

Die damaligen Musiker spielten oft mehrere Instrumente. Nach Dlabáč waren auch unter den Hornisten Spieler, die zwei Instrumente gleich gut beherrschten. Am häufigsten war die Kombination Waldhorn und Trompete (fünf), überraschenderweise erscheint auch die Verbindung von Horn und Violine (zwei); weiter wurde das Horn mit Oboe, Klarinette und Baryton (je einmal) kombiniert.

Aus Dlabáč kann man auch Angaben über die Art der Schulung der Hornisten herauslesen. Meistens lernten sie bei einem berühmten Spieler und Pädagogen. Von den inländischen wird am häufigsten Josef Matějka angeführt. Es war jedoch üblich, junge Spieler zu Hornisten aus böhmischen Ländern zu schicken, die im Ausland wirkten, besonders zu Karel Houdek und zu den Brüdern Čermák nach Dresden und zu Jan Václav Stich-Punto. Außerdem gab es in manchen Stiften fähige Pädagogen (namentlich werden die Jesuiten bei St. Wenzel in Prag und die Augustiner in Česká Lípa genannt). Daß es möglich war, sich in einer verhältnismäßig kleinen Lokalität zu einem hervorragenden Hornisten bei einem heimischen Spieler ausbilden zu lassen, dies beweist das Leben des Prokop Maschmehrer, der in Brandýs nad Labem das Blasen lernte und dann in Frankreich sehr erfolgreich wirkte. Manche Hornisten kamen zu diesem Fach von einer anderen, nicht musikalischen Profession, was auf die gesellschaftliche und ökonomische Vorliebe dieses Berufs deutet. Zum Beispiel war der Hornist Němeček ursprünglich gelernter Schneider; Zollmann lernte als Webergeselle an Sonn- und Feiertagen in Prag bei Václav Zalužan das Hornspielen und machte dann eine große Karriere in Wien und in der zaristischen Kapelle in Petersburg. Unter den Hornisten finden wir sogar einen ehemaligen Gastwirt, der gegen Ende seines Lebens jedoch zu seinem ursprünglichen Gewerbe zurückkehrte. Existenzfragen, die in manchen Fällen durch Gesundheitsgründe verursacht wurden, lösten die Spieler am häufigsten durch den Übergang in eine pädagogische Tätigkeit.

Die Angaben, die uns selbstverständlich am meisten interessieren würden, Informationen über die eigentliche Art des Spiels auf dem Waldhorn, finden wir bei Dlabáč nicht. Nur in zwei Fällen wird beiläufig eine Angabe darüber gemacht: bei Karl Franz erwähnt Dlabáč dessen außerordentliche technische Fähigkeit: die Kunst, Halbtöne rein zu spielen, die Schnelligkeit seiner Passagen und den bis zum  $c^5$  reichenden Tonumfang, bei Franz Weisbach erwähnt er die Leichtigkeit der Höhen und die Reinheit der Intonation.

(Deutsch von Rudolf Toman)

## Sozialgeschichte der Musik ohne System, Politik und Ästhetik? Zum Sammelband „Musik und Industrie“

von Hanns-Werner Heister, Berlin

Werksmusik als ein wichtiger historischer Bestandteil der Kultur für die Arbeiter ist (wie die Musikkultur der Arbeiter) ein Gegenstand, von dem man nicht behaupten kann, er wäre bislang hierzulande in unserem Fach schon sehr intensiv erforscht. Um so verdienstvoller die Pionierarbeit des vorliegenden Sammelbandes\*, eines der letzten und im übrigen auch besten der Thyssen-Reihe. Gewicht des Gegenstands und impliziter Anspruch des Bandes machen einige grundsätzlichere Überlegungen zu Forschungs- und Darstellungsmethode einer ‚Sozialgeschichte der Musik‘ möglich und nötig.

Räumlich-geographisch konzentrieren sich die Untersuchungen auf zwei Regionen, auf das Saarland (Christoph-Hellmut Mahling, Wolfgang Korb) und auf das Ruhrgebiet: Dortmund (Rudolf Schroeder), Essen und Mülheim a. d. Ruhr (Ute Jung), Gutehoffnungshütte Sterkrade (Jochem Wolff), Gelsenkirchen (Klaus Wolfgang Niemöller), Duisburg (Friedrich-Wilhelm Donat) und Bayer-Leverkusen (Dieter Gutknecht). Sie werden ergänzt durch einen Beitrag über die *Bergkapelle der Schwäbischen Hüttenwerke Wasseralfingen* (Ludwig Blank) (die einzige außerhalb des Saargebiets im

\* *Musik und Industrie. Beiträge zur Entwicklung der Werkschöre und Werksorchester*. Unter Mitarbeit von L. Blank, G. Bungert, F. W. Donat, J. Eckhardt, D. Gutknecht, U. Jung, W. Konold, W. Korb, Chr.-H. Mahling, K. W. Niemöller, H. W. Schwab, R. Schroeder, J. Wolff hrsg. von Monica Steegmann. Regensburg: G. Bosse Verlag 1978. 428 S., mit 18 Abb., Tabelle, Landkarte (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 54).

süddeutschen Raum) und über *Musik in der Kieler Werfindustrie* (Wulf Konold). Industrielle Zentren wie Berlin, Hamburg, Sachsen, Oberschlesien, der mittlere und untere Neckarraum und das Rhein-Main-Gebiet bleiben also vorerst fast weiße Flecken auf der musikkulturellen Landkarte – es gibt eben noch wenig musikalische Vermesser im Land des Arbeitens. Einleitungs- und Schlußbemerkungen der Herausgeberin versuchen einige Verallgemeinerungen. Zwei Aufsätze von Josef Eckardt (*Arbeiterchöre und der ‚Deutsche Sängerbund‘; Berufsmusiker und Werksmusikpflege*) sowie Heinrich W. Schwabs *Zur Geschichte des Arbeiterkonzerts*, Modell einer Analyse von Institutionen, zeigen weitere Vernetzungen mit angrenzenden Bereichen der Musikkultur. Durch besondere Akribie der Quellenerforschung und -aufbereitung zeichnet sich Mahlings *Werkschöre und Werkskapellen der Hütten und anderer Saarländischer Industriebetriebe* aus; umgekehrt versteht es Korb (*Bergchöre und Bergkapellen an der Saar*), ohne wesentlich neues Material durch Anwendung eines durchdachten Interpretationsrasters den bisherigen Veröffentlichungen neue Aspekte abzugewinnen. Modell einer umfassenden lokalhistorischen Darstellung, das Stadt- und Musikgeschichte miteinander verzahnt, ist Wolffs *Der Werkschor als eine sozial- und kulturgeschichtliche Erscheinungsform während der Industrialisierung im 19. Jahrhundert*. Ein Beitrag schließlich, der an sich gar nichts mit Musik unmittelbar zu tun hat, Gerhard Bungerts *Zur Sonderentwicklung der Saargegend im 19. Jahrhundert*, gibt den Ausführungen zum Musizieren schärfere Konturen und läßt dessen sozial-funktionalen Stellenwert, der mehr ist als bloßer „Hintergrund“ (ob mit Gänsefüßchen, wie S. III, oder ohne, wie S. 15) durchsichtiger werden. Im „System der milden und strengen Hand“, in seinem widersprüchlich-einheitlichen Zusammenwirken von Repression und Integration ist die Musikpolitik die weiche, integrative Linie gegenüber der Politik von Entlassung, Aussperrung, Lohnkürzung usw. Allerdings wird die „strenge Hand“ auch hier spürbar: straffe Reglements, strukturelle und punktuelle Zensurmaßnahmen, zusätzliches Geld und drohende Kündigung sorgten dafür, daß die Werksmusiker im allgemeinen nicht rebellierten – freilich haben auch sie sich doch an Streiks beteiligt.

## 1.

Die Vorzüge des Sammelbands – Aufbereitung von neuem und auch neuartigem Quellenmaterial, gute Ausstattung mit zusätzliche sinnliche Erfahrungen vermittelnden Abbildungen, zahlreichen Tabellen und ausführlichem Quellenabdruck, – kurz die Ausbreitung von Informationen über ein bislang kaum bekanntes Gebiet – liegen auf der Hand. Und keine künftige Musikgeschichte des 19. oder 20. Jahrhunderts von Rang, die mehr als bloß Ausschnitte aus der Wirklichkeit der Musik darzustellen beansprucht, wird um Kenntnisnahme des hier vorgelegten Materials herumkommen. Weniger auf der Hand liegen die Mängel und Schranken. Sie werden im folgenden vor allem diskutiert: Kritik ist produktiver als bloßes Lob. Angesichts der Uneinheitlichkeit in Haltung, Präzision der Analyse, Forschungs- und Darstellungsverfahren sind dabei, um ins Uferlose gehende und Wesentliches verfehlende Differenzierungen zu vermeiden, einige allgemeine Anmerkungen unumgänglich, die nicht den Anspruch erheben, alle einzelnen Aufsätze pauschal zu treffen.

Die Uneinheitlichkeit ist selbst einer der Mängel des Sammelbands. Sie reicht bis zum offenen Widerspruch, etwa in der immerhin nicht ganz sekundären Frage, von wem die Gründungs-Initiative bei Werksmusik ausging. In der „Schlußbemerkung“ verlautet dazu, es seien „die Initiativen aller Musikvereinigungen von der Belegschaft ausgegangen“ (S. 423). Das ist wegen der noch zu präzisierenden Funktionsbestimmung unwahrscheinlich und empirisch falsch, falls das Wort „alle“ im alltagssprachlichen Sinn gebraucht ist und sich Korb nicht verlesen oder verschrieben hat, wenn er seinerseits resümiert: „Die Durchsicht der geschichtlichen Einzeldarstellungen in der vorliegenden Sekundärliteratur . . . zeigen (sc. zeigt), daß die Gründung der saarländischen Bergkapellen fast ausnahmslos auf die Initiative der jeweiligen Grubenverwaltung bzw. einzelner ihrer führenden Beamten zurückzuführen ist“ (S. 141). Neben Widersprüchen ergeben sich immer wieder leidige Überschneidungen, halbe oder ganze Wiederholungen. Die von der Herausgeberin allem Anschein nach im nachhinein versuchten Verallgemeinerungen bleiben so ohne Verbindlichkeit für die Autoren. Das Fehlen eines halbwegs diskutierten und verbindlichen Rasters für die Darstellung – um von einer entsprechenden Forschungsmethode zu schweigen – macht den Umgang mit dem Band trotz des Zugs zum Handbuch mit Tabellen und Tafeln schwierig. Im Extremfall zerfällt die Darstellung in

eine irgendwie chronologisch oder gar nach einem undurchsichtigen und uneinsichtigen Raster aneinandergeliebte Reihung von Einzelfakten und in Tafeln, die wenigstens den Vorzug einer äußeren Übersichtlichkeit haben. Musikgeschichtsschreibung, als „erzählte“ oder „rekonstruierte“ Geschichte, ist beides freilich allenfalls ansatzweise. (Keine reine Freude ist auch die Fülle von Druckfehlern. Es fängt bereits bei der Titelei an. Statt „Kunold“ recte „Konold“; erg. „H. W. Schwab“; S. 272, 3. Textzeile v. u., statt „1950“ recte „1935“; S. 427, 5. Zeile v. u., statt „Ablehnung“ recte „Anlehnung“; etc.)

Mehr noch als die Systemlosigkeit des ganzen Bands weist die häufige Systemarmut innerhalb der einzelnen Beiträge selbst auf prinzipiellere methodische Probleme hin. Zwar ist nicht selten von einer gewissermaßen „natürlichen“ Affinität der musikalischen Sozialgeschichte zu strukturgeschichtlichen Verfahren die Rede, da ihr vorrangiger Gegenstandsbereich massenhafte und über längere Zeiträume sich entwickelnde Prozesse wie etwa die Bewegungen der Preise oder der Löhne fürs Musizieren auch im synchronen oder diachronen Vergleich, Herausbildung und Tradierung von Repertoires usw. sowie gesellschaftliche Einrichtungen wie Stadtmusicus, Hoforchester, Konzert oder eben Werksmusik sind, die als längerlebige, nicht punktualistische Strukturen zu begreifen wären; anders als Schlachten, diplomatische Aktionen, politisch-staatliche Akte wie z. B. eine Gesetzesverordnung – wobei, was hier nicht weiter zu diskutieren ist –, auch solche Ereignisse Knotenpunkte innerhalb übergreifender Prozesse und Strukturen sind. Häufig aber schlägt eine ereignisgeschichtliche Orientierung nach dem Modell einer weitgehend bereits überholten „Politischen Geschichte“ durch, deren naivste Form das Chronik-Prinzip einer Aneinanderreihung von Daten als Abbild eines als linear vorgestellten Zeitverlaufs ist.

Wäre es Absicht (was unwahrscheinlich ist), so wäre zur Verhinderung der Erkenntnis grundlegender Interessenzusammenhänge nichts zweckdienlicher, als deren Struktur und Konfiguration, die auch aus den Quellen nicht unmittelbar entspringt, mit einer Fülle von Material zu verschütten. Der Verzicht auf allgemeinere und verbindlichere Strukturierung – die noch gar nicht die generelle Übernahme des spezifischen strukturgeschichtlichen Konzepts bedeuten muß – ist um so erstaunlicher, als es sich hier ja um ein massenhaftes, relativ gleichförmiges Material handelt.

Da nun dessen Allgemeines nicht hinreichend zum Sprechen gebracht wird, bleiben auch Besonderheiten regionaler oder lokaler Natur wie bei den Institutionen selbst von Funktion und Organisation bis zu Musizierpraxis und Repertoire eher im Vagen und Unbestimmten. Und wie so einerseits Vergleiche auf einer gewissermaßen horizontalen Ebene entfallen (wenigstens explizite), so andererseits die Präzisierung des Verhältnisses von Primärem und Abgeleitetem, die vor allem für die Frage der Funktionen von Werksmusik einschneidende Folgen hat. Hier zeigen sich Schranken des Sammelbands, bei deren Begründung externe und interne Determinanten, vorgegebene Bedingungen seiner Produktion und vorurteilsbedingte, unreflektierte (oder verdrängte) methodologische Vorentscheidungen ineinander greifen.

## 2.

Schon die Begründung für die Beschränkung des Untersuchungszeitraums vor allem auf die Zeit von „der beginnenden Industrialisierung bis etwa zum Ausbruch des ersten Weltkriegs“ (S. 13) ist verquer und beruht auf sachlich, methodisch und politisch schiefen Voraussetzungen. Erstens ist es fraglich, ob gerade bei „einer so komplexen Problemstellung . . . der Untersuchungszeitraum dort angesetzt werden [muß], wo der Beginn, der Ursprung einer Entwicklung zu verfolgen ist“ (S. 13). Vielmehr spricht einiges dafür, die Beschaffenheit eines historischen Gegenstands zuerst an seiner vollentfalteten Gestalt und nicht an seiner Ursprungs- (oder Verfalls-)Geschichte zu untersuchen – es sei denn, man wüßte schon vorher, was das ist, was da entsteht. Zweitens liegt eben diese Blütezeit der Werksmusik, wenn man die vorliegenden Angaben einmal vorsichtig verallgemeinert, nicht in der Zeit der „beginnenden Industrialisierung“, sondern in der Epoche zwischen 1870 und 1914; das Sozialistengesetz von 1878 dürfte einen zusätzlichen Aufschwung gebracht haben. Der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt denn auch, schon aus Gründen der Quellenlage, meist in diesem Zeitraum.

Eine „neue Blütezeit“ (S. 157), wenn man das Wort gebrauchen will, ist dann wohl 1933–1939/40. Mit 1939 setzt Korb (S. 157) das Ende „dieser glänzenden Epoche“ an. Es dürfte dabei einem der vielen Druckfehler geschuldet sein, daß sich die ironischen Gänsefüßchen nicht auch auf das

„glänzend“ erstrecken. Die Formulierung von der „neuen Blütezeit“ freilich kommt ganz ohne Gänsefüßchen aus, als teilte der Autor die Ansicht des jugendbewegten Fritz Jöde vom „Liederfrühling“, der mit der „Gleichschaltung“ der musikkulturellen Organisationen und Institutionen ausgebrochen sei. Dabei ist es gerade in dem hier verhandelten Bereich der Musikkultur wahrscheinlich, daß durch Zerschlagung oder Selbstauflösung der musikalischen Organisationen der Arbeiterbewegung schon rein quantitativ die Menge der Musikausübung eher zurückging, auch wenn die „Werksmusik“ im engeren Sinn sicher zunahm. (Eine gelinde gesagt unzulängliche Epochencharakteristik ist auch die Bezeichnung der Zeit von 1870–1914 als diese „so festesfrohen Jahrzehnte“; S. 380.)

Einige Aufsätze halten sich nicht an die vorgeschlagenen Beschränkungen und führen die Untersuchung weiter bis in die NS-Zeit oder sogar in die 50er Jahre hinein. Allerdings gleiten die Autoren, wenn die Rede auf die Nazizeit kommt (oder kommen müßte), eher verlegen darüber hinweg und forschen lieber nicht allzu gründlich weiter, als gälte hier das Frageverbot des Schwanenritters. So fehlt bei Konold auch die leiseste Spur vom alltäglichen Terror des Nazismus; gerade noch erwähnt wird der „Kriegsausbruch“ (S. 419), und nach 1935 und „Krieg“ folgt im nächsten Satz schon 1959 (ebda.). Auch Mahling deutet, ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Genauigkeit, die chauvinistische Rolle der Werkskapellen deutscher Firmen im Saargebiet schon während der Zeit der französischen Verwaltung und vollends in der Saarabstimmung 1935 nur an, setzt aber zurecht für die Charakterisierung dieser Phase pronazistischer Agitation, die natürlich mit einer Menge Musik verbunden war, das Wort „goldene“ und nicht „Zeit“ in Anführungszeichen.

Bei solcher Zurückhaltung spielen, drittens, selbst politische Gründe mit herein. Besonders die Nazizeit macht auf allgemeine Funktionszusammenhänge der Werksmusik aufmerksam, die besser in wohlütigem Halbdunkel und im „Hintergrund“ bleiben: so den einer „ästhetischen Scheinlösung“ des grundlegenden gesellschaftlichen Widerspruchs (W. F. Haug) und den einer „Ästhetisierung der Politik“ (W. Benjamin), durch die die Massen allenfalls zu ihrem „Ausdruck“, beileibe aber nicht zu ihrem „Recht“ kommen. Sicher hat keiner der beteiligten Autoren Sympathien für den Nazismus; aber die meisten dürften ihn in der Weise des „hilflosen Antifaschismus“ für einen rational nicht erklärbaren peinlichen Zwischenfall der deutschen Geschichte halten, so daß sich für sie die Frage einer fortdauernden Virulenz wegen der Kontinuität wirtschaftlicher, sozialer, psychologischer Grundlagen – auf die nicht zuletzt Adorno und Horkheimer aufmerksam machten – erst gar nicht stellt. Diese Motivierung dürfte prävalieren gegenüber der weniger innerwissenschaftlichen als wissenschaftspolitischen und vage psychologischen, daß die meisten Autoren Hemmungen haben, einen kritischen Standpunkt gegenüber den von ihnen untersuchten Firmen zu beziehen. (Diese Hemmung macht sich bei den Ruhrgebiet-Autoren durchweg stärker bemerkbar als bei den Saargebiet-Autoren. Verantwortlich dafür dürften nicht so sehr Unterschiede in der Sache, sondern Unterschiede zwischen den Instituten Köln und Saarbrücken/Kiel sein.) Natürlich ist das – schon wegen der Benutzung der Firmen-Archive – verständlich. Was aber die Autoren nicht aussprechen durften oder freiwillig nicht auszusprechen wagten, darf hier doch gesagt werden: nicht nur ist den Unternehmen die Verschönerung der Arbeit allenfalls Mittel zu dem Zweck, die Ablieferung von Arbeit und Mehrarbeit reibungsloser zu gestalten; auch die Rolle gerade der Schwerindustrie bei der Finanzierung der NSDAP bereits vor 1933 darf als in Umrissen bekannt vorausgesetzt werden. Und auch der Sponsor der Thyssen-Reihe hat nicht den antinazistischen Widerstand und die jüdische Bevölkerungsgruppe unterstützt.

### 3.

Diese nichtwissenschaftlich-taktvolle Zurückhaltung und vornehme Unparteilichkeit fällt im Konkreten häufig in sich zusammen. So ergreifen einige der Autoren, da die These von der unpolitischen Werksmusik trotz aller Filterung durch Standpunkt, Methode und Quellen im Ernst nicht zu halten ist, nötigenfalls ganz explizit die Partei der Unternehmenseite.

Gutknecht erwähnt, bereits empört, als wäre das eine ganz absurde Vorstellung, das „starke Mißtrauen“ bei den damaligen sozialistischen und kommunistischen Arbeiterverbänden und zitiert sogar zwei entsprechende Äußerungen aus Arbeiter-Zeitungen. (Daß es etwas verfrüht ist, bereits 1907 – dem fraglichen Zeitpunkt – von „kommunistischen Arbeiterverbänden“ zu reden, sei nur im

Vorübergehen erwähnt.) Die Hinweise auf die Funktionalität der Werkschöre und die Aufforderung zur eigenständigen Organisation fertigt er dann im Stil eines Polizeikommissärs ab: „Die Verdrehung der wirklichen Gegebenheiten und die unwahre Berichterstattung als Mittel der Aufwiegelung und Unruhestiftung fand unter den Werksangehörigen kaum Resonanz“ (S. 413). Letzteres mag in diesem Einzelfall sogar stimmen, obwohl im allgemeinen die selbständigen Arbeiterchöre weitaus größeren Zuspruch fanden. Nun greift aber Gutknecht selbst zum Mittel der „unwahren Berichterstattung“, wenn er schreibt: „Während die Satzung den Vereinen das Diskutieren über religiöse und politische Themen bei Proben oder sonstigen Zusammenkünften untersagte, nahm die Werksleitung offenbar weder auf Vereinsführung noch Vereinsleben Einfluß“ (ebda.). Offenbar doch. Denn Gutknecht selbst kommentiert die Auszüge aus der Vereinssatzung (S. 396f.) wie folgt: es „wird deutlich, daß bei allen Entscheidungen zuletzt die Direktion zu bestimmen hatte“ (S. 397). Und schon das satzungsmäßige Verbot politischer Diskussion dürfte kaum auf freiwillige Entscheidung der Arbeitenden selbst zurückgehen.

Es mag eine Standpunktfrage sein, über deren Legitimität hier nicht zu rechten ist, ob man für den „nationalen Geist des Deutschtums“ (S. 411) oder den sozialdemokratischen der „Aufwiegelung und Unruhestiftung“ (S. 413) Partei ergreift. Keine Standpunktfrage und indiskutabel ist eine Verfälschung schon des unmittelbar vorfindlichen Materials, die sich einem – weitgehend unreflektierten und selbstverständlichen – politisch-ideologischen Präjudiz verdankt.

Mehr eine Glaubensfrage ist es, ob man den wohlmeinenden Worten der Unternehmerseite rückhaltlos traut, was Ute Jung tut, wenn sie schreibt: „Aus diesem Grunde (sc. Übernahme eines Verlagshauses durch die „Welt“, 1947) spricht H. Schulte aus Hamburg das Geleitwort zur 1955 erscheinenden Festschrift. Hier wird klar unterstrichen, daß der Werkschor – abgesehen von seinen musikalischen Inhalten und Werten – den einzigen Zweck verfolgt, dem schaffenden Arbeiter und Angestellten ‚Erholung und Entspannung‘ zu bieten, aus welchem Grunde er auch förderungswürdig seitens der Betriebsleitung erscheint“ (S. 301). Der mild-verklärte Blick hier wird sofort streng, wenn er die „Integration der Betriebswelt in den Freizeit- und Kulturraum des Werkstätigen, die eine der Zielvorstellungen des sozialistischen Kultivations- und Aktionsprogramms darstellte“ (über die Richtigkeit des Präteritums wäre gesondert zu diskutieren), nicht als immerhin denkbare Alternative diskutiert, sondern so abqualifiziert: „Man will sich die Freude an gemeinsamem Singen und Feiern nicht durch Aggressionsprogramme ‚vermiesen‘ lassen . . .“ (S. 301).

Eine Frage des historischen und sozialen Takts ist es schließlich, ob es unentbehrlich ist, bei den „16 Unterschriften“ unter die Gründungsstatuten eines „Arbeiter-Gesangvereins“ (1873) die „ungelenken Züge“ zu erwähnen (S. 369). Die sachliche Richtigkeit dieser scharfsinnigen Beobachtung einmal als gegeben genommen, ist jedenfalls die „polizeiliche Anzeige“, die sich dieser Verein 1895 einhandelte, kein hinreichender Grund für solche Exaktheit; eher der Dünkel von Akademikern, die geläufig (wenn auch nicht durchweg gut) schreiben können.

Reproduziert sich hier spontan die vorherrschende Konstellation des Untersuchungszeitraums – Frontstellung der Mehrheit der akademischen Intelligenz gegen die Arbeiterbewegung und überhaupt Bestrebungen von unten –, so ergibt sich eine gewisse Einseitigkeit auch schon fast zwangsläufig, wenn nur Archivmaterialien der Firmen (bei Gutknecht ausschließlich die einer einzigen; auch die sozialdemokratischen Stimmen entstammen dem Firmenarchiv) zugrundegelegt werden. Der Grundsatz des *audiatur et altera pars*, der nicht nur für die forensische, sondern auch philologische Wahrheitsfindung wesentlich ist, wird so durch unabsichtliche oder absichtliche Vor-Selektion des Materials und unkritische Interpretation gröblich verletzt. Wenig spricht dafür, daß die Selbstaussagen der Unternehmerseite, der Beteiligten von oben – die ja denn doch wohl auch bestimmte, weder mit dem „Gemeinwohl“ noch mit dem Wohl der Arbeitenden unmittelbar identische Sonderinteressen haben (um es zurückhaltend zu formulieren) – wahr sind, unwahr dagegen die Ansichten der Arbeitenden selber.

Hier wird ein weiteres methodisches Problem noch deutlicher als in anderen Aufsätzen, die – wofern sie nicht eher mit den Gebern der Arbeit als den Nehmern der Mehrarbeit sympathisieren – die Abneigung gegen die alte sozialdemokratische Arbeiterbewegung zurückhaltender ausdrücken oder den Ausdruck dieser Abneigung zurückhalten: Die enge Bindung an archivalische Quellen verführt zu der Illusion des *quod non est in actis non est in mundo*. Dabei ist in Wirklichkeit weder

alles, was war, in den Akten belegt (und schon gar nicht in unmittelbar zitabler Form), noch ist alles, was in den Akten steht, wahr – eine an sich triviale, aber nichtsdestoweniger nicht allen Autoren und fast allen nicht immer bewußte Einsicht. Schlichte Lückenhaftigkeit der Überlieferung von Belegen kommt noch hinzu. Andererseits ist mit Angaben etwa von Programmen, die mit „u. a.“ beginnen und ungenauer und unvollständiger sind als die erhaltenen Quellen (z. B. S. 286) nicht viel anzufangen.

## 4.

Die bisher umrissene Problematik bündelt sich im Fehlen einer präzisen Funktionsbestimmung des Gegenstands „Werksmusik“. Von der ökonomischen, sozialen und politischen Funktion her ergäben sich zugleich genauere Aufschlüsse für Fragen nach der ästhetisch-musikalischen Beschaffenheit dieser Musik, die in der Regel höchst beiläufig behandelt werden.

Das ganze Buch hindurch finden sich immer wieder Angaben über die Funktionen der Werksmusik „von der . . . Humanisierung der Arbeitswelt über Werbefunktion bis hin zu einem musikkulturellen Engagement und Partizipation am öffentlichen Musikleben“ (S. 19). Aber höchstens in einigen Ansätzen wird versucht, diese – tatsächlich oder scheinbar heterogenen – Funktionen zu systematisieren. Selbst Wolff, der sich immerhin, als einziger, die Mühe einer expliziten Definition von Werksmusik macht, bestimmt sie nur formal-strukturell: „Werksmusik soll hier die Summe aller musikalischen Aktivitäten sein, die im Umkreis einer Großindustrie erscheinen und an den Arbeitsbereich unmittelbar oder mittelbar, durch zahlreiche soziale Mechanismen, gebunden sind“ (S. 31 f.).

Abgesehen von einigen schüchternen, nicht sehr weit ausgeführten und nicht sehr weit führenden Bemerkungen der Herausgeberin (S. 17; S. 19 ff.) bleiben drei Punkte durchgängig ungeklärt: die Unterscheidung zwischen subjektiv vermeinter und objektiv resultierender Funktion, zwischen allgemeinen und spezifischen Funktionen sowie die hierarchische Gliederung der verschiedenen Funktionen. (Die Präzisierung der Kategorien „Funktion“, „Zweck“ und „Wirkung“ bleibt trotz der vorhandenen Literatur zum Thema weiterhin ein Desiderat, war aber nicht Aufgabe des Bandes.)

Die Gläubigkeit gegenüber Archiv-Belegen und Unternehmer-Ansichten verführt viele Autoren dazu, die subjektiven Meinungen der Beteiligten über die Funktionen der Werksmusik – wie sie etwa in Statuten fixiert sind –, bereits für die volle Wahrheit zu nehmen. Statt aber die Befangenheiten von Beteiligten zu teilen und Beweggründe mit Gründen zu identifizieren, stünde es einem Historiker (es sei denn, er wäre ein Historist strengster Observanz) besser an, diese zwar durchaus als Teilmoment der Sache selbst zu nehmen, sie aber distanziert zum Gegenstand und nicht zur Grundlage von Untersuchungen zu machen. Diese Befangenheit wird besonders in der mimetischen Übernahme der These vom „unpolitischen“ Charakter der Werksmusik spürbar. Selbst wenn man verschiedene Auffassungen vom Politischen konzidiert, ist sie nicht haltbar: nicht nur ist die – reale – Entpolitisierung hier politisch präzise funktionalisiert; ein Gutteil der Vereinigungen führt eine politische Zielsetzung schon im Namen oder in einem Vereinsmotto wie dem „Im Liede stark, Deutsch bis ins Mark!“ (S. 411).

Der Präzisierung der Gegenstandsbestimmung und der Erkenntnis des Gegenstands überhaupt abträglich ist weiter die Konfundierung allgemeiner und spezieller Funktionen, wobei drei Funktionskreise für Werksmusik entscheidend sind: Unternehmenspolitik, allgemeine Politik und Musizieren/Musikkultur. Selbstverständlich findet sich auch hierzu Material in Hülle und Fülle. Und etwa Bungert zeigt durchaus einiges vom unternehmens- und allgemeinpolitischen Stellenwert der Werksmusik. Schon bei der Abgrenzung gegen die nächstliegenden Musiktypen – Arbeitswelt und Arbeitslied, Arbeiterlied, funktionelle Musik (bzw. Hintergrundmusik) am Arbeitsplatz – bleibt es aber bei eher flüchtigen, skizzenhaften Andeutungen. Und allgemeine Funktionen der Musik überhaupt, die schlicht Voraussetzung dafür sind, daß auch Werksmusik überhaupt für Arbeitende und Ausübende attraktiv ist, sind mit „etwa Unterhaltung, Freude am Spiel, Art der Freizeitbeschäftigung, Ausdrucksnotwendigkeit“, „Entspannung, Erholung“ (S. 19) ungeschickt genug umschrieben. Rührend geradezu, wenn im Tabellenanhang nach S. 429 unter der Rubrik „Zweck der Vereinigung“ „Liebe zum Gesang“ steht – was für Chöre wohl die denkbar unspezifischste Voraussetzung ist. (Vier Vereine haben gar keinen Zweck.)

## 5.

Der Fächer der Funktionen, das gegliederte Kontinuum der intendierten und realisierten Zwecke, ließe sich nötigenfalls mit den Ergebnissen und Angaben des Bandes herstellen. Der Verfasser möchte es sich und den Lesern ersparen und Herausgeberin wie Autoren nicht nachträglich die Mühe abnehmen. Der Mühe wert wäre es freilich überhaupt gewesen, Wichtiges und Belangloseres, Interpretation und Beleg deutlicher auseinanderzuhalten. Vorsichtig geschätzt, ist etwa ein Drittel des Texts nicht Haupttext, sondern gehört, nach einer anscheinend in Vergessenheit geratenden Einteilung, in Fußnoten. Und dem Fleiß beim Füllen und Entleeren von Zettelkästen entspricht kein gleich großer beim Analysieren und Präsentieren des eruierten Materials.

Vergeblich suchen würde man dabei aber nach der Formulierung des zentralen Zwecks von Werksmusik. Es scheint, er dürfe wie der Name des Rumpelstilzchens nicht gesagt werden. (Es ist schon viel, wenn etwa Bungert, eher negativ wertend, von „politischer Unterdrückung“ [S. 125] spricht. Ansonsten werden natürlich – weil es in den Akten steht – polizeiliche Maßnahmen, Bespitzelung, Zensur durchaus erwähnt, aber meist in einem sehr neutralen Ton, bei dem allenfalls die Unterstellung eines Untertons von Einverständnis etwas zu weitgehend wäre.)

Dieser zentrale, oberste Zweck im hierarchischen System der Funktionen, als dessen Auffächerungen und Konkretisierungen die anderen abzuleiten wären, ist bei Werksmusik (sie teilt ihn mit vielen anderen integrativen Methoden) die Herstellung einer scheinhaft-illusionären Interessenidentität zwischen Unternehmen und Unternommenen, zwischen Kapital und Lohnarbeit; dies objektiv, unabhängig von wohlmeinenden zusätzlichen Motivationen bei der Betriebsleitung oder Vorstellungen der Arbeitenden selber. (Wofür wiederum dieser Zweck Mittel ist, darf als bekannt oder doch kennbar vorausgesetzt werden.)

Natürlich steht diese Zwecksetzung so nirgends in den Materialien; die Arbeiter-Stimmen, die mindestens darauf hindeuten würden, werden entweder nicht zur Kenntnis genommen oder zum Schweigen gebracht. Sie erscheint in bereits ideologischer Form, die Scheinhaftes als real und gegeben behauptet, etwa als „Förderung der Betriebsgemeinschaft“ (S. 20), die, als Zusammenhang konträrer Interessen, allenfalls eine Gemeinschaft in Gänsefüßchen ist. Als wären doch noch leise Zweifel an deren Realität möglich, versichert die Herausgeberin nochmals nachdrücklich, „daß . . . sich Interessenidentität zwischen Belegschaft und Betriebsführung ergab“ (S. 17). Sie unterstützt damit Bemühungen, wie sie z. B. im „Grußwort des Generaldirektors Kurt Haber“ mit entwickelnder Variation von Synonymen für ‚Gemeinschaft‘ zum Ausdruck kommen: „Von gutem Sängergeist getragene Kameradschaft hat gemeinschaftsfördernde Wirkung. Sie verbindet und stärkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit. Sie formt kollegiale Gemeinsamkeit zu freundschaftlicher Verbundenheit und ist fruchtbare und nützliche Dienerin einer rechten [!] Betriebsgemeinschaft“ (S. 301). (Nur im Vorübergehen sei hingewiesen auf die Stelle, wo dieses Beispiel linguistischen Klassenkampfes von oben, selbst schon unter einem Decknamen, das mit Schein zu Bekämpfende nennt: „kollegiale Gemeinsamkeit“ als Kategorie für die reale Interessengleichheit der Arbeitenden untereinander.)

Die Illusion selbst hat den Modus des Real-Imaginären: real, weil tatsächlich und praktisch etwas in Richtung auf Übereinstimmung von Divergierendem geschieht und der Glaube auch hier Berge versetzt; imaginär, weil – unbeschadet partieller Interessenkonvergenzen zumal im Hinblick auf die musikalische Praxis selbst – der ökonomisch-soziale Antagonismus materiell, faktisch nicht überbrückbar ist, allenfalls eben, wie allgemein, im Medium der Musikausübung.

Diesem Zweck sind sämtliche anderen, mitlaufenden oder beiherspielenden Zwecke untergeordnet; so zumal die kompensatorische Funktion für die Arbeitenden, als Gegenzug zu geistloser und entfremdeter Arbeit, wenigstens in der Freizeit geistig-ästhetische, eigenaktive, sinnerfüllte und – relativ – selbstbestimmte Tätigkeiten ausüben zu können; sie wird hier von oben her als „erzieherische“ gedacht (S. 21). Bei den Funktionen verschränken sich nach innen (z. B. Pflege des Betriebsklimas) und nach außen gerichtete Zwecksetzungen (z. B. Repräsentation und Imagepflege des Betriebs) ebenso wie Zwecke, die Interessen und Bedürfnissen der Belegschaft und solchen, die denen der Leitung entsprechen. Divergenzen spiegeln sich etwa in Funktionsteilung und Gewichtung von Werkschor und Werkskapelle, welche als repräsentativer gilt. Was verschränkt ist, läßt sich aber doch scheiden: so „der zusammenführende, verbindende Effekt zwischen gleich- und übergeordneten

Schichten“ (S. 20) vom Zweck auch der Arbeiterchöre, Unterschiede zwischen Arbeiterschichten aufzuheben (s. ebda.). Versuche, den Schein der schicht- und widerspruchslösen „Gemeinschaft“ herzustellen, greifen, etwa durch Beteiligung der Werkschöre oder -kapellen, auch über den Rahmen des Einzelbetriebs hinaus (s. z. B. S. 284); gemeinsames Musizieren fördert, wie das Prinzip „Vereinigung“ überhaupt, die imaginär-reale „gesellschaftliche Integration von Berufsgruppen, Volksgruppen, Konfessionsgruppen“ (S. 346). Während über dem Ganzen die „unsichtbare Hand“ des Adam Smith waltet, zerreißt im Einzelbetrieb mindestens eine zeitlang die „strenge Hand“ den Schleier der allgemeinen Gleichheit und Brüderlichkeit. Konzerte mit „hohem Anspruch . . . hießen überwiegend ‚Beamtenkonzerte‘ und waren auch in der Regel nur Beamten zugänglich“. „(I)ndessen“, so zitiert dazu Korb eine Abschwächung, „durften auch Arbeiter teilnehmen“ (S. 153). „Erst mit dem beginnenden 20. Jahrhundert setzte sich im Zuge einer allgemeinen Demokratisierung die Erweiterung der Konzerttätigkeit der Bergkapellen um öffentliche ‚Belegschaftskonzerte‘ durch, die auch die Arbeiterschaft ansprechen sollten“ (S. 154). Dies ist nicht der einzige Beleg für gruppen- und schichtspezifische Organisierung der Werksmusik. Sozialcharaktere von Besetzungen etwa reflektieren sich so: „Die Blasmusik war die musikalische Betätigung der unteren Schichten, während sich das Streicherensemble eher aus Angehörigen der leitenden Berufe zusammensetzte“ (S. 426; vgl. S. 405) – fraglich, ob das wirklich eine Ausnahme war. Fraglos jedenfalls, daß vorgängige Unterschiede des rezeptiven oder produktiven musikalischen Vermögens erhalten und die Ungleichheiten auch vor der Musik Ungleichheiten bleiben. Und der Allgemeinheit selbst des „Volkskonzert“-Genusses setzt, so Schwab mehrfach (S. 96, 100), der Preis Grenzen.

## 6.

Eingesenkt in die Illusions-Funktion der Werksmusik – die, um es nachdrücklich zu betonen, wirkliche Kulturförderung eher ein- als ausschließt – ist der Zweck, die Arbeitenden in das den Einzelbetrieb berwlbende Gesamtsystem einzubinden und den Staat, das „falsche Allgemeine“, als das „wahre“ erscheinen zu lassen. Identifiziert man das Wohl der Bezieher von Unternehmergewinn, Zins und Grundrente aus einem Betrieb mit dessen „Gemeinwohl“, das „Gemeinwohl“ schlechthin mit dem Wohl dieser Schichten und der Angehörigen des Staatsapparats, und nimmt man das Machtbndnis von „Thron und Altar“ als Willensausdruck nicht nur des Allerhöchsten, sondern auch des Höchsten, so sind die Interessen der werktätigen Mehrheit der Bevölkerung in diesem Gemeinwohl aufgehoben.

So spürt denn auch z. B. Ute Jung die „Tatsache, daß in dem Arbeiter . . . der Drang zur Gemeinschaft, präzisiert: staatsbrgerliches Empfinden . . . erwacht und bewußt geworden war“. Und sie sieht sich „bestätigt“ durch August Winnigs Formulierung vom „Trieb zur Volksgemeinschaft und zum Staat“ in dessen Buch *Vom Proletariat zum Arbeiterstand* (ohne Angabe von Ort und Jahr; S. 298f.).

Gilt diese ideologische Grundfigur (die hier nur so skizzieren ist) – und sie ist, mit Modifikationen, bis heute höchst wirkungsmächtig –, so erscheinen diejenigen, die solchen „Drang“ nicht in sich spüren und die Interessen der Mehrheit artikulieren, die, um es ganz anspruchslos zu sagen, wenigstens quantitativ „allgemeiner“ sind, als Vertreter bloß partikulärer Interessen. Die organisierten Arbeiter und Arbeitersnger sind, wir lasen es schon, Unruhestifter und Miesmacher; kurzum: „vaterlandslose Gesellen“.

Daß der offene oder verdeckte Kampf gegen die deutsche Arbeiter- und Arbeitermusikbewegung – die ja, wie klgere Warner vor dem roten Gespenst auch früher schon wußten, in der Zeit der II. Internationale (1889–1914) so „klassenkmpferisch“ nicht durchweg war – ein wichtiges, multifunktionales Motiv für die Förderung der Werksmusik war, zieht sich denn auch wie ein roter Faden durch alle Untersuchungen; die noch nachträgliche Stellungnahme einiger Autoren in diesem Kampf wurde bereits zitiert.

Zu der skizzierten ideologischen Konfiguration von Allgemeinem und Gemeinwohl kommt noch eine eigentümliche, in sich von Schwankungen und Widersprüchen nicht freie Bestimmung des „Politischen“ hinzu. Offensichtlich sind in der realen Praxis wie im Rückgriff auf die Polis-Idee fundierte Konnotationen schwer zu tilgen; Johann Gottfried Seume formulierte sie 1805 so:

„Politisch ist, was zu dem allgemein Wohl etwas beiträgt oder beitragen soll: quod bonum publicum promovet. Was dieses nicht tut, ist eben nicht politisch. Man hat dieses Wort sehr entstellt, verwirrt und herabgewürdigt oder es auch, nicht sehr ehrlich, in einen eigenen Nebel einzuhüllen gesucht, wo es dem ehrlichen, schlichten Manne wie eine gespensterähnliche Schreckgestalt erscheinen soll. Meistenteils gelingt es leider sehr gut“ (zit. nach G. Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, I, Berlin 1961, S. 5).

Da nun die umformulierte Kategorie des „Gemeinwohls“ zwar formell mit diesem Begriff des Politischen zwar durchaus zusammenzubringen wäre, man aber, zu Recht, deren Substantialität und dem „Burgfrieden“ nicht ganz traut, wird die Kategorie des „Unpolitischen“ in den Vordergrund gespielt, die den potentiellen Widerspruch zwischen Form und Gehalt auslöscht. Unterschiede auslöschende Kategorien, die zugleich etwas vom Politischen aufheben, sind dann das „Nationale“, „Vaterländische“ oder ähnliches, da kennt man „keine Parteien mehr“.

Damit ist die Artikulation von Arbeiterinteressen mit dem jetzt negativen Stigma des „Politischen“ versehen. Sie erscheint als von außen an das an sich Unpolitische, Werk oder Musik, als „Politisierung“ Herangetragene – eine Denk- und Realfigur, die durchaus noch aktuell ist. Dieses ‚Außen‘ erscheint vor allem in Gestalt der organisierten Arbeiterbewegung, die auch im Wortsinn, möglichst vor den Werkstoren bleiben soll. Prägnant ein Bergwerksdirektor 1904, den Bungert (S. 125) zitiert: „Wer sich zur Sozialdemokratie bekennt, hat zu wählen zwischen der Grube und der Partei.“ Politik, allenfalls als Machtausübung von oben legitim, kann also im Betrieb selbst nicht geduldet werden. So sind die Werksmusik-Vereinigungen in der Regel per Statut aufs Unpolitische verweidigt; Bespitzelung durch Polizei oder Werksbeamte sorgt für die Einhaltung dieser Grenzen.

Wenn aber die Diskussion, die diskursive Erörterung religiöser oder politischer Themen untersagt ist, so nicht die begriffslose Teilhabe etwa an „der Sedansfeier, Feiern am Germania-Denkmal . . . oder . . . gemeinsamen Veranstaltungen mit dem Kriegerverein“ (S. 314) und überhaupt an kirchlichen, städtischen oder nationalen Festen. Politische Funktionalisierung im Dienst herrschender Interessen, die als unmittelbar mit dem Gemeinwohl identisch erscheinen, ist also „unpolitisch“. Diesem Schein verfallen natürlich durchaus nicht alle Autoren. So nennt z. B. Mahling (S. 176) bei Behandlung des „Saarkampfs“ die Bergkapellen einen „eminent politischen Faktor“, schwächt aber die Kategorie wieder unnötig ab, wenn er wenig später von „„politischen‘ Zwecken“ (S. 183) unter Verwendung relativierender Anführungszeichen spricht.

Als Taktik versuchen umgekehrt dann sogar Arbeitersängervereine, sich den schützenden Tarnmantel des „Unpolitischen“ umzulegen – eher vergeblich, da, nicht nur im Wilhelminischen Reich, politische Praxis und Ideologie des Politischen auseinanderweisen. Aufschlußreich dazu einige juristische Auseinandersetzungen, die Eckhardt (S. 52–55) freilich mehr referiert als interpretiert und im Rahmen des hier skizzierten Zusammenhangs analysiert. Eckhardt (S. 54) zitiert aus dem Vorstandsbericht auf der dritten Generalversammlung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes (Protokoll Berlin 1914, S. 10 und 17) Kritik an der praktischen Umsetzung der ideologischen Konfiguration in das rechtsverletzende Prinzip des zweierlei Maß: „Das Vorgehen der Behörden gegen unseren Bund erklärt sich einzig und allein durch den Haß gegen alles, was nicht im national-politischen Fahrwasser segelt; denn alle anderen ähnlichen Organisationen, wenn sie nur ihre Fahnen im nationalen Wind flattern lassen, bleiben unbehelligt.“ Und, wie viele der Autoren, hat z. B. schon Franz Mehring diese Tendenz bemerkt: „(D)ie naserümpfenden Bemerkungen der modischen Literaturhistoriker über Tendenzpoesie sind um so hinfalliger, als diese Leute Kamele verschlucken, wenn die Tendenz . . . der Reaktion, und Mücken seihen, wenn sie . . . der Revolution entgegenkommt“ (Gesammelte Schriften, Berlin 1961, Band XI, S. 13).

## 7.

Den Schwierigkeiten, diese Konfiguration zu analysieren samt den Problemen, die sich aus dem gespaltenen Begriff des Politischen ergeben, stellt sich der Band kaum. Sie werden übergangen, oder man nimmt die Behauptung vom unpolitischen Charakter der Werksmusik gar für bare Münze.

Dabei liegt in der Beziehung von Grundfunktion der Werksmusik und ihrem „unpolitischen“ Charakter (der im übrigen aktive „Entpolitisierung“ einschließt), als zwei Seiten eines Sachverhalts,

der Schlüssel für die Ästhetik der Werksmusik. Sie läßt sich rekonstruieren, über die zwar zutreffende, aber vage Zusammenfassung wie die folgende hinaus: „Die Werksmusikpflege hat kein charakteristisches, spezifisches Musiziergut hervorgebracht, sondern es wurde aus der Volks-, Militär- oder Blas- und Kunstmusik das ausgewählt, was den Möglichkeiten und Bedürfnissen entsprach“ (S. 428).

Da es sich beim Werksmusik-Repertoire im wesentlichen um Fragen der Selektion, der Reproduktion und Rezeption handelt – die Kapellmeister, die u. a. auch Stücke komponierten, folgen bereits außerhalb der Werksmusik vorhandenen Mustern –, und nicht um Fragen der Produktion von Musik, war es nicht die Aufgabe der Untersuchungen, die Beschaffenheit der Musik aus den wirklichen Lebensverhältnissen abzuleiten – das methodisch schwierigste Problem einer Musikwissenschaft, die sich wesentliche Erkenntnisinteressen nicht abmarkten läßt. Wohl aber lassen sich Charakteristik und Spezifik des „Musizierguts“ ableiten, ebenso wie die Regulative der Auswahl; beantwortbar auch die Frage, wessen „Bedürfnisse“ dabei dominierten.

Ansätze zur Repertoire-Analyse finden sich häufig. Sie zeigen, was (um Benjamins „Hörtex“-Titel abzuwandeln) die Leute spielten und hörten, während unsere „Romantiker“ komponierten. Freilich setzen sie meist allzu unbefangen voraus, der geneigte Leser habe schon eine genaue Vorstellung von der Musik, wenn Autorennamen oder Werktitel erwähnt werden. Darüber soll hier nicht weiter gerechnet werden; tatsächlich ist ja vieles mindestens vom Typus der Musik her bekannt. Die Ansätze kommen aber nicht auf den Punkt, von dem aus die spezifische Beschaffenheit dieses Werksmusik-Repertoires erklärbar ist. Es ist, dies vorab, weniger substantiell als funktionell bestimmt, durch eine doppelte Negation, die eventuell mit dem Begriff eines ‚bewußten Anti-Realismus‘ zu fassen ist. Ausgeschieden, und zwar wegen der – dominanten – Bedürfnisse der Unternehmerseite, nicht wegen der Bedürfnisse der Arbeitenden, sind erstens Arbeiterlieder und zweitens in weiterem Sinn realistische Arbeitslieder, d. h. Musik, die von ihrem Gehalt her einen kritischen und/oder abbildenden Bezug auf die Arbeit und Arbeitswelt hat. Während beim Arbeiterlied der Ausschluß per Dekret erzwungen ist, kommen beim Arbeitslied traditionale Tendenzen eines Absehens von der konkreten Arbeit diesen Restriktionen immerhin entgegen; zumal ein guter Teil der Bergmannslieder ist ein Typ, der durch Verklärung das Abbilden der und das Absehen von den Arbeitsbedingungen widersprüchlich vereint.

Eine weitere Negation, die aber wegen der Koexistenz von Kapellen und Chören quantitativ nicht voll durchschlägt, ist die Bevorzugung instrumentaler Musik. Hier ist die Gefahr von vornherein gering, daß man sich etwas denkt; im Banne der Doktrin von der „absoluten Musik“, die als Regulativ die Wahrnehmung auch von Musik, für die sie nicht ausgedacht war, prägt.

Mit Märschen als wichtigem Bestandteil des Repertoires (so, wie auch die Kapellen durchweg nach dem Modell von Militärkapellen in Organisation wie Besetzung gebildet wurden) schlägt diese Negation bereits in eine Position um. Eine weitere die Forcierung „vaterländischen“ Musikguts, das weitgehend mit dem Liedgut bürgerlicher Männergesangvereine konvergiert. „Populäre“, „volkstümliche“ Musik, zumal Tanzmusik, bildet schließlich eine durch Ablenkungs- und Zerstreuungsfunktion bestimmte Schicht, die als eine Art Kitt unter dem Nenner des „Unpolitischen“ dient.

Der musikalische Ausschluß der Arbeitswelt (ihr Einschluß, der sich sicher nicht immer vermeiden ließ, wird ohne Beleg z. B. S. 276 behauptet) ist mit der Praxis verschränkt, daß die Musikausübung strikt nur in der Freizeit angesiedelt ist, in der Regel selbst dann, wenn sie unmittelbar im Dienst des Betriebs steht. Das ideologische Motiv ist dabei vom ökonomischen fundiert, daß die Unternehmer, bei aller Liebe zur Musik, keinen Entzug von Arbeitszeit dulden. So müssen daher zum Teil selbst professionelle Musiker auch durch nichtmusikalische Arbeit zur Mehrung des Gewinns des Unternehmens beitragen.

Trotz der Versuche, Arbeits- und Freizeit strukturell wie musikalisch möglichst weit auseinanderzuhalten, sind sie freilich funktionell aufeinander bezogen. Die kompensatorische Funktion erscheint z. B., wenn es, subjektive Zwecksetzungen der Arbeitenden beschreibend, heißt: „Hauptziel des neuen Vereins war es, dem Sänger nach des Tages schwerer Arbeit im Lied Entspannung und Erholung zu bieten“ (S. 19). Selbst wenn Arbeit und Arbeitsbedingungen in der Musik ausgeblendet sind, machen sie sich im Musizieren doch bemerkbar. Dazu „eine Art ‚Stimmungsbericht‘“ eines Kapellmeisters (S. 287): „... Gerade anfangs zeigt sich oft, daß die Mitglieder der Kapelle noch ganz unter dem Eindruck ihrer schweren Arbeit stehen. Das Dröhnen der Abbauhämmer und der

Maschinen haben das Gehör taub und stumpf, die körperliche Anstrengung der Arbeit die Hände und Finger steif gemacht. Die Körper der Spieler sind schwer und verkrampft, und sie müssen für ein rechtes Musizieren doch locker und gelöst sein. Das gibt sich sehr langsam, und allmählich geht es weiter . . . So geht's in anregendem Wechsel weiter, bis die Übungsstunde mit einem flotten Marsch, einem Soldaten- oder Bergmannslied ausklingt . . .“ Dies, trotz Anführungszeichen, als „Stimmungsbericht“ zu goutieren, statt die „Hintergründe“ zu analysieren, ist eine Haltung von ähnlichem Kaliber wie der naive Zynismus der folgenden Faktenfeststellung: „1870 waren es 78 und 1910 nur noch [!] 59 Stunden durchschnittlicher Arbeitszeit pro Woche der Industriearbeiter“ (S. 21). Unter solchen Bedingungen ist die Verwirklichung der – objektiv untergeordneten – Hauptfunktion vom Standpunkt der Arbeitenden, nämlich Rekreation bzw. Reproduktion der Arbeitskraft (oder u. U. deren erweiterte Reproduktion) erschwert.

Die Erfüllung der Hauptfunktion, die Herstellung der imaginär-realen „Interessenidentität“ von Unternehmern und Lohnabhängigen, die Einübung des Einverständnisses mit dem Betrieb und dem gesellschaftlichen System, ist dennoch so weit wie möglich garantiert. Ihre ökonomische, soziale und politische Funktion erfüllt Werksmusik nicht nur abstrakt als Musik überhaupt, sondern auch kraft ihrer spezifischen ästhetisch-musikalischen Substanz. In dieser ist die Artikulation des genuin Politischen und die Artikulation einer Politik ‚von unten‘ ausgeschieden; ja, die ‚Unteren‘ artikulieren hier sogar – sicher oft ohne unmittelbaren Zwang – die Bedürfnisse einer Politik ‚von oben‘.

Wie Statuten, Maßnahmen der Werksleitung u. a. m. zeigen, sind solche Zusammenhänge den historischen Akteuren durchaus (wenn auch nicht in vollem Umfang) bewußt, obwohl der eigentliche Endzweck, wie schon gesagt, nie ausgesprochen wird. (Das Aussprechen würde, wo nicht zerstörend, so doch hemmend auf die Herstellung der Illusion wirken.) Weniger bewußt scheinen sie einigen Autoren. So wird z. B. kritiklos aus einer Festschrift von 1971 der Bericht über die „Gründung eines überparteilichen und weltanschaulich neutralen Männerchores“ (S. 276) zitiert und so kommentiert: „Auch in neuerer Zeit unterstreicht die Schirmherrschaft von Bergwerksdirektor Dipl.-Berging. Wolfram de Bras das gemeinsame ‚Atmen‘ mit der Zeche des Ortes“ (ebda.). Anerkannt auch, per Zitat, „das Elementare, Zeitlose, Naturwüchsige“ (S. 279). Und Schroeder referiert zustimmend neomusische Illusionen aus *Fruchtbare Unzufriedenheit, ein Gespräch am runden Tisch über die Situation des Bergmannsliedes* (1954): „Anfänge eines neuen bergmännischen Brauchtums, . . . Feststellung zunehmender Singbegeisterung, auch bei den Jugendlichen in den Lehrlingsheimen“ (S. 281). Am „runden Tisch“ wird dann die politische Unterdrückung der Wilhelminischen Zeit nochmals reproduziert: „Dem naturalistischen Lied der Jahrhundertwende wurde der Kampf angesagt. ‚Das Lied muß aufmuntern und Freude bringen. Darum sollte eigentlich die Zeche gewissermaßen immer nur am Rande des Liedinhaltes stehen““ (S. 281). Solche historische wie soziale und politische Befangenheit macht sich auch als problematische Naivität bemerkbar; so, wenn z. B. Schroeder „1933“ streift und dabei von „Gefolgschaft“ spricht (S. 271) und damit, als hätten Kategorien keine historische Prägung, einfach den faschistischen Sprachgebrauch übernimmt. Demgegenüber weitet der Wechsel von Standpunkt und Perspektive, statt von oben von unten, statt Einfühlung in Bedürfnisse und Sprache von Fabrikherr oder Polizei kritische Sympathie mit Fabrikarbeitern und Untertanen, zumal mit den gegen das System von Unten und Oben Opponierenden, den Blick. Und die Autoren, die sich dazu verstehen, gewinnen dem Gegenstand auch die wesentlichsten Erkenntnisse ab.

Nun sind zwar ‚musikästhetische‘ Fragestellung und ‚musiksoziologische‘ (deren historisches Korrelat das der Sozialgeschichte der Musik ist) gegenläufig. Musikästhetik fragt, so ließe sich überpointierend formulieren, wie Wirklichkeit in Musik eingeht, dort – vermittelt durch Material und Musiksprache – aufgehoben ist, und auch, wie sie vermittelt durch die Musik rezipiert wird. Musiksoziologie dagegen fragt, was an Wirklichkeit der Musik vorausgeht und wie diese wieder in die Wirklichkeit eingeht. Obwohl diese Trennung stark vereinfacht und sich Überschneidungen ergeben, läßt sich doch die jeweilige Dominanz unterscheiden: bei Musikästhetik die Musik selbst, ihre Genese, Struktur und Gehalt, ihre spezifische Wirkung, bei Musiksoziologie eher historische und/oder aktuelle Grundlagen von Musizieren und Musikkultur, die materiellen Bedingungen musikalischer Produktion, Reproduktion und Rezeption. Die volle Wirklichkeit der Musik erfaßt erst die Verbindung beider Fragestellungen.

Es versteht sich, daß forschungspraktisch nicht immer das ominöse Ganze als solches zu erfassen ist (obwohl es nichts schadete, es wenigstens im Blick und im „Hintergrund“ zu behalten); ebenso legitim ist der wechselseitige Ausschluß des anderen Ansatzes. Es kommt aber darauf an, ob dieser Verzicht dann methodisch bewußt und explizit ist oder, wie hier, eher naturwüchsig sich ergibt. Sachlich spricht außerdem wenig dagegen, daß auch das Konzept der Sozialgeschichte der Musik die musikästhetische Fragestellung integriert. Solange und insoweit sie nur das Soziale und die Musikkultur behandelt und sich nicht am Eigentlichen, am Ästhetischen vergreift, indem sie die Zusammenhänge zwischen Musikkultur, Musik und jeweiliger Gesellschaft untersucht, bleibt sie, was die Anwendung einer materialistischen Methode (die sich manchen Autoren auch spontan immer wieder aufdrängt) anlangt, ungefährlich. Sie wird, mehr oder minder herablassend, im Kanon der musikwissenschaftlichen „Teildisziplinen“ geduldet. Geradezu beliebt macht sie sich, wenn sie neben der Ästhetik auch noch die Politik ausklammert und zugunsten der Ausbreitung von Material (die hier oft genug auch noch tendenziös ist) auf dessen systematische Untersuchung weitgehend verzichtet.

Fast alles ist hier beieinander, aber noch nicht so recht versammelt. So unverzichtbar das Zusammentragen von Material, so unerläßlich seine theoretische Verarbeitung: Fakten und Daten ergeben noch keine Musikgeschichte, auch keine Sozialgeschichte der Musik. So besagt die Mitteilung des *factum brutum*, daß Beitragssätze und Strafgeder „auffallend“ differieren (S. 378), für sich genommen fast nichts; zum Sprechen gebracht würden diese Tatsachen erst durch eine Erklärung, mit der wohl bei der sozialen Zusammensetzung oder Herkunft der Mitglieder anzusetzen wäre. Dazu aber kein Wort. Es folgt das nächste Stichwort „Fahne“ (S. 379).

Die hier vorgelegte Kritik zielt auf eine umfassendere Diskussion über Verfahren der Erforschung und Darstellung sozialgeschichtlicher Zusammenhänge. Der Verfasser kennt die Einwände gegen eine „abgehobene“ methodologische Diskussion und gegen Programme wie Systeme, mit denen dann forschungspraktisch nicht allzuviel anzufangen ist. Er teilt sie, sofern damit nicht Reflexionslosigkeit verteidigt und Theorie- und Erkenntnisverzicht gefordert ist. Er möchte daher doch auch auf die Existenz einer faktizistischen und empiristischen Empirie aufmerksam machen, mit der für die musikgeschichtliche Erkenntnis ebenfalls wenig anzufangen ist. (Es gibt sie, analog, auch in den höheren musikästhetischen Sphären.) Über Theorie und Methoden wie Empirie und Gegenstände sowie über das Verhältnis beider wäre eine Diskussion zu führen, die nach wie vor aussteht und ansteht.

## Hindemith und Krenek

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Paul Hindemith erfährt in Claudia Maurer-Zencks Buch über Ernst Krenek<sup>1</sup> eine Darstellung, die unfaire Polemik zu nennen ein Euphemismus wäre. Das gilt sowohl für ihre Ausführungen über Hindemiths Verhalten in der Nazizeit<sup>2</sup>, als auch über die Beziehung Kreneks zu Paul Hindemith.

Freilich wäre es ungerecht, die Skizze des Hindemithschen Verhaltens isoliert von der neuerlichen Auseinandersetzung mit Hindemith zu betrachten, die Claudia Maurer-Zenck auf einem Hindemith gewidmeten Symposium in Wuppertal<sup>3</sup> vortrug (dieser Beitrag wird im Hindemith-Jahrbuch publiziert werden). Auch fehlen ihr die Kenntnisse Hindemithscher Werke, vor allem der zahlreichen Lieder, die Hindemith seit 1933 plötzlich komponierte, oder der Schriften, die sich alle erst im Nachlaß fanden; um biographische Umstände oder Hintergründe hat sie sich gar nicht erst gekümmert. Über all diese Dokumente und Umstände, das muß ausdrücklich hervorgehoben werden, haben auch weder Andres Briner, dessen Darstellung des „Falles Hindemith“ ihrer Meinung zufolge

<sup>1</sup> *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 38ff.

<sup>3</sup> Vgl. *Mf* 34, 1981, S. 323.