

Musik, Faschismus, Ideologie

Heuristische Überlegungen

von Bernd Sponheuer, Kiel

Die nachfolgenden Überlegungen sollen zur Diskussion anregen. Sie entwerfen eine knappe theoretische Argumentationsskizze, die aber, darüber bin ich mir im klaren, noch nicht hinreichend ausgeführt ist und vor allem Versuchscharakter trägt. In die Überlegungen eingegangen sind Erfahrungen aus Lehrveranstaltungen, nicht zuletzt aus den anregenden Diskussionen mit den Teilnehmern.

I

Im folgenden möchte ich die These vertreten, daß nicht die Untersuchung einer — als solche nicht existierenden — faschistischen Musik, sondern 1. die faschistische Umfunktionierung der institutionellen Rahmenbedingungen der Musikkultur und 2. die offensichtlich nicht zu leugnende Prädisposition der deutschen Musikkultur für eine derartige Umfunktionierung die eigentlich wichtigen Aspekte des Themas Musik im ‚Dritten Reich‘ darstellen. Die zentrale Frage für die Musikwissenschaft in diesem Zusammenhang ist die nach der Möglichkeit und weiter nach der Beschaffenheit ideologischer Musik oder ideologischer Wirkung von Musik, und die dunkle Ahnung, daß diese Frage wohl nicht nur auf die Zeit des Nationalsozialismus zu beschränken ist, dürfte nicht unerheblich dazu beigetragen haben, daß man diesem Thema gerne aus dem Weg gegangen ist. Denn es stellen sich hier so unangenehme und an die Wurzeln der überkommenen Musikanschauung rührende Fragen wie die, warum gerade das Musikleben im großen und ganzen reibungslos vereinnahmt werden konnte, warum etwa das Werk Beethovens (anders als beispielsweise die Musik Mozarts) so relativ unkompliziert einer Re-Interpretation im faschistischen Sinne unterzogen werden konnte, oder ob nicht die zunehmend irrationale, mit ‚Weltanschauung‘ behaftete Wendung der deutschen Musikverhältnisse des 19. Jahrhunderts ein Potential an Denkfiguren und Verhaltensmustern entwickelt hat, das ohne viel Umstände vom Nationalsozialismus integriert werden konnte.

Es geht dabei um die Entwicklung einer fundierten kritischen Perspektive, die es nicht bei einer abstrakten ästhetischen („Kitsch“), intellektuellen („primitiv“) oder moralischen („verbrecherisch“) Verurteilung des Faschismus bewenden läßt, sondern ihn in seinen konkreten Inhalten, in seiner nicht zu leugnenden Attraktionskraft ernstnimmt, um ihn womöglich in seiner Substanz zu treffen.

II

In den beiden folgenden Abschnitten sollen zunächst die beiden Begriffe ‚Ideologie‘ und ‚Moderne‘, die für ein Verständnis des Zusammenhangs zwischen Faschismus und

Musik unabdingbar sind, eingeführt werden. Es versteht sich, daß dies nur in relativ abstrakter, d. h. verkürzter und deshalb notwendig vergrößernder Form geschehen kann.

Unter ‚Ideologie‘ — und ich folge hier den Untersuchungen des Berliner „Projekts Ideologie-Theorie“¹ — sollen hier nicht primär Ideengebäude verstanden werden, sondern mental — u. a. durch ästhetische Faszination² — vermittelte Formen der Reproduktion von Herrschaft, deren Effekt darin besteht, daß sich die Individuen *z u s t i m m e n d* in die von oben verordneten gesellschaftlichen Verhältnisse einordnen. (Daß sich dies, im konkreten Fall des NS-Staates, in einem Gesamtrahmen brutaler Zwangsgewalt vollzieht, soll keineswegs marginalisiert werden. Problematisch ist allerdings die noch immer weit verbreitete Reduktion des NS-Staates auf das eindimensionale Paradigma des Terrorregimes. Die eigentümlich nicht-terroristische Wirkungsweise des Ideologischen, die gerade in kunsttheoretischer Hinsicht von zentralem Interesse ist, droht so aus dem Blickfeld zu geraten.) Ideologien — das ist ihre Hauptleistung — „stiften“ die Identität von Gruppen, „indem sie das widersprüchliche Nebeneinander (der Realität, B. S.) kohärent machen, in eine ideologische Formation bringen“³, ihm Bedeutung und ‚höheren‘ Sinn verleihen und damit Orientierung im praktischen Verhalten ermöglichen. Sie entlasten den einzelnen vom chaotischen Druck der Realität. Die von ihnen angerufenen ideologischen Mächte (d. h. die ‚höheren Mächte‘, die über die Sinnkompetenz verfügen) verwalten kollektive Ideale und Versöhnungswünsche in entfremdeter Art⁴. Als widersprüchliche Einheit von Wahrheit und Unwahrheit enthalten Ideologien einen ‚utopischen‘, wahren Kern: gerade das macht ihre eigentliche Wirksamkeit aus (z. B. die von den Nationalsozialisten gerne herangezogene ‚Kameradschaft der Front‘ als temporäre Überwindung der sozialen Gegensätze). Ideologien sind deshalb keineswegs bloße Gedankenkonstruktionen, sondern — wenn auch verzerrte — Antworten auf reale, tiefsitzende existentielle Bedürfnisse, die in der Alltagserfahrung keine Befriedigung finden (verkürzt gesagt: auf das Bedürfnis nach einem kontingenzüberwindenden ‚Sinn des Lebens‘).

Dies alles gilt vom Ideologischen überhaupt. Worin liegt das Spezifische der faschistischen Ideologie?

Die ideologische Grundstruktur des deutschen Faschismus kann schematisch durch die Formel VOLK — FÜHRER — GEGENVOLK dargestellt werden⁵. „Hitler artikuliert das [. . .] Volk über sich“ (als den Repräsentanten der höheren Mächte, denen er sich selber — z. B. mit seiner Redeweise von der ‚Vorsehung‘ — unterstellt) und „durch die Beziehung zum Gegenvolk“⁶. Das Volk (die nationalsozialistische ‚Volks-

¹ *Faschismus und Ideologie 1 und 2. Projekt Ideologie-Theorie*, Berlin 1980 (= *Das Argument*, Sonderbände 60 und 62).

² Vgl. dazu ausführlich: Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991

³ Thomas Laugstien, *Die Organisation des Ideologischen im Reichsparteitagfilm*, in: *Faschismus und Ideologie 2*, S. 317

⁴ Vgl. das Vorwort zu: *Faschismus und Ideologie 1*, S. 9ff.

⁵ Vgl. Herbert Bosch, *Ideologische Transformationsarbeit in Hitlers Rede zum Ersten Mai 1933*, in: *Faschismus und Ideologie 1*, S. 130.

⁶ Wolfgang Fritz Haug, *Annäherung an die faschistische Modalität des Ideologischen*, in: *Faschismus und Ideologie 1*, S. 73.

gemeinschaft') konstituiert sich durch die Unterstellung unter den Führer einerseits (die für den einzelnen zugleich eine Überhöhung, weil vermittelte Teilhabe am Höheren darstellt), den ausschließenden Gegensatz zum Gegenvolk andererseits (d. h. zu den Juden, den Marxisten etc., letztlich zu allen, die sich gegen den Dominanzanspruch des Führers stellen). Zwei Aspekte sind dabei zentral.

1. Attraktionselemente und Ideologeme aller Art werden integriert, d. h. durch „ideologische Transformationsarbeit“⁷ kompatibel gemacht, aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst (des-artikuliert) und faschistisch neu formiert (re-artikuliert)⁸. So werden etwa, um ein extremes Beispiel zu nehmen, Christus und die Kirche mit dem Führer und der arischen Rasse verknüpft und die Christen als sogenannte ‚deutsche Christen‘ rekonstituiert. (Vergleichbares geschieht mit dem 1. Mai und dem Weihnachtsfest.) Und dies geht so weit, daß faktisch kein einziges Element der nationalsozialistischen Ideologie existiert, das *spezifisch* nationalsozialistisch wäre; das Spezifische beruht nicht auf den einzelnen Elementen, sondern auf ihrer Anordnung. Es liegt auf der Hand, welche Schwierigkeiten sich dadurch für jede Untersuchung ergeben, gerade auch auf dem Gebiet der Musik.

2. Der Akzent liegt nicht auf ideologischen Ideengebäuden à la Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“, sondern auf ideologischen Praxen und Ritualen, die „die ideologische Unter-Stellung als Tätigkeit organisieren“⁹, auf „Bedeutungshandlungen und auf nonverbalen Prozessen und Anordnungen der Bedeutungsproduktion, wie vor allem Musik und Architektur“¹⁰. „Gehorsam, Nichtwissen, Absehen-von usw. werden in komplexen und regelmäßig wiederholten performativen Akten dargestellt“¹¹. Das jährliche Opfer für das Winterhilfswerk, die Uniformierung, das Antreten, das Singen am Lagerfeuer etc. stellen die ‚Volksgemeinschaft‘ praktisch dar. Es findet eine umfassende, sämtliche Lebenszusammenhänge durchdringende und keinerlei Autonomieansprüche duldende Re-Artikulation des Alltagslebens statt: „Alles, was den Alltag als seine Unterbrechung markiert, Feste, Gebräuche, jahreszeitliche oder altersmäßige Einschnitte, wird eingegliedert und mit dem faschistischen Ganzen verknüpft, damit dieses von allen Seiten, von allem, was irgendwie leuchtet und anzieht, reflektiert wird. [. . .] Jedes Interesse, jede Liebe, jeder Idealismus und jede Begeisterungsfähigkeit — alles wird eingespannt“¹².

III

Funktion und Wirkungsweise der nationalsozialistischen Ideologie müssen in Zusammenhang gesehen werden mit dem historischen Verlauf des Modernisierungsprozesses in Deutschland seit der europäischen Aufklärung. Unter Modernisierung¹³ versteht

⁷ Vgl. *Faschismus und Ideologie* 1, S. 107ff.

⁸ Vgl. Haug, *Annäherung*, S. 51f.

⁹ Vorwort zu *Faschismus und Ideologie* 1, S. 10.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Haug, *Annäherung*, S. 73.

¹² Ebd., S. 80.

¹³ Zu Begriff und Problematik vgl. Jürgen Habermas, *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt*, in: *Philosophisch-politische Aufsätze 1977—1990*, Leipzig 1990.

man seit Max Weber die neuzeitlich-rationale Auflösung des traditionellen, religiös und metaphysisch garantierten Weltbildes. Ganz verkürzt lassen sich zwei zentrale Aspekte unterscheiden: die Emanzipation der autonomen Sphären von Wissenschaft, Moral und Kunst aus dogmatischer Abhängigkeit — d. h. die Entstehung der sogenannten kulturellen Moderne — einerseits, die zweckrational-ökonomische, an Wirtschaftswachstum und technischem Fortschritt orientierte kapitalistische Umstrukturierung von Wirtschaft und Gesellschaft — die sogenannte gesellschaftliche Moderne — andererseits. Vor dem Hintergrund dieses hier nur äußerst grob skizzierten Modernisierungsprozesses kann der Nationalsozialismus als der systematische Versuch eines Widerrufs der Moderne, präziser gesagt als Einschränkung der Modernisierung auf Wirtschaftswachstum und technischen Fortschritt allein begriffen werden¹⁴. Das heißt auf kulturellem Gebiet: als „Versuch einer kollektiv veranstalteten Regression des Bewußtseins unter die Schwellen szientistischer Grundüberzeugungen, moderner Kunst und universalistischer Rechts- und Moralauffassung“¹⁵.

Spezifisch deutsche Schwierigkeiten mit dem Modernisierungsprozeß im Verlauf des späteren 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, insbesondere die von Ernst Bloch hervorgehobene „Ungleichzeitigkeit“ von industriell-technischer Moderne und soziokultureller Vormoderne¹⁶, arbeiten dabei den Bestrebungen des Nationalsozialismus entgegen. Idealtypisch vereinfacht lassen sich zwei komplexe Problemfelder herauslösen.

1. Die emanzipatorischen Ideen der kulturellen Moderne — der rationale Wahrheitsanspruch der Wissenschaft, der Anspruch auf moralisch-praktische Selbstbestimmung, der Anspruch auf ästhetisch-expressive, „von allen Imperativen der Arbeit und der Nützlichkeit befreite“¹⁷ Selbstverwirklichung, die kritische Infragestellung von Alltagsnormen und Herrschaftsverhältnissen — geraten in Konflikt mit der einseitig vom Maßstab ökonomischer und administrativer Zweckrationalität beherrschten gesellschaftlichen Moderne auf der einen Seite, mit einem kulturkritisch geschärften, die Subversion der traditionellen Sicherungen argwöhnenden Konservativismus auf der anderen Seite. Die eingespielten „Leistungs- und Gehorsamsbereitschaften, auf die eine effiziente Wirtschaft und eine rationale Staatsverwaltung funktional angewiesen sind“¹⁸, drohen wegzubröckeln. Mächtige Interessen werden verletzt und formieren sich zu einer Gegenbewegung, die die alten, vor-modernen Wertorientierungen wieder in ihre Rechte einsetzen und immunisieren, d. h. dem lästigen rationalen Begründungszwang entziehen will. In einer Situation der verlorenen Sicherheiten, des widersprüchlichen Nebeneinanders tiefgreifender Veränderungsprozesse (stichwortartig: Industrialisierung, Nationbildung, Demokratisierung, Wandel der Sozialstruktur), finden sie mit ihren komplexitätsreduzierenden Globalinterpretationen — spätestens in

¹⁴ Vgl. Jeffrey Herf, *Reactionary modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984.

¹⁵ Jürgen Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt/M. 5. Aufl. 1979, S. 118.

¹⁶ Vgl. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/M. 1977 (zuerst Zürich 1935), insbesondere den zweiten Teil *Ungleichzeitigkeit und Berausung*.

¹⁷ Habermas, *Die Moderne*, S. 52.

¹⁸ Ebda., S. 82.

der krisenhaften Zuspitzung nach dem 1. Weltkrieg — ein reiches Echo. Mit simplifizierenden Polaritätskonstruktionen wie Kultur — Zivilisation, Gemeinschaft — Gesellschaft, Gefühl — Verstand, organisch — mechanisch wird für die Heimkehr zum alten Wahren geworben, das der entseelten, entarteten, materialistischen und intellektualistischen ‚Asphaltkultur‘ der Großstädte gegenübergestellt wird. Alle diese Ideologeme, die nicht selten schon im 19. Jahrhundert in personalistischer Projektion zum Feindbild des Juden zusammengezogen werden¹⁹, nehmen die Nationalsozialisten auf und re-artikulieren sie in ihrem Sinne.

2. Den Befürchtungen der ökonomisch-administrativen Führungsschichten und der Konservativen um die schwindende Motivationsgrundlage kommen jene durch den Modernisierungsprozeß in Gang gesetzten strukturellen Veränderungen der sozialen Lebenswelt entgegen, die sich negativ unter dem Begriff der „Entfremdung“ zusammenfassen lassen. Zum ersten Male formuliert in den Entstehungsjahren der klassischen idealistischen Philosophie (prototypisch im sogenannten „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“ und in Hegels Jugendschriften), spielt der Gedankenkomplex der Entfremdungskritik eine zentrale Rolle bei der Konstituierung des modernen, autonomen Kunstbegriffs — und insbesondere dieser Aspekt soll hier interessieren. Die Kritik der Entfremdung konzentriert sich auf die destruktiven soziokulturellen Folgekosten des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, nämlich die zunehmende Unterwerfung des Alltagslebens unter die rigiden Normen der Zweckrationalität, die fortschreitende Arbeitsteilung, die technokratische Verdinglichung der Natur und der kommunikativen Verkehrsformen, die ernüchternde Entzauberung von Metaphysik und Religion — um nur diese anzuführen. Demgegenüber erscheint nun mehr und mehr die Kunst als Gegeninstanz, als Versöhnungsmodell, in der — so vor allem Schiller — die in der „Prosa der Wirklichkeit“ (Hegel) verlorene Ganzheit wiederhergestellt und die Dimensionen einer unverkürzten Humanität realisiert werden können. Abgekoppelt von den Gesetzen des Marktes wie des Staates, die den Menschen auf die Rolle des bourgeois und des citoyen reduzieren, soll sich im Ästhetischen der Mensch als Mensch, als homme, verwirklichen und jene unverzichtbaren Bedürfnisse befriedigen, die aus der alltäglichen gesellschaftlichen Lebenspraxis verdrängt werden.

Dieses Programm der Kunst als kritisch-utopischer Gegenwelt zur entfremdeten Wirklichkeit, das im Bezugssystem der klassischen Kunstphilosophie an die Bedingung ihrer Autonomie, d. h. ihrer strikten Abgrenzung von der Lebenspraxis geknüpft bleibt (aber indirekt, durch ästhetische Erziehung, auf diese zurückwirken soll), erfährt in der Kunstphilosophie von Teilen der deutschen Romantik, wie schon ansatzweise bei Schiller, eine überschwengliche, sowohl metaphysisch-spekulative wie zugleich geschichtsmythologische Übersteigerung. Die Kunst wird geradewegs als Vergegenwärtigung des Absoluten — d. h. der alle Entzweiung und Entfremdung überflügelnden Einheit von Natur und Vernunft, Endlichem und Unendlichem — in Anspruch genommen. Kunst wird zum Glaubensersatz und das ästhetische Versöhnungsmodell zu

¹⁹ Vgl. Ernst Hanisch, *Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung“ Wagners*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 623ff.

einem quasi-theologischen Heilsprogramm der Wiederherstellung ursprünglicher Totalität, wie man sie in mythischer Rückschau vor dem ‚Sündenfall‘ der Moderne vermutete. In solcher Perspektive erscheint der - eben erst errungene — Autonomiestatus der Kunst als Resultat ihres Substanzverlustes innerhalb einer verwissenschaftlichten Zivilisation; nach Schellings Meinung bedarf es daher der Entwicklung einer neuen, kollektiv verbindlichen Mythologie als notwendiger Bedingung für eine Herauslösung der Kunst aus ihrer isolierten Stellung, d. h. für eine umfassende Re-Poetisierung der Wirklichkeit, in der die Kunst die Stellung jenes übergreifenden Symbolsystems wiedererlangt, die sie in Antike und Christentum schon einmal innehatte²⁰.

Dieses romantische Programm, das im 19. Jahrhundert vielfach weiterentwickelt worden ist, trägt unverkennbar ambivalente Züge: Es enthält in sich, janusköpfig, die Möglichkeiten einer emanzipatorischen Erweiterung der verkürzten Rationalität eines einseitig auf wissenschaftlichen und technischen Fortschritt eingeschworenen Gesellschaftsmodells und zugleich die einer regressiven Gegenaufklärung, die den Modernisierungsprozeß als ganzen widerrufen will, Rationalität und kritisches Denken überhaupt verteufelt und unter den Fittichen einer utopisch verklärten autoritären Ordnung (einer geträumten heilen Welt, heiße diese nun mittelalterliche Staatsidee, germanisches Führerprinzip oder Wiedergeburt des Mythos von Dionysos) Schutz vor den desillusionierenden Seiten des Modernisierungsprozesses sucht.

Im Schatten des romantischen Programms, aber dieses zu positiver ‚Weltanschauung‘ begradigend, steht die vor allem im deutschen Bildungsbürgertum zu beobachtende Ausbreitung einer politik- und realitätsfernen „Kulturreligion“²¹, die, vordergründig unpolitisch, einer folgenschweren Ästhetisierung der Politik den Weg bereitete. In Abkehr von den Realitäten einer als anorganisch und fragmentiert empfundenen modernen Industriegesellschaft und deren materiellen Verteilungskämpfen suchte man seelische Zuflucht in der ‚höheren‘, dem Erdschmutz entzogenen Welt der deutschen Kunst, die noch nicht — wie vermeintlich die französische — vom ‚Ungeist‘ der Moderne korrumpiert war und von der man sich Heilung und Erlösung letztlich auch im Geschichtlich-Politischen erhoffte²². Aus der inneren Welt, aus der Tiefe eines reinen Gefühlsraums, der — sorgsam abgetrennt von jeder Kontamination mit dem Alltag — die zeitlose Sprache des Ewigen in sich zu bergen schien, mußte jene Verwandlung der Wirklichkeit kommen, wie sie aus den Werken der Kunst so faszinierend hervorleuchtete: „gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, [. . .] nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne“²³. Auf die Komplexität und Unübersichtlichkeit der modernen Welt, an deren praktischer Verbesserung man sich aus Ver-

²⁰ Vgl. zum Gesamtkomplex der klassisch-romantischen Kunstphilosophie: Joachim Ritter, Art. *Ästhetik, ästhetisch* in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 555ff.

²¹ Reichel, *Der schöne Schein*, S. 29ff.

²² Vgl. dazu auch: Hagen Schulze, *Die Versuchung des Absoluten. Zur deutschen politischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Wir sind, was wir geworden sind. Vom Nutzen der Geschichte für die deutsche Gegenwart*, München 1987, S. 111ff.

²³ Richard Wagner, *Beethoven* (1870), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 9, Leipzig 4. Aufl. 1907, S. 123.

achtung des bloß Äußerlichen nicht versuchen mochte, wird mit hyperbolischen Gegenbildern von versöhnter Harmonie geantwortet, die sehnsüchtig auf eine vor-moderne Natur und Geschichte zurückblicken. Der Mythos, d. h. die Schaffung einer „ästhetischen Wirklichkeit“, die „sinnerschließend und kompensatorisch zugleich“²⁴ über die Realität hinwegzutragen weiß, tritt an die Stelle realer Bewältigung; Ästhetik als Politik-Ersatz, als eine Art von un- und gegenpolitischer Über-Politik, oder kurz: Ästhetik als „Metapolitik“²⁵ hieß das Gebot der Stunde.

IV

Welche Rolle spielt bei all dem die Musik?

Leider, so muß man wohl sagen, eine außergewöhnlich aktive und hervorgehobene. Wenn man die Stellung der Musik und vor allem der Musikanschauung im 19. Jahrhundert auch nur flüchtig ins Auge faßt, kann man sich der Einsicht schwer entziehen, daß der gewaltigen Produktion an bedeutenden Werken und Theorien eine kaum minder große Produktivität auf ideologischem Gebiet zur Seite gestanden hat. Und wenn eben von den regressiven Tendenzen der romantischen Kunstphilosophie die Rede war (die die musikalische Romantik um Dezennien überdauerte), so muß gleich hinzugefügt werden, daß die Musik das zentrale Anschauungsmodell dieser Philosophie bildete.

Für die Verflechtung der Musik in ideologische Zusammenhänge können hier nur einige Hauptpunkte angeführt werden; exemplarisch enthalten dazu die Schriften von Thomas Mann (der selber mit seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 in signifikanter Weise involviert war) erhellende Überlegungen²⁶.

Thomas Mann hat einmal die Romantik als „Aufstand der Musik gegen die Literatur, der Mystik gegen die Klarheit“ bezeichnet²⁷. Diese, für sich genommen, sehr vereinfachende Formel trifft den Bewußtseinsstand eines zur Weltanschauung geronnenen Romantikverständnisses: auf der einen Seite eine ausschließlich auf den trockensten Rationalismus reduzierte Aufklärung — auf der anderen Seite eine ausschließlich auf ihre irrationalen Momente reduzierte Musik. Zwei Begriffsgespenster werden gegeneinander ausgespielt: die platte, prosaische, geheimnislose, verstandeskaltete Aufklärung gegen die poetische, tiefe, dem Rausch und dem Unbewußten verschwisterte Musik.

²⁴ Thomas Nipperdey, *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 109.

²⁵ Der Terminus geht zurück auf einen polemischen Artikel von Peter Viereck — *Hitler and Richard Wagner* (1939) —, auf den Thomas Mann mit einem Gegenartikel — *Zu Wagners Verteidigung* (1940) — antwortete (beide sind wieder abgedruckt in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, München 1978 [= *Musik-Konzepte* 5], S. 16ff. Auch wenn man nicht der einseitigen Argumentation von Viereck folgen will (vgl. auch sein Buch: *Metapolitics. From the Romantics to Hitler*, New York 1941), scheint der konnotationsreiche Terminus als solcher die oben geschilderte kulturelle Mentalität pointiert zu bezeichnen; auch Thomas Mann greift ihn in seiner Entgegnung positiv auf.

²⁶ Verwiesen sei außer auf den *Doktor Faustus* vor allem auf den Vortrag *Deutschland und die Deutschen* von 1945, in: Thomas Mann, *Essays*, Bd. 2, *Politische Reden und Schriften*, hrsg. von Hermann Kurzke, Frankfurt/M. 1977, S. 281ff.

²⁷ Mann, *Deutschland und die Deutschen*, S. 294.

Nun gibt es in der Tat objektive Qualitäten der Musik, die einer solchen Deutung entgegenkommen. Zu nennen wären vornehmlich zwei, die etwa von der philosophischen Ästhetik, aber auch von vielen Musikern selber immer wieder als Bedenken gegen die ästhetisch-moralische Würde der Musik vorgebracht worden sind.

1. Die „elementarische“ Gewalt der Musik²⁸, ihr ekstatisches Vermögen, d. h. ihr überwältigender Charakter, der die rationalen Steuerungsinstanzen zeitweilig außer Kraft zu setzen vermag und den Hörer aus der Realität in einen qualitativ anderen Zusammenhang heraustreten läßt. In den Worten Richard Wagners²⁹: „Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort Alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich annimmt, Alles hinwegschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig läßt“. Diese rätselhaft-befremdliche und bis heute nicht hinreichend erklärte Wirkungsgewalt hat der Musik einerseits eine ambivalente Aura des Geheimnisvollen und Archaisch-Dämonischen eingetragen, die vor allem von der frühromantischen Musikästhetik kultiviert wurde, hat aber andererseits auch dazu geführt, daß man die Musik mit den toxischen Ekstasemitteln (Rauschgiften) auf eine Stufe stellte und bestimmte Arten des Musikhörens als „pathologische“ Verhaltensweisen klassifizierte (so z. B. bei Schiller, Hanslick und Brecht)³⁰.

2. Die sogenannte — zu vielerlei Konkretisierungen einladende — Abstraktheit der Musik, d. h. ihre Nicht-Objektivität im Sinne von Begriffslosigkeit und Ungegenständlichkeit, die von der Frühromantik in einen absoluten Vorzug umgedeutet wurde: die Musik sei eine „Sprache über die Sprache“³¹, die das Unsagbare ausspreche, ja eine Offenbarung des Absoluten selber; die Musik gleichsam als mythisches Rückzugsgebiet.

Von mehreren Seiten aus also — und es ließen sich weitere anführen — zeigt sich die Musik dazu imstande, konkrete ästhetische Erfahrungen von mächtiger Eindringlichkeit zu mobilisieren, die sich in all ihrer Unnennbarkeit³² einer linearen diskursiven Übersetzung entziehen und eben deshalb als „transrationale Problemlösungsinstanz“³³ mythisierend in Anspruch genommen werden können. (Was keineswegs heißen soll, die Musik insgesamt als Hort eines dumpfen Irrationalismus zu verdächtigen. Damit würde nur das reduktionistische Denken mancher Romantiker in umgekehrter Weise wiederholt. Worauf es ankommt, ist, aus den starren Oppositionen solcher Denkweisen herauszukommen, also einzusehen, daß sowohl die Wendung der

²⁸ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Weimar 3. Aufl. 1976, S. 276ff.

²⁹ Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871*, Berlin 28. Aufl. 1906, S. 170 (Brief vom 24. August 1859).

³⁰ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 6. Aufl. 1980, S. 516; Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Neudruck Darmstadt 1976, S. 70ff.; Bertolt Brecht, *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1967, S. 480.

³¹ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München-Kassel 1978, S. 15.

³² Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49 und § 53.

³³ Christoph Menke-Eggers, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1988, S. 261.

Romantik gegen die „Herrschaft des Begriffs“³⁴ ihre partielle Berechtigung hat, wie andererseits anzuerkennen, daß der Musik in der Tat in erheblichem Maße außerrationale Momente innewohnen, ohne daß man genötigt wäre, sie deshalb unvermittelt als Instanz des Mythos oder mit Nietzsches Worten: als „Telephon des Jenseits“³⁵ zu begreifen.)

V

Damit sind die, soweit ich sehen kann, wichtigsten allgemeinen Gesichtspunkte genannt, von denen aus sich die Rolle der Musik innerhalb des NS-Systems einigermaßen einleuchtend interpretieren läßt.

Vor dem Hintergrund der skizzierten allgemeineren historischen Entwicklungslinien kann man den Nationalsozialismus — grob vereinfachend — als eine gewaltsame Restauration des Mythos durch ein ideologisches Ersatzsystem begreifen, als organisierte Gegenaufklärung, als Zurücknahme sämtlicher emanzipatorischer Errungenschaften der demokratischen Bewegungen — unter vollständiger Bewahrung der wirtschaftlich-technischen und der Eigentumsverhältnisse.

Auf kulturellem Gebiet bedeutet dies vor allem die Beseitigung des Autonomiestatus der durch den Modernisierungsprozeß emanzipierten Sphären von Moral, Wissenschaft und Kunst, die nun weitgehend unter direkte staatliche bzw. parteiamtliche Aufsicht gestellt werden (wenn man so will, eine Art von Re-Feudalisierung: die Zwangskörperschaft der Reichsmusikkammer als Erbe der Musikerzünfte von ehem). In geschickter Weise machen sich dabei die Nationalsozialisten die problematischen Folgen zunutze, die mit der Autonomisierung der Kunst verbunden sind, d. h. vor allem ihre Separierung vom allgemeinen Lebensprozeß und die damit zusammenhängende Auseinanderentwicklung von Kunst- und Unterhaltungsmusik: Die Aufhebung des Autonomiestatus wird nicht als solche vorgenommen, sondern erscheint, von vielen Musikern begrüßt, als Vereinigung der getrennten Musiksphären unter der gemeinsamen Perspektive ihrer ‚völkischen‘ Verantwortung. Statt des elfenbeinernen *l’art pour l’art* der Spezialisten oder statt des Kommerzialisismus der Unterhaltungsmusiker der gemeinsame Dienst an Volk und Staat. Im Aufgreifen solcher, vom Ansatz her unlegbar berechtigter Bedürfnisse zeigt sich die außerordentliche Effektivität des nationalsozialistischen Vorgehens; die von Kenneth Burke geprägte Formel der „bösen Befriedigung eines guten Bedürfnisses“³⁶ benennt deshalb treffend einen Grundmechanismus seiner ideologischen Wirkung.

In anderer Weise vorbereitet (und deshalb für viele Musiker unproblematisch) war die Aufhebung des autonomen Status der Kunst durch die angedeuteten musikästhe-

³⁴ G. W. Fr. Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, in: *Werke* in zwanzig Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 2, Frankfurt/M. 1970, S. 84.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: *Werke* in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 2, München 8. Aufl. 1977, S. 845.

³⁶ Kenneth Burke, *Die Rhetorik in Hitlers „Mein Kampf“ und andere Essays zur Strategie der Überredung*, Frankfurt/M. 2. Aufl. 1971, S. 31.

tischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, die vielfach von sich aus, unter den Vorzeichen der „Kulturreligion“, auf eine Aushöhlung des Autonomiecharakters der Musik hinarbeiteten.

VI

Um konkreter zu werden, soll im folgenden, abschließend, vor allem auf zwei Momente eingegangen werden, die für das ideologische Funktionieren der Musik im Nationalsozialismus besonders wichtig erscheinen: die Inbesitznahme der Kunstmusik und die Rolle der Musik bei den ideologischen Praxen und Ritualen. (Hinzuzufügen wäre als dritter Bereich der der Unterhaltungsmusik, die — oberflächlich gesehen, genauso ‚unpolitisch‘³⁷ wie die Kunstmusik — wohl zum ersten Mal im nationalsozialistischen Mediensystem eine so genau kalkulierte ideologische Rolle zugewiesen erhielt. Ihre Aufgabe war laut Goebbels die einer „Bewegung zur Organisation des Optimismus“³⁸, und dies nach Maßgabe der — medienpolitisch durchaus verallgemeinerungsfähigen — Einsicht, daß „gute Laune kriegswichtig“ sei³⁹.)

Beides, Kunstmusik und funktionale Musik, ist hier nicht voneinander zu trennen. Da eine Unterscheidung nur im Bezugsrahmen der Autonomieästhetik sinnvoll ist, existiert dieser Unterschied strenggenommen nicht innerhalb des nationalsozialistischen Musikdiskurses: Nicht die Kunst, sondern die in der Formel „Volk-Führer-Gegenvolk“ angesprochenen Zusammenhänge stellten den obersten Bezugspunkt dar. Kunstmusik und funktionale Musik sind beide, wenn auch graduell unterschiedene, Funktionen des ideologischen Gesamtsystems.

1. Die nationalsozialistische Inbesitznahme der Kunstmusik

Sie bietet ein instruktives Beispiel für das oben genannte zentrale Verfahren der „ideologischen Transformationsarbeit“. Die beste Auskunft liefern hier wie in den meisten Fällen die Verlautbarungen der Nationalsozialisten selber, die fast immer, wenn man sie nur ernstnimmt, ihre Vorstellungen mit ziemlicher Klarheit zum Ausdruck bringen. Bei der feierlichen Eröffnung der Reichskulturkammer (1933), in deren Verlauf unter anderem die *Egmont-Ouvertüre*, Schuberts Lied *An die Musik*, Hugo Wolfs

³⁷ Der einschlägige Goebbels'sche Kernsatz lautet hier: „Das ist das Geheimnis der Propaganda: Den, den die Propaganda erfassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne daß er überhaupt merkt, daß er durchtränkt ist“ Joseph Goebbels, *Reden*, 2 Bde., hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971/72, Bd. 1, S. 95 (Rede vom 25. März 1933).

³⁸ Rede von Joseph Goebbels am 26. November 1937 auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, zitiert nach: Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 114.

³⁹ Goebbels in einem Zeitungsartikel mit dem Titel *Der treue Helfer*, in: *Das Archiv*, März 1942, S. 1095.

Heimweh (aus den *Eichendorff-Liedern*), Richard Strauss' *Zueignung* und dessen *Festliches Präludium für großes Orchester und Orgel* op. 61 sowie zum Abschluß der „Wach auf“-Chor aus den *Meistersingern* zu Gehör kamen, hatte Goebbels in einer programmatischen Rede vom Ideal einer „stählernen Romantik“ gesprochen, einer „Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst“, allerdings auch gleich für deutliche Prioritäten gesorgt, indem er hinzufügte, daß die Kunst „kein absoluter Begriff“ sei, sondern erst „Leben im Leben des Volkes“ gewinne⁴⁰.

Die Kunst wird also einerseits aus dem Diskurszusammenhang der romantischen Ästhetik, soweit diese die Kunst als absoluten Wert auffaßte, herausgelöst, desartikulierte, andererseits, unter vollständiger Beibehaltung der ihr zugeordneten metaphysischen Qualitäten, in den nationalsozialistischen Diskurs übernommen und durch die Verbindung mit dem zentralen Ideologem des ‚Volkes‘, das die metaphysischen Qualitäten in eine neue ideologische Formation bringt, reartikuliert. Die hohe Kunst als solche erscheint — wie Führer, Volk und Staat — als Repräsentation „ewiger Gesetze“, die Unterordnung und fraglosen Gehorsam verlangen (Hitler: „Nichts ist mehr geeignet, den kleinen Nörgler zum Schweigen zu bringen als die ewige Sprache der großen Kunst“⁴¹). Darin besteht, noch abgesehen von jedem konkreten Inhalt, die ideologische Grundfunktion der Kunst. (Genau hier liegt auch die Einstiegsstelle für jene wohlbekannte und gerade unter Musikern — Furtwängler bildet hier das bekannteste Beispiel⁴² — weitverbreitete Argumentationsweise von der unpolitischen Musik, die sich durch ihre Abstinenz von unmittelbarer Tagespolitik und Propaganda ihre ‚rein künstlerische‘ Autonomie bewahrt habe. Die „metapolitische“ Unterstellung unter die „ewigen Gesetze“, d. h. der Glaube an die deutsche Musik als ein Medium höherer Offenbarung, war den Nationalsozialisten im Bereich des Kulturellen völlig ausreichend, die keineswegs — zur Enttäuschung von Dogmatikern wie Rosenberg — eine direkte Politisierung der Kunst zur Absicht hatten⁴³.) Kommt dann noch, etwa wie im Falle Wagners, eine Übereinstimmung hinsichtlich bestimmter Inhalte hinzu, so ist gleichsam ein ideologischer Surpluszustand erreicht. Mit einem Schlage — und wohl vorbereitet durch die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts, die immer wieder die metaphysischen Tiefendimensionen zumal der Instrumentalmusik als etwas typisch Deutsches reklamiert hatte — konnte so das Gesamtrepertoire der Musikkultur in den neuen Staat eingebracht werden.

Konsequent ausgeschlossen blieben eigentlich nur die Musik jüdischer Komponisten und der Jazz — beide aus „rassischen“ Gründen, denen dann musikalische Be-

40 *Feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer*, in: *Signale für die musikalische Welt* 91 (1933), S. 779ff.

41 Adolf Hitler, *Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1935*, in: *Völkischer Beobachter* vom 12. September 1935, zitiert nach: Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, München 1974, S. 151.

42 Vgl. Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986.

43 Überaus erhellend in diesem Zusammenhang ist die Debatte, die sich 1937 um Arnold Scherings Beethovendeutung entwickelte (vgl. Heribert Schröder, *Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 211ff.). Der Tenor der Vorwürfe gegen Schering (der die *Fünfte Symphonie* mit deutlichem Zeitbezug als „Symphonie der nationalen Erhebung“ interpretiert hatte) lief darauf hinaus, daß Scherings konkrete programmatische Deutung gerade den „absoluten“ Charakter von Beethovens Musik verfehlten, der nur dem gläubigen Fühlen (und nicht der sogenannten intellektuellen Analyse) zugänglich sei.

gründungen mühselig nachgeliefert wurden. Auch die Neue Musik ist — zumindest teilweise — nur eher zufällig einer Einverleibung ins „Dritte Reich“ entgangen — das zeigen die internen Auseinandersetzungen um den Expressionismus, der anfangs vom betont „nationalrevolutionären“ Flügel der NSDAP als besonders deutsch in Anspruch genommen wurde, bis sich — nicht ohne tätige Anteilnahme Hitlers — der völkisch-konservative Flügel durchsetzte, der auch Tonalität und Dreiklangsharmonik zu den „ewigen Gesetzen“ germanischer Kunst rechnete⁴⁴.

2. Zur Rolle der Musik bei den ideologischen Praxen und Ritualen

Wiederum Thomas Mann hat den Satz geprägt: „Aus der politischen Terminologie ins Psychologische übersetzt heißt Nationalsozialismus: »Ich will überhaupt das Soziale nicht, ich will das Volksmärchen«“⁴⁵. Das heißt, an Stelle realer Veränderungen der sozialen Verhältnisse mußte eine bestimmte, imaginäre Sehweise der Realität organisiert werden, die das Absehen von den realen sozialen Gegensätzen praktisch erlebbar machte. Dem diente das weitverzweigte System ideologischer Praxen und Rituale, das sich, wie erwähnt, zu einer kompletten Re-Artikulation des Alltagslebens zusammenschloß. Man konnte hier anknüpfen einerseits an tiefsitzende Bedürfnisse nach sozialer Harmonie und Geborgenheit, nach erfüllter Gemeinschaftlichkeit, andererseits an die „metapolitische“ deutsche Neigung zur Innerlichkeit — d. h. an die tiefverwurzelte Gewohnheit, die „geistig-seelische Welt als ein geistiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen“, als eine höhere Welt, „welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum »von innen her«, ohne jede Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann“⁴⁶. Und offensichtlich hat es der Nationalsozialismus bei vielen Menschen verstanden, die von ihm propagierte ‚Volksgemeinschaft‘ als reale Erfüllung solcher Werte der Innerlichkeit erscheinen zu lassen. In einem *Frontbrief an Hans Pfitzner — Ostfront 1943* — heißt es: „So oft ich an meinem Gefechtsstand der sinkenden Sonne nachblicke, ziehen ihre letzten Strahlen meine Gedanken wie an einem güldenen Faden nach dem Heimatland der deutschen Seele hin . . . O, unsre unverlierbare Trösterin Musik, die Wundersprache der deutschen Seele . . . Der Kampf, den wir kämpfen, geht im letzten um die Erhaltung der deutschen Seele, also auch für Ihre Musik“⁴⁷.

Es bedarf keiner umständlichen Analyse, um einzusehen, welchen Stellenwert die Musik in einem derartigen Programm einnehmen mußte. Eine Kunst, die es nach den Bekenntnissen vieler Musiker und Musikästhetiker vor allem mit der Seele, dem Glauben, dem Gefühl und dem Heiligen zu tun hat und die verächtlich auf Intellekt

⁴⁴ Vgl. zum Grundsätzlichen der Auseinandersetzung: Brenner, *Kunstpölitik*.

⁴⁵ Th. Mann, *Schicksal und Aufgabe* (1944), in: *Essays*, Bd. 2, S. 251

⁴⁶ Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937), in: *Kultur und Gesellschaft* 1, Frankfurt/M. 11. Aufl. 1973, S. 63.

⁴⁷ Paul Winter, *Frontbrief an Hans Pfitzner*, in: *Hans Pfitzner — Ein Bild in Widmungen*, hrsg. von Walter Abendroth, Leipzig 1944, S. 93.

und Sinnlichkeit herabzublicken gewohnt ist, mußte in der Tat „das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele“ werden, wie es Peter Raabe, einer der musikalischen Wortführer der Nationalsozialisten, gefordert hat⁴⁸. Als Vorbilder solcher Seelenkultur galten unter anderem Platons *Staat* und das ebenfalls die gesamte Lebenspraxis erfassende liturgische System der Kirche. Von daher erklärt sich auch die auffällige und ungenierte Anknüpfung nationalsozialistischer Feiernmusik an die Formenwelt der Kirchenmusik⁴⁹. Gefragt war eine „Rhythmisierung des Lebens durch das Fest“⁵⁰, die dazu verhelfen sollte, jene imaginäre Erlebnisweise der Realität zu organisieren, indem sie die ‚Volksgemeinschaft‘ praktisch erlebbar machte: als Aufmarsch, als Appell, als Fahnenweihe, als Sonnwendfeier, als Thingspiel, als Fahrt und Lagerfeuerabend, als nächtliche Bücherverbrennung und so fort. Und immer spielte die Musik eine besondere Rolle. Sie galt, wie schon in der Jugendbewegung⁵¹, als die Gemeinschaftskunst schlechthin und war durch ihr ekstatisches Wesen spezifisch dazu geeignet, das Erleben der Wirklichkeit ins Mythische und Transzendente zu überhöhen, wobei dann durch entsprechende Rahmenbedingungen visueller und verbaler Art dafür Sorge getragen wurde, daß es nicht beim Unbestimmten verblieb, sondern der Mythos konkrete Formen annahm.

VII

Die groben Striche, mit denen hier eine mögliche theoretische Verbindung von Musik, Faschismus und Ideologie skizziert wurde, bedürfen weiterer Ausdifferenzierung und vor allem der praktischen Erprobung in der materialen Auseinandersetzung mit konkreten Fallbeispielen nationalsozialistischer Musikpolitik und -praxis.

Deutlich scheint indessen schon jetzt, daß es sich nicht um ein Thema handelt, das säuberlich auf zwölf Jahre zu begrenzen wäre. Wie sich Kontinuitäten (was nicht — ein häufiges Mißverständnis — heißen soll: Kausalitäten) erstrecken bis in Kernzonen der musikalischen Vergangenheit hinein (wie im Falle der Romantik), so reicht auf der anderen Seite eine Problematik wie die des Zusammenhangs von Musik und Ideologie bis in die unmittelbare Gegenwart. Auf lange Sicht vielleicht das bedrückendste Erbe des Nationalsozialismus auf künstlerischem — und insbesondere musikalischem — Gebiet ist der definitive Verlust der Unschuld, die man in unbefangeneren Zeiten dem Ästhetischen zuzusprechen geneigt war. Die bittere Erkenntnis, daß „mit Musik [...] wirklich alles besser ging“⁵² — und Musik heißt hier: von Beethoven bis zu Hans Baumann —, gehört zu den dauerhaft beunruhigenden Erfahrungen, um die man bei einer Beschäftigung mit dem Thema ‚Musik und Nationalsozialismus‘ nicht herumkommt.

⁴⁸ Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Regensburg 1935, S. 33.

⁴⁹ Vgl. Jörg Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung“ und ästhetische Modalität des Faschismus*, in: *AfMw* 46 (1989). S. 185ff.

⁵⁰ Ernst Krieck, *Musische Erziehung*, Leipzig 1933, S. 14.

⁵¹ Vgl. dazu vor allem das in der Musikwissenschaft weitgehend unbekanntes, material- und facettenreiche Buch von Johannes Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik* Theodor W. Adornos, Weinheim und Basel 1977

⁵² Eike Geisel, *Da Capo in Holland*, in: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 190. — Die in den Alltag eingegangene Wendung („Mit Musik geht alles besser“) ist der Titel eines deutschen Tonfilmschlagers aus dem Film *Sophienlund* von 1943.