selten artikuliert.

Im Vergleich zu dem vorigen Schema ergibt sich hier sehr auffällig – wenn es diesmal um die Moral des Lebens geht – die unterschiedliche Position des christlichen Liederbuches. Man könnte sagen, daß es ein Liederbuch mit überwiegend kollektivistisch-asketischem Akzent ist. Die innere Zucht und die Unterdrückung des individuellen Hedonismus gehört zur religiösen Moral des Lebens, die sich bewußt von der profanen Moral unterscheiden will. Eine interessante Verschiebung beobachten wir bei dem tschechischen und dem deutschen gesellschaftlichen Liedgut; in jenem überwiegt noch das volkstümliche Ich-Lied mit lebensfreundlichen Inhalten, in anderem macht sich schon die Tendenz zu Kollektivität und Askese geltend. Diese Tendenz verstärkt sich in der historischen Entwicklung der allgemeinen Ideologisierung des Lebens. Das pseudoreligiöse Wesen der totalitären Ideologien äußert sich typisch gerade durch die Konkurrenz mit der kirchlichen Moral: auch bei ihnen gehören Askese und Kollektivität zu den höchsten Tugenden eines Parteigenossen. Es ist allerdings diesmal die Askese und der Kollektivismus des Infanteristen. (Vergl. diese Prinzipien im militärischen Liedgut auf S. 174.)

Um die »Raumdimension« der konotativen Felder anzudeuten, konstruieren wir zuletzt wieder eine komplizierte Skala. Wir knüpfen hier die Weltbetrachtung und die Verhaltensmuster zusammen, und zwar von dem positiven Pol (dem milden Verhalten) bis zum negativen Pol (der Aggressivität; dies ist allerdings in der Ethik der Kampfideologien gerade der positive Pol). Und diese Skala setzen wir wieder mit dem Ausmaß der Kollektivität in Verbindung. Diesmal bleiben wir beim deutschen Material. (Schema auf S. 199.)

Feld 1: Die Kollektivität dient (im Falle unserer Liederbücher) sowohl der guten und milden als auch der negativen und aggressiven Einstellung. Sie ist noch nicht systematisch als manipulatives Mittel der Gleichschaltung der aggressiven Triebe hervorgehoben und ausgenutzt.

Feld 2: Das Leitbildprinzip dient beiden Polen in gleicher Weise. Typisch ist es eher für die künstlichen, »didaktischen« Lieder.

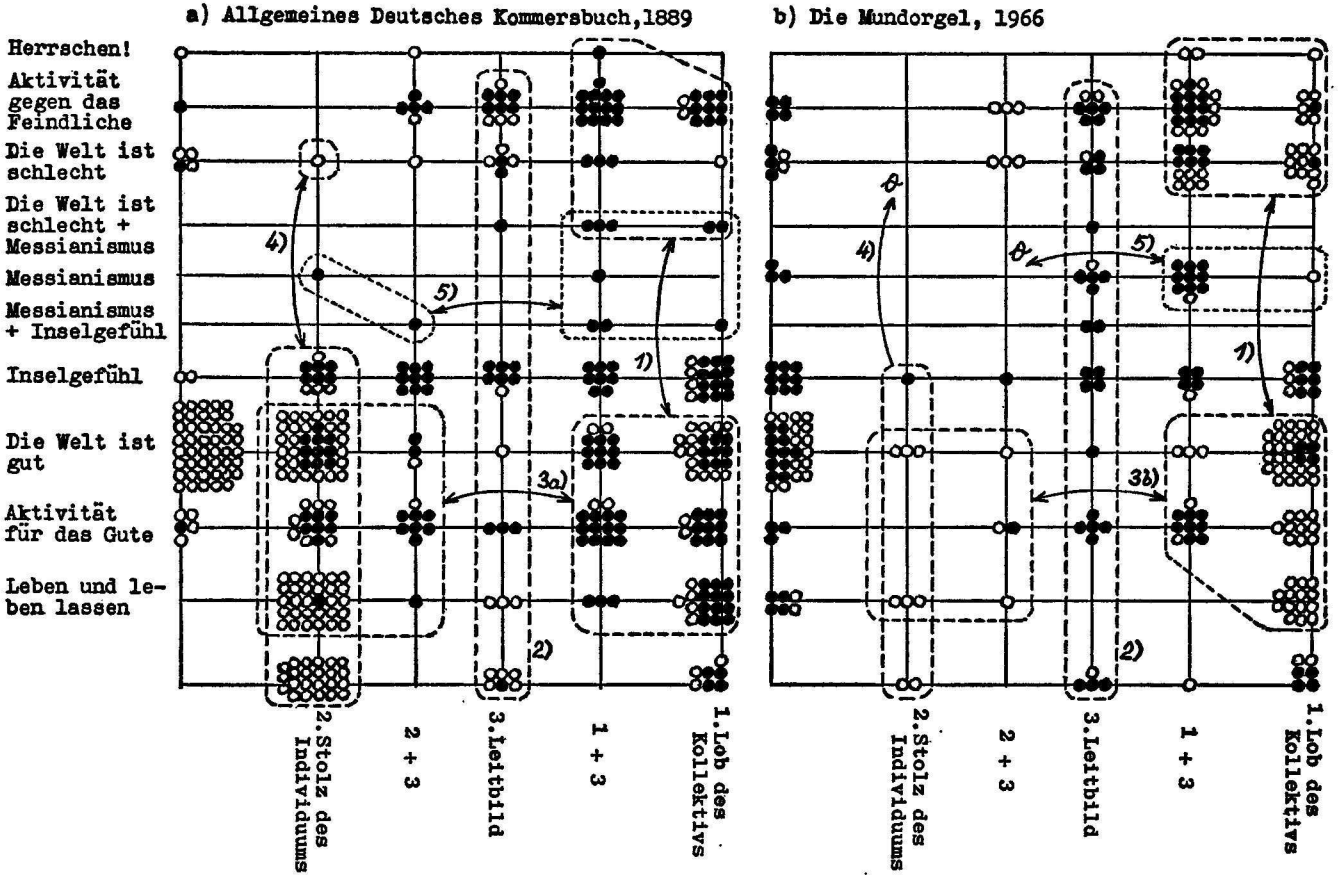
Feld 3 a: Die gute, positive und milde Weltbetrachtung ist immer noch stärker mit der Individualität als mit der Kollektivität verbunden (etwa 6 : 5).

46

DIE KONOTATIVEN FELDER IN DREI NATIONAL UND HISTORISCH UNTERSCHIEDLICHEN LIEDERBÜCHERN

47

DIE KONOTATIVEN FELDER IN ZWEI HISTORISCH UNTERSCHIEDLICHEN LIEDERBÜCHERN



Feld 3 b: Im christlichen Liederbuch ist die positive und milde Weltbetrachtung überwiegend mit der Kollektivität (etwa 6 : 1) verbunden. Die Kollektivität ist also nicht *fatal* mit der Entfesselung des aggressiven und menschenfeindlichen Verhaltens verbunden, wie es bei den parteielitären Ideologien der Fall ist.

Feld 4: Die Individualität verbindet sich nicht mit der weltfeindlichen Handlung und Aggressivität; die Ich-Lieder sind für die aggressive Geste nicht geeignet. Erst die Einführung des Leitbildes ermöglicht es, die Aktivität gegen das Feindliche auch von der Position des Einzelnen aus zu betreiben.

Feld 5: Ähnlich ist an den Kollektivismus der Messianismus gebunden. Im gesellschaftlichen Liedgut des 19. Jahrhunderts ist jedoch die messianische Geste unentwickelt.

Man kann nun resümieren: In einem Liedgut, das noch nicht den ausgesprochen aggressiven Ideologen dient, wo also der Mensch primär aus seiner Freude am Gesang singt, machen sich »allgemein menschliche«, anthropologisch bedingte Verhaltensnormen und Weltbetrachtungen geltend, welche die Grundlage der optimalen *Koexistenz* bzw. einer bewußten *friedlichen Ethik* bilden. Dem ist auch die »Moral des Todes« untergeordnet. So, wie die von den beiden totalitären Ideologien unseres Jahrhunderts gepredigte Legitimität der Gewalt eine Anomalie in den menschlichen Beziehungen bedeutet, so auch ihr verordnetes Liedgut. Funktionell beschränkt, einseitig, manipulativ, menschenfeindlich, zerstört es zwangsläufig die »normale« Basis der primären Freude am Singen. Deshalb ist seine ephemere Existenz an die anomalen Phasen der Sozialpsychosen, an das »ideogisch heiße Klima« der Gesellschaft gebunden (vergl. die Euphoriephasen nach der Machtübernahme oder das fieberhafte »Kampfklima« kurz davor). Im Rahmen der pluralistischen Gesellschaft ist das ideologische Kampflied ein »Gruppenlied«, das erst auf seine Gelegenheit lauert, zum Liedgut der »ganzen Nation«, »aller fortschrittlicher Menschen«, des »Volkes« usw. zu avancieren.

Die appellative Geste der indirekten Bedeutungen richtet sich besonders auf die *Jugend*, deren entwicklungspsychologisch bedingtes Verhalten – vergl. die Konotationen der Soldatenliederbücher – gleichgeschaltet wird. Das beweist die allmähliche geschichtliche Verschiebung der konotativen Felder zu den Polen »Kollektivität«, »Leitbild« und »Aktivität gegen das Feindliche«. Hier wird die natürliche Neigung der Jugend zum Gruppenleben ausgenutzt und umorientiert.

In den Kampfliedern und Indoktrinationsgesängen schreiben sich die Ideologien ihr intimes Tagebuch dieses Prozesses. Die historische Tendenz: die »Moral« der totalitären Partei mittels der Lieder allmählich auf die gesamte ideologisch erzogene Jugend und die ganze geführte Nation (dies ist die Rolle der »Massenlieder«) auszubreiten, und die Lehre der Partei als die einzige »Noetik« des Lebens schlechthin zu fixieren. Das letzte Beispiel zeigte, daß das christliche Jugendlied dabei eine der wichtigsten Gegenkräfte bedeutet; deshalb wird es als Konkurrenz und politische »Herausforderung« empfunden. Die oftmals hysterische Intoleranz des »atheistischen Kampfes« der totalitären Ideologien kann man offensichtlich nicht bloß als eine historisch verspätete Äußerung des aufklärerischen Elitarismus interpretieren. Es geht um die gesamte »ontische Bestimmung« des Menschen, um die Polarisierung der ethischen Kraftfelder, in denen wir für den restlichen Teil unseres Jahrhunderts leben sollen.

Die große Rolle der Konotationen, also der *indirekten*, vom Objekt der Indoktrination *nicht geahnten* Eingriffe in das Bewußtsein kennzeichnet die allgemeine Kulturregression in unserer ideologisch geformten Welt des 20. Jahrhunderts. Daß die Ideologen so raffiniert die Sphären des Unterbewußtseins ansprechen, dabei jedoch selbst von unbewußten

Kräften dirigiert werden, öffnet die metaphysische Problematik dieses Prozesses. Kulturhistorisch gesehen, leben wir in der Abschlußphase des totalen Verfalls der Aufklärungsepoche. Der Gestus der wissenden geistigen Elite endet in der Irrationalität der allwissenden totalitären Parteien, die sich berechtigt fühlen, die »unbewußte« Masse, mag es auch Millionen Tote kosten, für das »durchaus rationale« Projekt im Namen des hohen Prinzips zu »bearbeiten«. Die Massengräber und Wachtürme manifestieren, daß der Mensch endlich zu absolutem Richter und allmächtiger Gottheit gelangte. Die optimistischen Massenlieder sind der trübe »gregorianische Choral« dieser Epoche.

Der Ideologiebegriff

Ideologie bedeutete bei Destutt de Tracy (1801) eine Wissenschaft von Ideen. Marx und Engels betrachteten sie in der »Deutschen Ideologie« (1845) als »Reflexe und Echos des wirklichen Lebensprozesses«. Beim späten Engels ist Ideologie »falsches Bewußtsein«, zugleich findet man aber bei ihm Ansätze dessen, was Lenin (in: »Materialismus und Empiriokritizismus«, 1908) als »wissenschaftliche Ideologie, der die objektive Wahrheit, die absolute Natur entspricht«, bezeichnet. Dies verursachte, zusammen mit der mechanistisch-sensualistischen Erkenntnislehre Lenins, die heutigen Aporien in der totalen Ideologisierung des Begriffs im Machtbereich des Marxismus-Leninismus. Mit einer typischen Anpassungsbereitschaft des ideologisch dienenden Intellektuellen empfahl Lenins Kultuskommissar A. W. Lunatscharski: »Über die Benutzung des Wortes Ideologie soll man sich keine Gedanken machen, auch wenn es Engels für die Verkrümmung der faktischen Wirklichkeit verwendete ... Für das Proletariat ist Ideologie nützlich, es braucht sie« (in: »Die Fragen der Musiksoziologie«, russ. 1927). Die ursprüngliche Marxsche Bedeutung applizierte in derselben Zeit Karl Mannheim (Ideologie und Utopie, 1929) und vermittelte sie für die heutigen wissenschaftlichen Definitionen. Auch im Marxismus der 20er und 30er Jahre im Westen findet man meist noch die Bedeutung »falsches Bewußtsein«. Georg Lukács verwendete in seinem Buch »Geschichte und Klassenbewußtsein« (1923) den Terminus Ideologie herabwürdigend für die bourgeoise Ideenwelt.

Stalin zementierte den Begriff »wissenschaftliche Ideologie« direkt im Machtapparat der Partei (in den »Ideologischen Abteilungen« der Zentralkomitees), so daß das Wort »ideologisch« zu den »letzten Werten« des kommunistischen Vokabulars avancierte. Das brachte die Tendenz zur Ideologisierung aller Erscheinungen mit sich. Das »Kurze philosophische Wörterbuch«, Moskau 1954, das die Kybernetik als »bourgeoise Pseudowissenschaft« verfemte, betrachtet auch Philosophie, Kunst u. a. Bereiche als »Formen der Ideologie«. Die Dogmatiker in der Ideologischen Abteilung der KPČ versuchten i. J. 1967 in ihren Richtlinien für die Arbeit der Akademie der Wissenschaften sogar die Wissenschaft als »Bestandteil der Ideologie« zu definieren.

Die DDR-Definitionen basieren besonders pedantisch auf dem Begriff der »wissenschaftlichen Ideologie«, die mit der jeweils gültigen »wahrhaft wissenschaftlichen Ideologie der Arbeiterklasse« identisch ist (Philosophisches Wörterbuch, Leipzig 1969). Das »Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie« (DDR-Berlin 1969) bezeichnet jedwede Ideologiekritik als einen Versuch, »die Rolle der marxistisch-leninistischen Ideologie zu leugnen und die antiimperialistischen Kräfte ideologisch zu entwaffnen«. Das »Kultur-politische Wörterbuch« (DDR-Berlin 1970) erläutert besonders ausführlich die »raffinierten Methoden des ideologischen Kampfes des Imperialismus«, die sich auf den Bereich der Kultur konzentrieren. Insbesondere in Kunst und Literatur versucht der Imperialismus die sozialistische Ideologie zu »liberalisieren« und die »kleinbürgerlichen Demokratie- und Freiheitsvorstellungen zu verbreiten«.

Das »Kurze philosophische Wörterbuch«, Prag 1966, versuchte zu der ursprünglichen Marxschen Auffassung zurückzukehren: »das Sozialbewußtsein auf Ideologie zu reduzieren ist nicht berechtigt«, denn es hat auch »nicht klassengebundene Komponenten«. Und: »Es wäre ein Irrtum, alle historischen und manche heutigen Formen des Klassenbewußtseins der Arbeiterklasse als wissenschaftlich zu betrachten«. Diese sakrilegisch klingenden Wertungen der Ideologie sind im Machtbereich des Marxismus-Leninimus eine – heute auch nicht mehr existierende – Ausnahme. Die intellektuellen KP-Mitläufer im Westen übernehmen den Leninschen Begriff als Ausdruck ihrer Orthodoxie und mischen Ideologie, Theorie und Wissenschaft als Synonyma zusammen. Roger Garaudy (in: Marxismus des XX. Jahrhunderts, 1966) spricht sogar beim Zitieren aus den Schriften von Marx und Engels von »Ideologie« dort, wo diese »Theorie« benutzen. Eine spezifische Art der Ideologisierung treibt die »neue Linke«: um nicht nach den Regeln der wissenschaftlichen Disputation gegenargumentieren zu müssen, wird jede Ideologiekritik mit dem Wortfe-

tisch »spätbürgerlich«, »spätkapitalistisch«, wenn nicht »faschistoid« markiert und dadurch »erledigt«. Die Existenz einer spätsozialistischen Ideologiekritik hat man in diesem Milieu noch nicht zur Kenntnis genommen.

Die grotesken Aporien des ideologisierten Ideologiebegriffs analysiert – die sarkastischen Sprachregister kann man dabei kaum vermeiden – Hans Freyer in: Theorie des gegenwärtigen Zeitalters (1955). Th. Geiger (Ideologie und Wahrheit, 1953) charakterisiert die Ansprüche der gefühlsmäßigen und subjektiven Werturteile, die in den Ideologien in der objektiven Form von »Ist-Aussagen« gesprochen werden. Aus der reichen Literatur aus dem Bereiche der Theorie der Ideologien nennen wir: Ernst Topitsch: Sozialphilosophie zwischen Ideologie und Wissenschaft (1966); Kurt Lenk: Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie (1961, 5. Aufl. 1971); Eugen Lemberg: Ideologie und Gesellschaft. Eine Theorie der ideologischen Systeme (1971). Im letzten Werk findet der Leser viele Schnittpunkte mit unserem Text, insbesondere was das ersatzreligiöse Wesen der Ideologien anbelangt. Auch die Phasenentwicklung der Ideologien ist hier reich dokumentiert.

Eine wissenschaftliche Definition der Ideologie entsteht als Ergebnis des üblichen Erkenntnisvorganges von der Deskription der Erscheinungsformen bis zu einer umfassenden Generalisierung. Ein Beispiel der Definition im Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1969:

> 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.

Diese Definition erfaßt auch die Sinndeutung des Ideologiebegriffs, die sich aus unseren Strukturanalysen im Bereich der Liedforschung ergibt.

Da in den Studentenkreisen oftmals gegen die Ideologiekritik der Einwand erhoben wird, daß Ideologie für die Ausgebeuteten, Unterdrückten und Verfolgten als Befreiungsinstrument nützlich ist, möchten wir noch den in unserem Text benutzten Unterschied zwischen »Idee« und »Ideologie« skizzieren. Er ist vor allem ethischer Art. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Legitimität der Protestlieder zu sehen. Das entscheidende Kriterium ist die Wahrheit der sozialkritischen Reflexion. Die aus einem starken Erlebnis der Ungerechtigkeit und der politischen Verfolgung herausbrechende subjektive Noetik (sie ist immer subjektiv, denn Lied ist keine theoretische Abhandlung) verfügt über die moralische Kraft der Wahrheit, solange sie als *Idee* ruft und das Gewissen der Mitbürger erschüttert. Eine Idee verläßt sich auf die Kraft der Wahrheit und braucht keine Diktatur. Eine Idee ist bereit zur Korrektur und Diskussion. *Ideologie* läßt hingegen, gerade weil sie ihre »logische« und systemtreue Zusammenfügung bewahren muß, keine Diskussion zu. Ihre Lehrsätze sind endgültig und brauchen keine neue Empirie mehr. Protestlieder, die uns in ihrer »Moral« vorgekaute Parteirezepte und Wortfetische verkaufen, verlieren sogleich das Wahrheitspathos dieses Liedgenres. Daß parteitreue kommunistische Protestsongs in Kitsch oder Hysterie enden, ist kein Zufall. Der DKP-Song über Angela Davis (S. 79) kann nichts anderes als Lüge sein. Ein Gläubiger der heutigen KP-Ideologie kann nicht mehr *kritisch* die soziale Ungerechtigkeit und politische Verfolgung reflektieren, weil ihn die Parteidisziplin verpflichtet, ungeheure Ungerechtigkeiten und Verfolgungen im eigenen Machtbereich moralisch zu decken. Wen nicht die Schauprozesse, die KZ-Lager und politische »Irrenhäuser«, Panzergewalt und verzweifelte Selbstverbrennungen erschüttern, kann sich kaum aufrichtig über die »andere« politische

Verfolgung entrüsten. Wenn die Parteitaktik entscheidet, ob man sich über einen Fall menschlich empören soll oder nicht, kann man keine moralisierenden Songs dichten. Um dies noch historisch zu dokumentieren:

Im Jahre 1935 reagierte eine Songgruppe der KPČ auf die Aggression des faschistischen Italien gegen Äthiopien mit der bitteren Pointe:

Immer noch hat der in dieser Welt recht,
der einen Knüppel in der Hand hält.

Für dieselben Verse geht man heute in Prag hinter die Gitter, weil sie Bestandteil der Protestsongs gegen die KP-Diktatur sind. Die Autoren aus der Songgruppe standen zwar im Dienste der Ideologie, drückten aber eine wahre, humane Protestidee aus. Ideologien, auch die aggressiven, sind nicht ohne Ideen; diese bedeuten für sie aber nur das taktische »Material«. Sie parasitieren von den Ideen, weil sie nur mit Hilfe ihrer moralischen Kraft imstande sind, die »Masse« zu manipulieren.

Die Glaubwürdigkeit der taktisch manipulierten Ideen ist allerdings auch von der Phasenentwicklung der Ideologien abhängig. Im Sommer 1972 kam Angela Davis bei der Rückreise aus Moskau nach Prag. Weil sie im Rausch der heroisierten »Kampfphase« der kommunistischen Ideologie lebt, wurde sie fasziniert von der ihr vorgeführten Operetten-Wirklichkeit eines imperialistisch aufgezwungenen und verhaßten politischen Regimes. Auf einer Paradeversammlung des unter der Jugend des Landes moralisch isolierten Jugendverbandes, dessen Verkürzung »SSM« als »SS-Jugend« verspottet wird, erhob Davis strahlend ihre kämpferisch geballte Faust zum Gruß. Sie ließ sich von den Funktionären der KPČ huldigen, die in derselben Zeit serienweise harte Urteile in politischen Prozessen gegen Intellektuelle sprechen ließen. Vor dem Gericht in Prag, ungehört von A. Davis, in einer menschlichen Situation, die ihr bewußt sein müßte, protestierten Marxisten und Reformer des »Sozialismus mit menschlichem Antlitz« gegen Gewalt und Unterdrückung.. Sie verteidigten die *Idee*. Die Davis, die nun taktischerweise gefeierte »tapfere Kämpferin gegen Gewalt und Unterdrückung«, diente unbewußt und blind der *Ideologie*.

Namenregister

Abendroth W. 190
Adorno Th. W. 43, 66, 120, 189, 190, 191
Alexandrow A. W. 56, 111
Altendorf W. 115
Amalrik A. A. 113
Ančerl K. 106
Archimedes 119
Arenz H. 27
Aristoteles 24
Asriel A. 58

Bajer H. 15, 16, 49, 78, 108, 109, 117
Baroth H. D. 21
Barthes R. 10
Barvík M. 61, 114, 120
Baumann H. 115, 161
Becher J. R. 54, 93, 100
Becker R. Z. 180
Beethoven L. v. 63, 102, 103, 107, 146
Beils W. 160
Benesch E. 98
Béranger P. J. 83
Bilak V. 68
Biermann W. 28, 30, 40, 75, 77, 78, 79, 80, 87, 88
Bimberg S. 193
Blanter M. 111
Bloch E. 100
Bobek B. 115
Boehmer K. 102
Bradáč J. 114
Brahms J. 93
Braun M. 74
Bräutigam H. 161
Brecht B. 30, 37, 65, 67, 88, 96, 100
Brecht W. 160
Breschnew L. 164
Brockhaus H. A. 92, 93, 130
Burian E. F. 99, 100
Busch E. 30, 100, 136

Campanella T. 92
Ceglarski G. 27
Chruschtschow N. S. 33
Courbet G. 34
Czerny P. 134
Czerwiński B. 54

Dahmen B. A. 186
Dali S. 34
Davis A. 79, 80, 203, 204
Degenhardt F. J. 5, 71, 72, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 95, 134, 152
Degenhardt J. 39
Dehmel R. 156
Denissow E. 112
Desorgues Th. 127
Dessau P. 37, 104, 130, 131
Ditfurth F. W. 181, 182
Dobiáš V. 88, 99, 120, 129
Dolmatowski J. A. 117
Dostojewski J. M. 62, 102
Doubrava J. 103, 104
Doyle A. C. 26
Drejsl R. 99, 115
Dubček A. 86, 164
Dunajewski I. 111
Durdík J. 74
Dutombé L. 165
Dutschke R. 75, 76, 78, 79, 80

Eisler H. 5, 54, 65, 66, 67, 88, 92, 93, 100
El-Registan G. 55
Engels Fr. 33, 34, 51, 63, 69, 202
Erk F. 179

Fallersleben H. v. 54
Felix V. 103
Feuerbach L. 69
Fink W. 34
Fischer C. 165
Freddy – s.: Quinn
Freundschuh 68
Freyer H. 203
Fürnberg L. 14, 19, 100

Galitsch 113
Galczynski K. 88
Gamm H. J. 46
Garaudy R. 33, 34, 202
Gättke W. 25
Geiger Th. 203
Ginsburg L. 112
Goebbels J. 110
Goethe J. W. 5, 74
Goldstücker E. 86
Gottwald K. 97, 99, 114, 115, 125, 126, 127, 141
Guyau J. M. 34
Günther U. 54

Haase K. 190
Hába A. 97, 99
Hagelweide G. 82, 179
Hammer H. 49
Harkness M. 33

Hartmann N. 122
Haug R. 116, 119
Hauptmann G. 34
Haydn J. 54
Hähnel H. 39
Härting M. 189, 190
Heilfurth G. 47, 180
Heilmann E. 68
Hegel G. F. 34, 55, 119, 122, 150
Hennenberg F. 104, 130, 131
Hérostratos 74
Herzen A. I. 58, 150
Hill J. 79
Hiller Ph. F. 193
Hillmann E. 103
Hitler A. 5, 16, 17, 18, 27, 49, 78, 79, 81, 82, 109, 110, 114, 125, 163, 178, 186
Hoffmann W. 103, 130
Hofmann H. P. 134
Holas Č. 181, 182
Holub M. 34
Horáková M. 125
Horkheimer M. 45, 66, 120
Horský V. 135
Höckner H. 189
Hus Jan 138, 143
Hutter J. 100

Ibsen H. 34

Jadin L. 127
Janda E. 77
Jarustowski B. M. 121, 161
Jaspers K. 69
Jiránek J. 61, 99, 102, 103
Jöde F. 189, 190, 192
Jung F. G. 114

Kafka F. 13, 34, 102
Kalandra Z. 97
Kallmeyer G. 27
Kantorowitz A. 100
Karásek B. 99
Kapr J. 94, 99, 114
Kautmann F. 150
Kelle W. Sch. 164
Kerschenzew P. 75
Klaes P. 165
Klusen E. 179, 189
Kohlsdorf T. 27
Kohout P. 95
Koltschak A. 110
König H. 15
Körner Ch. G. 78
Kraminow D. 87
Kroh M. 115
Krolow K. 152
Kröher O. u. H. 110
Kryl K. 141, 142, 143
Kuba 58, 124
Kubelík R. 106
Kubín R. 99
Kutscher A. 157, 159, 160
Kypta F. A. 114

Labuda G. 89
Lammel I. 110
Lassalle F. 68
Lemberg E. 203
Lemprecht H. 54
Lenin W. I. 18, 56, 61, 66, 67, 68, 72, 82, 83, 110, 114, 121, 122, 128, 143, 144, 145, 192, 202
Lenk K. 203
Leroy A. 54
Ley R. 20
Lissa Z. 120, 121
London A. 120
London J. 35
Löhner J. 193
Lukács G. 202
Lunatscharski A. W. 202
Luther M. 46, 48, 49, 50, 51, 68
Luxemburg R. 54
Lützow A. 78

Mácal Z. 106
Macourek H. 116
Maeterlinck M. 24
Mannheim K. 202
Mann H. 100
Mao Tsetung 62
Marcuse H. 70, 71, 125, 128
Martschenko 80
Masaryk T. G. 67
Mascagni P. 145
Matthäus 9, 59, 60, 61
Matthias L. 93
Mechow M. 161
Mehring F. 63
Meier J. 154
Menzel H. 115
Meyer E. H. 37, 38, 42, 102, 104, 116, 117
Meyer J. 47, 49
Meyerhold W. 75
Michalkow S. 55
Miller W. 89
Morawietz K. 54
Moyzes A. 99
Murko M. 87
Mühlmann W. E. 154
Müller E. W. 154
Müller H. 153

Napoleon 83, 158
Natschinski G. 39
Nätzolt F. 77
Nejedlý Z. 50
Neumann H. 125
Niemann K. 130
Nier H. 165
Nono L. 62, 105
Novák J. 106
Novalis 69
Nowikow A. 145, 146
Nowodworskaja W. 113

Obervosbeck W. 114
Okudschawa B. 88, 113

Pachmann L. 80
Palach Jan 34, 106, 136, 139, 146, 149
Pantůček V. 114
Parduhn A. 114
Pawlow T. 121
Pauer J. 99
Pavese C. 102
Pärt A. 112
Pelikán J. 14
Perse S. J. 34
Picasso P. 34
Pichl J. B. 183
Pierre C. 127
Pilař J. 88
Pletka V. 31, 46, 97
Plogstedt S. 80
Podešť L. 99, 102, 114
Podešva J. 105
Povondra M. 114, 125
Pokrass D. 111
Prieberg F. K. 14, 54
Puccini G. 144

Quinn Freddy 134, 149

Radin L. P. 146
Rahlfs W. 114
Rajewskij I. 145
Redfield R. 154
Riedel K. W. 27, 77, 167
Rousseau J. J. 127
Russel B. 86, 87

Sacco 79
Sacharow W. 111
Sádecký Z. 98, 129
Saritzkij J. 146
Schaporin J. 146
Schauenburg H. u. M. 179
Schdanow A. A. 75, 106
Schepping W. 193
Schklowski V. 38
Schmidt E. 124, 186
Schmidt H. W. 186
Schmitz H. 190
Schönberg A. 34
Schrader R. 27
Seeger H. 191
Seemann E. 180
Seghers A. 100
Seidel J. 98, 99, 115
Siegmund-Schultze W. 191
Silcher F. 179
Siuts H. 180
Slánský R. 119
Sloninskij S. 112
Smetana B. 107, 120, 143
Solowjew-Sedoj W. 146
Solschenicyn A. 95, 103
Sommer V. 99, 102, 104
Sotke F. 185
Speer A. 109
Spinoza B. 119
Springer A. 75
Stalin J. W. 13, 14, 55, 56, 75, 83, 88, 89, 98, 99, 102, 105, 111, 121, 125, 128, 129, 137, 144, 146, 161, 163, 202
Stanislav J. 99, 100, 118, 119
Stein E. 123
Steinitz W. 78, 159
Stolte S. 123
Strawinski I. 86
Stumme W. 161, 180
Šiktanc K. 116
Šmolík J. 103
Šrámek F. 31

Tausinger J. 114, 125
Tetzmer E. 114
Theodorakis M. 64, 94
Thälmann E. 124, 125
Tolstoi L. N. 34, 38
Topitsch E. 203
de Tracy D. 202
Trotzki L. 81, 110
Tschaikowski P. I. 144, 145
Tulikow S. 145

Ujfalussy J. 121
Ulbricht W. 43, 100, 101, 104
Urbanec B. 99

Vanzetti 79
Verhaeren E. 24
Vogeler K. 153
Vostřák Z. 105

Wagner R. 145, 146

Walló K. M. 114
Währ W. u. H. 153
Webb G. J. 47
Weissert G. 180
Weiskopf F. C. 25
Wessel H. 19, 56, 64, 108
Widsidh 89
Wilhelm II. 159
Wirdel A. 114
Witkop Ph. 153
Wolf H. 180
Wolkonskij A. 112
Womacka W. 36
Wolters G. 115
Wulf J. 109, 116
Wünsch, W. 87
Wyssotzki W. 113

Zachata M. 115
Zajíc Jan 106
Zich O. 143
Zola E. 34
Zoltai D. 121
Zvonař J. L. 183
Zweig A. 100
Zwerger K. D. 114
Zuccalmaglio A. W. 181, 182