

Musik und Macht

Bearbeitet von
Fred K. Prieberg

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 314 S. Paperback
ISBN 978 3 596 30575 9
Format (B x L): 12,5 x 19 cm

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Musikpsychologie, Musiksoziologie

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Fred K. Prieberg
Musik und Macht

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Spurensuche	7
»Ingenieure der menschlichen Seele«?	36
Die Betriebsamkeit der Manager	59
Fortschritt – wohin?	81
Die Dienstherrschaft	113
Macht Musik Staat?	148
Vexierbilder	187
David oder Goliath?	209
Mordsmusik	235
Die krummen Rücken	255
 Abkürzungen	 278
Anmerkungen	280
Register	302

»Wenn schon brisante politische Themen, dann kümmern Sie sich doch um Kurden oder Palästinenser, aber lassen Sie Komponisten in Ruhe.«

Prof. Dr. Hans Schneider,
Musikantiquar und Verleger in Tutzing,
an den Kölner Doktoranden Christian Detig,
20. Juni 1991.

Spurensuche

Kulturgeschichte kann Glückssache sein, zumal für einen, der sein höchstes Glück in der Spekulation sieht. Allerdings präsentiert uns die Kulturgeschichte Fragen, die tückische Fallstricke bereithalten, indem sie fixe Ideen hervorlocken. Dafür gibt es ein berühmtes Beispiel, das zwar nicht mit Musik, aber doch auch mit Ersatzbefriedigung zusammenhängt. Als eine ganz fundamentale, ja für das Menschengeschlecht existentiell entscheidende Kulturleistung zu erklären blieb, nämlich die Zähmung des Feuers, war es kein Geringerer als Sigmund Freud, der ins Stolpern geriet. Hätte er doch geschwiegen! Aber nein – es drängte ihn, da er Kulturgeschichte mit seinem Metier, der Psychoanalyse, durchleuchten wollte, die These zu äußern, der Urmensch könne gewohnt gewesen sein, »wenn er dem Feuer begegnete, eine infantile Lust an ihm zu befriedigen, indem er es durch seinen Harnstrahl auslöschte«¹. Und so fort im Überschwang der »analytischen« Phantasie, die dem großen Gewährsmann ganzer Psychologen-Generationen einen prähistorischen »homosexuellen Wettkampf« vorspiegelte, mit dem Feuer nämlich, das folglich erst durch Triebverzicht der Menschheit dienstbar zu machen war.

Dies alles garnierte der Wissenschaftler zwar mit einigen Vokabeln des Vorbehalts, gestand auch zu, es klinge phantastisch, versteckte seinen Geistesblitz bescheiden in einer Fußnote... Aber eben da ist er doch zu lesen. Wer den Spuren Freuds bis dahin folgt, wird zuverlässig schließen können, daß der Professor fraglos mit dem Flämmchen von Kerzen und Streichhölzern vertraut war, jedoch seine Vorstellungskraft längst nicht ausreichte, ihm die Erkenntnis zu vermitteln, was die kümmerlichen Harnblasen des Urmenschen gegen die Flammen hätten ausrichten können, die diesem begegneten: Lavaströme aus Vulkanen, im Blitzfeuer brennende Wälder und Steppen. Zum Spiel mit solchem Feuer muß mehr nötig gewesen sein als der Verzicht auf homosexuellen Wettkampf.

Insofern ist es ein kulturgeschichtlicher Glücksfall, daß wir es nicht mit Feuer zu tun haben, sondern mit Musik; denn über diese besitzt der Autor verlässlichere Informationen als Sigmund Freud über das Feuer. Eines wie das andere verlangt – bei allen unleugbaren Unterschieden – Beherrschung. Nutzbar ergeben sie sich nur dem, der sie zu beherrschen weiß, und eine der beliebtesten Nutzungen scheint hier wie dort die Herrschaft über andere Menschen zu sein. Feuer und Musik verschaffen dem Macht, der sie beherrscht, der sie sich aneignet als Instrument der Politik.

Nachdem der kulturhistorische Wertvergleich gewagt ist, kann unsere Spurensuche das Feuer beiseite lassen. Jede weitere Ähnlichkeit wäre rein zufällig. Zur Diskussion steht Kunst, die flüchtigste von allen, die Musik. Obwohl so schwierig greifbar, siedelt sie immer in der Nähe von Menschen. Von ihnen kommt sie; zu ihnen geht sie. Den Menschen sozialisiert sie; ihn enzweit sie. Fraglos ist der Mensch ein politisches Lebewesen. Seine Kunstübung reflektiert den einzelnen wie die Gattung, wirft zugleich jene existentielle Problematik der Gesellschaft auf, in der das Individuum regelmäßig einer Gruppe gegenübersteht: der Familie, Sippe, dem Stamm, dem Staat. Diese Situation – einer gegen alle, alle gegen einen – führt unablässig zu Konflikten, und die Kunst steckt, handelnd wie erleidend, häufig in dieser Auseinandersetzung mittendrin, legt manchmal geradezu Zeugnis ab für die Schärfe des Kampfes oder für die Resignation der Friedfertigen. Das nennenswerte Kunstwerk scheint irgendwo zwischen individueller Eigenmächtigkeit und einengendem Gruppengeist zu wachsen.

Eine Unwägbarkeit jeder künstlerischen Gestaltung liegt in der Regel im Verhalten der Gruppe gegenüber dem Künstler. Solange er sich nicht gegen ihre ungeschriebenen Gesetze oder Wertvorstellungen vergeht, solange er das Bild nachmalt oder doch wenigstens nicht trübt, das die Gruppe als Selbstporträt vor sich her trägt, ist er entweder willkommen oder doch wenigstens geduldet. Wagt er es jedoch, mit welchen Motiven auch immer, anders zu sehen, zu denken, zu hören, zu empfinden als diese, dann begegnet er massiver Abwehr. Dann diktiert ihm die Gruppe die Rolle des einsamen Fremdlings zu. Dann erklärt sie ihn zum Beispiel für »entartet« und rügt nicht so sehr die Andersartigkeit seines Temperaments, seiner Existenz, seiner geistigen und kreativen Bedürfnisse und Folgerungen, sondern seine soziale und am Ende gar moralische Andersartigkeit, also Abartigkeit.

Damit schafft sich die Gruppe den Erzfeind, dessen Existenz überhaupt erst das Kollektiv als solches bestätigt. Sie straft ihn mit Verachtung, isoliert, diffamiert ihn durch die »öffentliche Meinung«, und alles nur, um das Selbstbildnis zu verewigen, die Gruppennorm intakt zu halten und die Illusion zu retten, der derzeitige gesellschaftliche Zustand sei der historisch fortschrittlichste und daher völlig unveränderbar. Die Musikgeschichte liefert eine ansehnliche Menge von Fallbeispielen dafür, und diese quer durch alle möglichen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Das pluralistische Gemeinwesen handelt im Prinzip nicht anders als der zentralistische Einparteienstaat, und die meisten politisch-gesellschaftlichen Utopien, zumal solche mit »weltanschaulichem« Anspruch, erweisen sich als barbarische Despotien im Umgang mit abweichenden Künstlern und insbesondere Musikern.

Mit welchem Recht erzwingt die Gesellschaft Konformität? Sie verfügt

natürlich über das Recht des Stärkeren in mannigfaltiger Gestalt. Aber damit ist die Frage nicht beantwortet. Es könnte ja sein, daß der schöpferisch Begabte gegenüber den anderen eine Art Verpflichtung hätte, also nicht Gleicher unter Gleichen wäre. Könnte die Gesellschaft dann rechtens darauf pochen, er müsse daher mehr leisten als die gewöhnlichen, schöpferisch minder ausgestatteten Mitglieder? Das war in einigen Gemeinwesen nie eine strittige Frage. Die Praxis des Kunstbetriebs verrät immer wieder auch ideologische Vorgänge.

Sehr oft ergreift der Künstler mit dem, was er schafft, Partei . . . zuweilen gegen die Gesellschaft, in der er lebt, zumeist aber für sie und die aktuellen Ziele ihrer politischen Führung. Er kann Außenseiter sein oder Patriot. Er kann stören, verstören, in Frage stellen. Er kann willkommene Symbole für die Selbstdarstellung seiner Gesellschaft liefern, die angenehm zu konsumieren sind. Die Kulturgeschichte lehrt es bis zum Überdruß: Künstler haben gruppenkritisch, »defaitistisch«, antinational geschaffen; sie haben aber auch platte vaterländische Verse geschmiedet, bunte Schlachtenpanoramen gemalt, Kantaten für den jeweiligen »Landesvater« und zu Staatsfeiertagen geschrieben und den aktuellen Helden in Erz gegossen. Dafür hatten sie individuelle Beweggründe, darunter manche, die sie sich bemühten zu verschweigen.

Aber solche »aktuellen« Werke – zugleich »Widerspiegelung der Wirklichkeit«, der angeblichen, und angewandte Kunst mit häufigen Symptomen der kurzlebigen Gelegenheitsarbeit – waren es, die den Machthabern suggerierten, daß Kunst ein Medium der Tagespolitik sein könne. Es lag nahe, eben diese Nutzbarkeit zum Ideal zu stempeln. Dann blieb nur noch ein kleiner Schritt bis zur Forderung, genau dies habe die Regel zu sein. Mit anderen Worten: Der Künstler könne in der jeweiligen »schwersten« oder »größten Stunde der Nation« nicht abseits stehen; er könne überhaupt nicht abseits stehen, sondern sei moralisch – wie sowieso schon als Mitglied und Teilhaber der »Volksgemeinschaft« – verpflichtet, seine Begabung zum »Wohle des Ganzen« einzusetzen. Diktion und Vokabular sind aus dem Leben gegriffen.

Trotz massiver Versuche, den Konflikt zwischen Individuum und Gruppe – diese vertreten durch ihre Machthaber – so oder so zu neutralisieren, hat der Protest des Künstlers und der Gegenschlag der Gesellschaft zumal in der Musik gelegentlich beunruhigende Formen angenommen. Dies könnte sich aus der weitgehenden Irrationalität der Tonkunst und ihrer beliebigen Deutbarkeit erklären. Ein Dichter, ein Schriftsteller bedient sich des verständlichen Worts. Er kann also jederzeit – selbst noch Jahrzehnte nach der Niederschrift – auf eine erkennbare Bedeutung festgelegt werden. Nicht anders verhält es sich mit Malerei und Plastik, mit dem Film, dem Sprechtheater. Auch sie stellen dar und ermöglichen die fast eindeutige Interpretation oder regen jedenfalls die Phantasie des Sitten-

apostels, des Polizisten oder Staatsanwalts dazu an, ihre Beschuldigung zu formulieren.

Vor solchen Abenteuern ist die Musik sicher. Sie stellt nicht dar wie Bild und Sprache. Ertönt sie ohne Text oder suggestiven Titel, so ergibt sich kein außermusikalischer, semantischer Sinn. Sie ist ganz Zeichen, gewiß, aber eben nur musikalisches. Sie kopiert weder ein Abbild der Umwelt, noch malt sie irgendein reales Ereignis ab. Sie malt überhaupt nicht ab, ja, ihr fehlt eigentlicher »Inhalt«. Der musikalische Sinn jedoch ist für Laien – und Machthaber handeln immer als Laien oder, schlimmer noch, wie Banausen – subtil verschlüsselt; er entzieht sich objektiven Tatbeständen weithin und juristischen erst recht. Um so großartiger der Redefluß, wenn über Musik geschrieben wird; aber damit kaschiert sich munter die Sprachlosigkeit angesichts des Phänomens.

Zuweilen geschieht es dann noch, daß Komposition ohne Text und Titel, also die »absolute«, nicht vordergründig an einen Zweck gebundene Musik als unvereinbar mit der Gruppennorm gilt. Dafür gibt es Beispiele aus der Antike, dem Mittelalter und – gehäuft – aus dem 20. Jahrhundert, überall wo das Werk nicht mehr mit der Stimme der Gruppe sang, wenn es also dem kollektiven Ohr weh tat. Dabei hätte der Komponist – gerade weil Musik nicht spricht – der freieste unter den Künstlern sein können, sogar im Gemeinwesen mit staatlich gelenkter Kunstausbübung. Aber gerade seine scheinbare Freiheit hat ihm die ungeheuerlichste Unterdrückung aufgeladen. Die ideologische Kontrolle der Musik findet nämlich keinen Anhaltspunkt; da ist kein »Inhalt«, der sich zur Manipulation anböte. Also halten sich die Kontrolleure an Kriterien, mit denen der Komponist sich so festgelegt hat, daß kein Schlupfloch bleibt: an Form und Technik. Der Eingriff in diesen intimsten Bereich des Schaffens ist durchaus kein Novum in der wechselreichen Geschichte des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik.

Wie schön, daß Musik nicht redet; daher kann sie eben nicht auf Redesinn hin zensiert werden. Leider übertragen die Machthaber ihre Vorstellung von »Schicklichkeit« auf die kompositorische Faktur, aufs Verfahren, auf Handwerkliches. Sie fragen nicht mehr: Was sagt die Musik aus? Sondern: Wie klingt sie? Der Komponist, eben noch einer der freiesten Künstler, ist solcher Zensur hilflos ausgeliefert. Kontrolle erfaßt die kreative Konstruktion und damit ein wesentliches Artikulationsfeld seiner Persönlichkeit. Satztechnik, Tonarten, Melodik, Orchestration und darüber hinaus der Stil sind objektiv registrierbare Elemente des musikalischen Handwerks... Für den Kenner natürlich nur; aber das war kein Problem. Seit eh und je verstanden es die Regierungen, ihre Zensoren aus den Reihen der Zensierten zu rekrutieren. Diese Helfershelfer, geködert mit Amt und Ehren, pflegen ganze Arbeit zu leisten. Sie messen die Form, als gingen sie mit Senkblei und Wasserwaage um. Sie prüfen die

inneren Bedingtheiten der Partitur. Sie arbeiten Vorschriften für Tonkünstler aus. Gleichwohl stehen sie auf verlorenem Posten. Wann er in Verlust gerät, ist stets nur eine Frage der Zeit.

Fraglos existieren viele Möglichkeiten, eine Künstlerpersönlichkeit unter Druck zu setzen. Die Gesellschaft handhabt sie virtuos. Dabei sollte nicht allein an repressive Bezirke gedacht werden, an diktatorische Staaten. Nicht die Regierungsform ist entscheidend. Gilt irgendwo vielleicht noch eine Verfassung, die sich nicht ostentativ mit dem Recht auf freie Meinungsäußerung ziert? Was auf dem Papier steht, leuchtet nicht hinein in die hintersten Winkel des politischen Alltags. Jener Antagonismus zwischen Individuum und Gruppe belastet alle Herrschaftsformen; er kommt in der parlamentarischen Demokratie vor wie in der absolutistischen Monarchie, in der Räterepublik wie im Führerstaat. Der disziplinierende Druck, den man sich vorzustellen hat, bedarf kaum je etwa des »Kitzelns der Bajonette«... Damit gute Kunst anregen zu wollen, wäre ein aussichtsloses Unterfangen. Das begreift auch der dümmste Machthaber. Da bieten sich viel subtilere Techniken.

Wo der Musiker direkt oder mittelbar Angestellter ist – zum Beispiel Untergebener eines Feudalherrn oder Staatsbeamter –, genügt entweder die Drohung mit Entlassung oder die fast automatisch sich einstellende Befürchtung, bei der nächsten Beförderung übergangen zu werden. Die Gesellschaft »hält« sich ihre Musiker wie Haustiere. Sie straft mitleidlos, sobald einer seinen Haustierpflichten nicht eifrig nachkommt. Diese Haustierpflichten werden immer öder, seit die Gruppe ihre Vorstellungen von Kunst und ihre Niveaubedürfnisse an denen ihrer am wenigsten bildungswilligen Mitglieder orientiert. Dies ist ungefähr die heutige, »demokratische« Situation. Allerdings sind die Musiker nicht untätig geblieben. Sie haben sich in Fachverbänden und Interessengemeinschaften organisiert, die auf Verwaltung und Regierung einwirken, damit ihnen ein möglichst ansehnliches Stück vom großen Kuchen des Sozialprodukts zufällt – und sei es in Form von offenen oder versteckten Subventionen. Die pluralistische Gesellschaft macht dem Musiker unter günstigen Umständen die Existenz weniger schwer als anderswo. Schlimmeres erwartet ihn dort, wo Musikpolitik ideologisch begründet und zentralistisch gelenkt wird. Hier findet er sich regelmäßig in der Rolle des Opfers. Denn Musikpolitik aus dem Staatsministerium bedient sich immer der vorgeblichen Stimme des Volkes. Dazu bedarf es keiner Meinungsumfragen. Der Repräsentant hört Volkes Stimme in sich selber und lehrt das Volk, in rechter Weise zu sprechen. Daher kann am Ende niemand mehr durchschauen, ob der Minister der öffentlichen Meinung folgt oder diese dem Minister.

Immer dann geraten handliche Vokabeln in den Sprachgebrauch – wie »gesundes Volksempfinden«, »entartete Kunst«, »gesunde, realistische Richtung« oder »antihumanistische Musik«. Es sind Paragraphen einer

Urteilsfindung, Kategorien eben der ästhetischen Wertung, die von Staats wegen als die »richtige« propagiert wird. Dabei haben solche Wörter mit Ästhetik nicht das geringste zu tun. Es sind despotische Zaubersprüche gegen die verdächtige Freiheit des Künstlers; ihre Gefahr liegt darin, daß sie ihn nur noch tiefer in die Isolation verbannen. Die Gruppe *muß* den unangepaßt Schaffenden ins Abseits drängen. Denn ein Außenseiter produziert Unruhe. Was er schafft, wirft Fragen auf, zwingt zum Nachdenken, bezweifelt den Status quo. Das ist ein psychologischer Umsturzversuch. Solches hält die Gruppe in ihrer statischen, unelastischen Bewußtseinsstruktur nicht aus. Sie existiert ja gerade durch Konformität. Jede Einbuße an Selbstverständlichkeit kündigt Zerfall, Auflösung an, eine Katastrophe mit politischen Weiterungen. Der künstlerische Herausforderer kann sich womöglich jäh verwandeln in einen politischen Revolutionär. Vielleicht ist etwas dran an der jahrtausendealten Lehre vom Ethos der Musik. Vielleicht waren die moralischen Wirkungen der Tonkunst eine Unerfahrung der Menschheit, so daß jede Veränderung der Musik üble Folgen haben müßte. Mit ihr müßten sich auch Moral, geistiges Leben, Weltanschauung, individueller Charakter ändern. Diese »andere« Musik – und das war immer die neuere – könnte also einem Kapitalverbrechen gegen den Bestand von Gesellschaft und Staat gleichkommen.

Das stammte aus der Mythologie und setzte sich daher um so fester ins Bewußtsein. Mit der Lehre vom Ethos der Musik rechtfertigte der Staat noch in jüngster Zeit sein Privileg, die Geschichte der Kunst und ihrer Schöpfer in Beamtenhand zu nehmen. Aus dem Anspruch entwickelten sich verschiedene Praktiken der Förderung. Vielleicht bindet der Staat mit Hilfe einer freigebigen Kulturpolitik die Künstler an sich. Vielleicht versucht er, sie durch Versprechungen und schöne liberale Reden zu überzeugen. Vielleicht winkt er mit weitgehender materieller Sicherheit... freilich im Austausch gegen ideologische Disziplin und bürgerliches Wohlverhalten. Gemeinhin sichert sich der mäzenatische Staat durch Verstaatlichung der künstlerischen Produktionsmittel eine Operationsbasis und versucht, dem Konflikt zwischen Individuum und Gruppe von oben beizukommen.

Jede Obrigkeit, nicht nur die totalitäre, findet wenig dabei, dem mißliebigen Künstler Schweigen zu befehlen. Sie tut es immer dann, wenn sie Gefahr für ihre Belange wittert, und das sind durchweg Belange der Machterhaltung. Wo die Massen unruhig werden, beginnt Herrschaft zu wanken. Staatliche Eingriffe haben sich wie selbstverständlich eingebürgert. Sie sind zu einem gängigen, moralisch keineswegs für Unrecht gehaltenen Mittel der Kulturpolitik geworden. Eingriff kann alles sein, alles auf allen Ebenen: Vergabe von Kunstpreisen und Arbeitsstipendien, Spielplangestaltung an staatlichen und kommunalen Musiktheatern, För-



Gudrun und Wolfgang Wagner mit dem deutschen Außenminister Hans-Dietrich Genscher und dem dänischen Außenminister Uffe Ellemann-Jensen bei der Eröffnung der Bayreuther Wagner-Festspiele am 26. Juli 1988. Foto: dpa/Kemmether

derung von Akademien und Musikhochschulen und finanzielle Unterstützung für Künftler austausch und auswärtige Propaganda mit Mitteln der Kultur.

Obrigkeitsliche Eingriffe haben Geschichte – auch und gerade Musikgeschichte – gemacht. Sie haben die natürlich wachsende Entwicklung aufhalten oder manipulativ verändert. Der Historiker, der Sozialforscher muß dieser Tatsache Rechnung tragen. Ist denn Musikgeschichte wie bislang betrieben nicht reichlich arm an wichtigen Aufschlüssen? Welche Erkenntnis ermöglicht die harmonische Analyse eines Werks? Wen geht Beethovens unsterbliche Geliebte noch etwas an? Welche musikhistorischen Konsequenzen hat die Kochkunst der Brüder Kontarsky? Und in welcher Weise wäre Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik noch bedeutsam, wenn nicht als ausdrucksvoller Gegenpol zu den mehr als fünfzig neuen, antisemitischen Sommernachtstraum-Musiken, die – im Auftrag oder ganz und gar als freiwillige Leistung – während des Hitler-Regimes in Deutschland entstanden?

Ich möchte damit für die politische Musikgeschichte plädieren, die bisher gern umgangene, vernachlässigte; da ist viel aufzuarbeiten. Es gibt Komponisten, die geradezu Musterbeispiele für politische Musikgeschichte liefern. Zu denken ist – vor allem, aber nicht nur – an Mikis Theodorakis. Bislang haben die Musikhistoriker eher gemieden, was sich mit dem Namen dieses Musikers verbindet: kämpferische Musik, Aufführungsverbote, Drangsalierung, Gefängnis... neues Material für neuartige Musikgeschichtsschreibung. Ihr hat es freilich, was Griechenland betrifft, nicht sehr viel weiter als bis Platon gereicht, Platon als Musiktheoretiker, wohl gemerkt. Dabei könnte Musikpolitik recht gut eine griechische Erfindung sein. Im alten Hellas jedenfalls war sie so etwas wie Pflichtpensum vieler Denker. Damon von Athen etwa wollte die Tonkunst als gesellschaftliches und politisches Bildungsmedium genutzt wissen. Er verlangte das so beredt, daß sich fast alle späteren Anwälte einer Verkopplung der Musik mit der Staatspolitik auf ihn bezogen.

Der namhafteste, der Damon zum Zeugen anrief und dessen Lehre übernahm, war Platon in seinem Entwurf des perfekten Staates. Um diesen ging es, und so nimmt es nicht wunder, daß der Philosoph die totalitäre Einschränkung der persönlichen Freiheit durch das Gruppeninteresse als selbstverständlich betrachtet. Das war zitierbar. Und so gelang – über die faszinierende Spruchweisheit »Vox populi – vox Dei« und Hegels Traum von der fast metaphysischen Allmacht des Gemeinwesens – ohne besondere Mühe der Schritt zu den zeitgenössischen Gesellschaftsutopien des Nationalsozialismus und des Kommunismus. Der antike Vordenker wollte Kunst als sozialhygienisches Medikament; daraus rechtfertigten sich die Strenge und Ausschließlichkeit seiner Handlungsanweisungen. Ihre Verwirklichung jedoch hätte die Tätigkeit eines umfangreichen Stabes von Kulturbeamten mit Zensuraufgaben erfordert; diese hätten Experten für die komplizierten Beziehungen zwischen der Meinung der Öffentlichkeit und dem Willen der Staatslenker sein müssen. Denkprozesse brauchen indes keine mögliche Realität zu berücksichtigen. Damals blieb auf dem Papier, was Platon gerade der Tonkunst als bevorzugtem sozialpädagogischem Medium zudiktierte:

Vor Neuerungen in der Musik muß man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr. Damon behauptet – und ich glaube es ihm: Nirgends wird an den Gesetzen der Musik gerüttelt, ohne daß auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten (...). Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus bauen: in der Nähe der Musik. – Ja, Gesetzlosigkeit dringt leicht in die Musik ein, ohne daß man es gewahr wird. – Freilich, sie scheint dort bloß Spiel zu sein und ohne üble Wirkung zu bleiben. – Sie hat ja auch keine andre Wirkung (...) als daß sie sich allmählich festsetzt und heimlich auf den Charakter und die Fähigkeit überträgt, dann weiter und offener um sich greift und das bürgerliche Leben vergiftet, dann mit

großer Frechheit die Gesetze und die Verfassung angreift, bis sie schließlich alles zerstört, das ganze Leben des einzelnen sowohl wie der Gesamtheit.²

Soweit Platon. Für ihn gilt Musik als Vehikel der Machtergreifung, also politischer Propaganda im weitesten Sinne. Durch sie soll die Gesellschaft ausgerichtet werden, sozialisiert, zivilisiert; sie liefert per Analogie den Baustoff für die staatsmännische Kunst, aus dem Gruppenkontakt und soziale Ordnung hergestellt werden können. Nachplatonische Denker nahmen diesen in der Tat bestechenden Gedanken immer wieder mit besten Empfehlungen auf. Er klingt in fast allen Gesellschaftsentwürfen des 16. und 17. Jahrhunderts mit. Im synthetisch erträumten Staat des Thomas Morus, entworfen in der ›Utopia‹ von 1516, spielt Musik eine tragende Rolle, zumal zur Unterhaltung im Sinne von Abstützung des Gemüts und der Gesittung und zur Fundamentierung der Gesellschaft. Noch weiter ging Tommaso Campanella 1602 in seinem Staatsentwurf ›La Città del Sole‹ (Der Sonnenstaat). Für das ideale Gemeinwesen, wie er es wahrhaben wollte, gilt Musik als Mittel der politischen Machtausübung. Dem höchsten Staatsführer, symbolisch »Sonne« geheißen, unterstehen drei Minister, nämlich Macht, Liebe und Weisheit; dies wären also die Ressorts Verteidigung, Soziales und Kultur. Weisheit befiehlt eine Hierarchie von Fachbeamten, darunter einen, der für Musik verantwortlich zeichnet. Über die Aufgaben dieses Funktionärs läßt sich Campanella nicht näher aus; doch kann unterstellt werden, daß er wahlverwandtschaftliche Beziehungen zu Platons Wächter hat. Dann wäre ihm aufgetragen, die Geschicke der Tonkunst zu leiten, also Kompositionen zu Festen, Heldenehrungen und Führerhuldigungen in Auftrag zu geben und die Beachtung der Regel zu kontrollieren. Denn dieser »Sonnenstaat« ist ein Entwurf, der Eingriffe in die persönliche und private Sphäre für nötig und nützlich hält.

Ein Jahrhundert später befaßten sich die Denker des Rationalismus eingehend mit der Nutzenanwendung aus dem Verhältnis zwischen Kunst und Politik. Noch waren die Ausläufer der antiken Ethoslehre, wenn auch mit oft absurden Spekulationen angereichert, weitgehend intakt. Die strengste Ratio vermochte sich nicht der Verlockung zu entziehen, die in der Gewißheit eines pädagogischen Werts der Künste lag. Ein hallendes Echo davon geriet sogar noch in Goethes Entwurf der »pädagogischen Provinz« und ihrer musikalischen Region. Um diese Zeit summierte der schweizerische Philosoph Johann Georg Sulzer das Resultat seiner Betrachtungen über Wesen und Wert der Musik so:

Aus allen diesen Anmerkungen folget, daß diese göttliche Kunst von der Politik zu Ausführung der wichtigsten Geschäfte könnte zu Hilfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß sie bloß als ein Zeitvertreib müßiger Menschen angesehen wird.³