

Macht geistiges Eigentum intelligent und gesund? - Fünf Fragen und Antworten aus Sicht der marxistischen Tätigkeitstheorie

Fünf Fragen	1
1. Der dialektische Historische Materialismus und die Widerspiegelungstheorie	2
2. Musik Zwischen Dienstleistung und Ware.....	5
3. Musik als Tätigkeit und Aneignung von Wirklichkeit	8
Fünf Antworten	9

Die marxistische Musikwissenschaft sah lange Zeit ihre Aufgabe darin, Musikern und Musikpolitikern¹ eine Entscheidungshilfe bei der Musikauswahl und dem Musikgebrauch im revolutionären Kampf und bei der Entwicklung des realen Sozialismus zu bieten. Es kam auch ihr darauf an, die Welt nicht nur zu interpretieren sondern auch zu verändern. Das war einmal. Hat sich diese Zielsetzung im Zeichen der „marxistischen Erneuerung“ nach der Wende verändert? Eine internationale Tagung, die ich vom 5.-7. November 1999 in Oldenburg abhielt, ergab keine befriedigende Antwort auf die Frage „Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel?“². Im Folgenden soll daher erörtert und untersucht werden, ob und gegebenenfalls wie mit Hilfe klassischer marxistischer Erklärungsmodelle Fragen, die 2013 auf der Ebene von Talkshows und im Kulturjournalismus abgehandelt worden sind, bearbeitet und beantwortet werden können. Ohne dass sofort die Messlatte des revolutionären Kampfes angelegt werden müsste, sollte sich die Mühe lohnen.

Fünf Fragen

Die musikinteressierte deutsche Öffentlichkeit konnte im vergangenen Jahr folgende Diskussionen mit erleben:

(1) *Urheberrecht, GEMA und Kreativindustrie.* Ein zentraler Begriff in der einschlägigen Diskussion ist der des „geistigen Eigentums“. Kann es eigentlich so etwas geben? Die Analogie zwischen Sacheigentum und geistigem Eigentum ist bekanntlich brüchig, das steht ausführlich sogar in Wikipedia. Eigentlich kann doch einem Künstler gar nicht daran gelegen sein, dass er sein Geistesprodukt als sein Eigen besitzt und niemandem zum Gebrauch zur Verfügung stellt. Ungereimtheiten ergeben sich auch beim Nachdenken über den Begriff „Kreativindustrie“, der seit einigen Jahren als Selbstbezeichnung verwendet wird (Bundesregierung 2013) und nicht mehr, wie es bei Horkheimer-Adornos „Kulturindustrie“ der Fall war, als kritisch-entlarvende Fremdbezeichnung (Adorno/Horkheimer 1944/1969).

(2) *Globalisierung durch Vermarktung.* Was passiert mit der als authentisch empfundenen und oft auch so gemeinten musikalischen „Botschaft“ eines Musikers aus dem hintersten Winkel der Welt, wenn sie auf harmlosen Sessions oder Lokalfestivals „gesammelt“ und anschließend von

¹ Die männliche Form von Personenbezeichnungen impliziert im gesamten Text auch die weibliche.

² Tagungsbericht Mayer/Stroh 2000.

internationalen Konzernen als „World Music“ vermarktet wird? Was passiert, wenn beispielsweise ein indischer Musiker Jahrhunderte lange geheim gehaltene Mantras veröffentlicht, um die Welt zu heilen, oder wenn der Indianer Edward Lee Natay Heilgesänge preis gibt, um die US-amerikanische Gesellschaft zu retten (Blumenfeld 1993, 88)?

(3) *Umfunktionieren von Musik*. Warum konnten Nazis umstandslos Eisler-Lieder oder können Neonazis Strassen-HipHop übernehmen oder Lindenberg-Lieder singen? Lässt sich die Melodie eines „linken“ politischen Liedes, lässt sich eine subversive Musikpraxis problemlos von der rechtsradikalen Szene übernehmen? Oder leistet „gute“ linke Musik doch noch irgend einen „Widerstand“ gegen Missbrauch? (Vgl. Testante 2012)

(4) *Der Fall Richard Wagner*. Kann man, wie es im Wagnerjahr 2012 vielfach diskutiert worden ist (Teurich 2013), Richard Wagners Musik und seine schriftlichen Äußerungen zum „Judentum in der Musik“ voneinander trennen? Wie Ernst muss man verbale Äußerungen von Komponisten nehmen? Kann ein Komponist auch aufgrund einer irrigen Theorie gute Musik komponieren?

(5) *Heilkraft der Musik*. Warum macht Musik nach Aussagen von Gehirnforschern und Musikmedizinern intelligent und gesund? Warum sind dennoch singende Fußballfans, Smartphone-Dauerhörer und Orchestermusiker keineswegs signifikant intelligenter oder gesünder als andere Normalbürger? (McDonald 2012³, Stroh 2008)

Um diese Fragen zu beantworten sollen drei klassische Erklärungsmodelle erörtert werden: (1) der dialektische Historische Materialismus und die dialektische Widerspiegelungstheorie, (2) das Modell „Musik als Ware“ mit den Zentralbegriffen Fetischcharakter und Aura und (3) die Kritische Psychologie („Tätigkeitstheorie“) mit dem Modell der aktiven Aneignung von Wirklichkeit. Es soll bei dieser Erörterung deutlich werden, dass der ökonomische und politische Marxismus einer psychologischen Weiterentwicklung bedarf, um heute relevant zu sein.

1. Der dialektische Historische Materialismus und die Widerspiegelungstheorie

Der wichtigste Bezugspunkt der marxistischen Analyse von „Musikgeschichte“ war der dialektische Materialismus (DiaMat), wie er von Marx und Engels 1845-1846 in der „Deutschen Ideologie“ beschrieben und von Engels in Briefen aus den Jahren 1890-1894 präzisiert worden ist. Dabei haben marxistische Musikwissenschaftler einerseits in Abweichung von den bürgerlichen Kollegen den Fokus ihrer historischen Forschung auf „Nebenschauplätze“ der Musikgeschichte gelenkt. Ein Vorbild war in der allgemeinen Geschichte Jürgen Kuczynski mit seiner *Geschichte des Alltags des Deutschen Volkes*. Andererseits haben marxistische Musikwissenschaftler nicht nur versucht herauszufinden, warum im bürgerlichen Kulturbetrieb „große“ Komponisten von Kunstmusik auch im Rahmen des DiaMat „bedeutsam“ sind, sondern auch postuliert, „dass es der Methode des Marxismus gelingen kann, jene tief unter der glänzenden Oberfläche des bürgerlichen Musiklebens verborgenen Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Schlüssel zu seinem Verständnis bilden“ (Knepler 1961, 8).

Das Erklärungsmuster des DiaMat beruht auf dem Modell von der Wechselwirkung zwischen (ökonomischer) Basis und (ideologischem) Überbau, zu dem auch die Musik gerechnet wird. Georg

³ Als Beispiel einer aktuellen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der populären Thema.

Knepler deutet mit dem zitierten Vorwort seiner *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* an, dass der Wissenschaftler von der Oberfläche (= Überbau) tief hinab zur ökonomischen Basis steigen müsse, um Musik zu verstehen. Das Basis-Überbau-Modell ist nicht statisch. Aufgrund objektiver gesellschaftlicher Tatsachen wie der Trennung von Theorie und Praxis, der Arbeitsteilung und Entfremdung hat der Überbau eine relative Eigenständigkeit. Er kann als politischer, juristischer und ideologischer Aspekt gewisser Produktionsverhältnisse bei bereits weiter entwickelten Produktivkräften überalterte Produktionsverhältnisse stabilisieren.

Ein aktuelles musikbezogenes Beispiel scheint der Widerspruch zwischen der Musikindustrie (Produktionsverhältnisse)/Musikpolitik (Überbau) und den neuen Kommunikationstechnologien (Produktivkräften) zu sein - womit ich punktuell auf das 2. Kapitel vorgreife: Die fest verankerte Vorstellung des musikalischen Kunstwerks (Artefakts in U- und E-Musik) in Verbindung mit Copyright und Urheberrecht stabilisiert die Produktionsverhältnisse der „Kreativindustrie“. Während die neuen Technologien wieder musikalische Tätigkeiten als kommunikative Beziehung zwischen Menschen implizieren, verharrt die Industrie darauf, musikalische Kommunikation als Warenproduktion und -austausch organisieren zu können. „Irgendwie könnte man sagen, der Künstler der Jetztzeit wird durch die Digitalisierung von Musik wieder auf seine ursprüngliche Bestimmung zurück gebogen“ (Kachelrieß 2010, 34), heißt es in dem verbreiteten Handbuch *Selbstvermarktung für Musiker*.

Die „Triebkraft“ von Geschichte ist nach dem Basis-Überbau-Modell der Kampf gegen die Fesseln, die den Produktivkräften aufgrund anachronistischer Produktionsverhältnisse angelegt sind. Komponisten und deren Musik werden danach beurteilt, auf welcher Seite dieses Kampfes sie stehen und welchen Beitrag sie zur „Sprennung“ der Fesseln leisten.

Die Theorie von der Dialektik zwischen Basis und Überbau, von der „in letzter Instanz“ primären Basis sowie des Widerspruchs als der treibenden Kraft von Geschichte hat in den vergangenen 50 Jahren die idealistische Musikgeschichtsschreibung systematisch auf den Kopf gestellt. Heute ist unter der Bezeichnung „Sozialgeschichte der Musik“ dieser Kopfstand weitgehend etabliert und anerkannt⁴. Kaum ein Autor wagt es mehr, eine rein ideengeschichtliche Darstellung der Musik des Abendlandes zu schreiben, wie es in letzter, aber dennoch vielfach gebrochener und reflektierter Weise Hans Heinrich Eggebrecht und Carl Dahlhaus (1985) getan haben. Eggebrecht hat allerdings in Publikationen, die er unter dem Eindruck der Freiburger Studentenbewegung geschrieben hat, zeitweise die materialistisch-„tätigkeitstheoretische“ These vertreten, dass der „Gehalt“ eines Musikstück nicht allein in der „Gestalt“ verborgen sei und vom Musikwissenschaftler „dechiffriert“ werden müsse, sondern sich in der Rezeption „entfalte“, d.h. also letztendlich vom Publikum „konstruiert“ würde. Das hat zur Folge, dass der Musikwissenschaftler ein musikalisches Werk nur

⁴ Der Versuch des Rowohlt-Verlages, in den 1980er Jahren eine derartige „Geschichte der Musik in Deutschland“ als Taschenbuchreihe herauszubringen, ist allerdings bei 2 Bänden stecken geblieben, Sachbuchrororo 7792 und 7793: „Der Bürger erhebt sich“ [18. Jahrhundert] geschrieben von Peter Schleuning, Reinbek 1984, und „Ich will aber gerade vom Leben singen...“ [1815-1933] herausgegeben von Sabine Schutte, Reinbek 1987. Geplant waren „Der Bürger richtet sich ein“ [19. Jahrhundert] von Martin Geck und ein Sammelband „Kunst kommt nicht von Können sondern von Müssen“ [Neue Musik des 20. Jahrhunderts] herausgegeben von Wolfgang Martin Stroh. Ein Versuch, die Musikgeschichte als Sozialgeschichte auf die Ebene von Schulbüchern zu heben, hat Hanns-Werner Heister 2005 unternommen.

verstehen kann, wenn er dessen Rezeptionsgeschichte mitberücksichtigt (Eggebrecht 1970)⁵. 1970 hat diese These, als Festvortrag zum Beethovenjahr in Bonn vorgetragen, Aufsehen erregt, da sie - ohne dass Eggebrecht das explizit gesagt hätte⁶ - die nationalsozialistische Beethovenrezeption nicht als einen böartigen Missbrauch Beethovens, sondern als etwas erscheinen ließ, was in Beethovens Musik angelegt ist.

Musikwissenschaftler, die wie der zitierte Georg Knepler „tief unter die bürgerliche Oberfläche“ der Musik geblickt haben, konnten auch an der Oberfläche selbst viele neuartige Entdeckungen machen und Akzente setzen. So kann man in der Harmonik von Bachs Kirchenkantaten „subversive“ Botschaften einer Volkskirche entdecken, auf die Bachs Vorgesetzte mit Unbehagen reagiert haben. Mozart spielt seine musikalische Eloquenz (Kaiser Josef II: „zu viele Noten, mein lieber Mozart“) in den Opern geschickt gegen den Feudalismus aus. Beethoven hofiert zum Schein den adligen Damen, um sich den Rücken frei zu halten für die waffenkundige Emanze Leonore, die unter dem Pseudonym „Fidelio“ die Ideale der französischen Revolution propagiert. Wagner überhöht die Barrikaden der 48er-Revolution im *Fliegenden Holländer* und kleidet seine Kapitalismuskritik in den *Ring des Nibelungen*. Berg versöhnt das Berliner und Oldenburger Opernpublikum der Weimarer Zeit in seinem *Wozzeck* mit der atonalen Tonsprache durch die Aufarbeitung des Traumas vom Ersten Weltkrieg.

Die „relative Eigenständigkeit“ des Überbaus und der Musik gegenüber der ökonomischen Basis diente aber auch oft als Entschuldigung für zahlreiche Thesen, die sich nur schwer in das Modell des DiaMat einordnen lassen. So konnte Theodor W. Adorno die gesellschaftlich abgehobene Musik der Wiener Schönbergsschule mit der Vorstellung entschuldigen, Geschichte könne sich im musikalischen Material „sedimentieren“ und eine eigene „geschichtliche Tendenz“ haben (Adorno 1958, 36 und 38). Die geschichtliche Tendenz sieht er in einer „verbindlichen“ Entwicklung des musikalischen Materials, das er und mit ihm eine ganze Generation von Musikwissenschaftlern so weit von der Basis abkoppelt, dass er in seinen musikpädagogischen Empfehlungen schreiben konnte: „unabdingbar aber scheint die Forderung, dass wahre musikalische Pädagogik terminiere im Verständnis dessen, was in der Kunstmusik ihrer Epoche verbindlich sich zuträgt“ (Adorno 1956, 119).

Eine theoretische Stütze für diese Art des „Materialfetischismus“ ist die Widerspiegelungstheorie. Der Marxismus versteht zwar Widerspiegelung nicht „mechanisch“ im Sinne einer Einwegkommunikation sondern „dialektisch“. Er fordert also mit Marx' 11. Feuerbachthese, dass „es drauf ankömmt“, die Welt „zu verändern“ (MEW 3, 7 und 44), d.h. als Musiker auf die Wirklichkeit aktiv einzuwirken. Angesichts der gesellschaftlichen Isolation der avantgardistischen Kunstmusik im 20. Jahrhundert fällt es aber schwer, diese Dialektik noch zu erkennen. So lässt sich zwar gut kompositionsanalytisch nachvollziehen, wie die Komponisten auf die Wirklichkeit reagieren, aber nur schwer ist erkennbar, ob und wie sie im dialektischen Sinne auf diese Wirklichkeit auch zurückwirken, wie sie sie verändern und wie sie aus solchen Veränderungen neue kompositorische Impulse erhalten.

Erst bei einem Wechsel des Fokus weg von der Kunstmusik, in der sich „Verbindlichkeit“ zutragen soll, hin auf Kuczynskis „Alltag des Deutschen Volkes“ kann die Musikwissenschaft Musik als

⁵ Mehr dieser These in Eggebrecht 1977.

⁶ In Freiburger Seminaren dieser Zeit fand aber eine explizite Diskussion dieser Thesen statt.

dialektische Widerspiegelung erkennen. Dabei kommt sie *entweder* zur Erkenntnis, dass Musik vom „Volk“ weitgehend als Ware konsumiert wird, was Adorno in dem zitierten Buch als „Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ geißelt (Titel des 1. Kapitels in Adorno 1956). *Oder* aber sie besinnt sich nochmals auf Marx und betrachtet die Musik nicht „unter der Form der Anschauung“ sondern als „sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis“ (MEW 3, 5) und untersucht nicht „die Musik“ sondern den musikalisch tätigen Menschen.

In den Folgenden sollen diese beiden Betrachtungsweisen erörtert werden.

2. Musik Zwischen Dienstleistung und Ware

Musik wird in einer arbeitsteiligen Gesellschaft im Normalfall als Dienstleistung gemacht bzw. erbracht: der Musik-Schamane, der Meistertrommler, der Troubadour, der Bänkelsänger, der Hofmusiker, der Alleinunterhalter, der Kirchenmusiker, Orchestermusiker, Musikerzieher... sie alle sind Spezialisten für „Musikmachen für Andere“. Im Feudalismus stand der Hofkomponist auf einer Stufe mit dem Koch, dem Friseur, dem Gärtner und dem Soldaten. Bei diesem „Gesinde(l)“ musste beispielsweise Josef Haydn als Kompositeur am Hofe Esterhazys aufhalten, ein deutliches Zeichen dafür, dass er nicht Kunstwerke schreiben sondern tägliche Dienstleistungen zu erbringen hatte. Noch bei Beethoven sind die als „Opus“ herausgebrachten Werke oft nachträglich aufgeschriebene Improvisationen, die er als Dienstleister vorgeführt hat. Diese Tradition hält bis heute an, man denke an John Cage's Performances, an den Jazz oder alles rund um die Techno- und DJ-Kultur.

Eine (musikalische) Dienstleistung zeichnet sich dadurch aus, dass das Publikum einem Musiker zuhört und für diesen zeitlich begrenzten Hörgenuss bezahlt. Ist die Darbietung vorüber, ist die Dienstleistung erbracht. Mit dem Geld, das der Hörer für die Dienstleistung bezahlt, bestreitet der Musiker seinen Lebensunterhalt und zahlt gegebenenfalls die Schulden zurück, die er bei seinem Musikstudium gemacht hat. Die Bezahlung der Dienstleistung muss entsprechend bemessen sein. Sie kann, wie es beispielsweise im Feudalismus bei Hofe üblich war, auch in den „Naturalien“ Unterkunft und Verpflegung erfolgen. Die reine Dienstleistung kennt keine „Wertschöpfung“, von der die heutige „Kreativindustrie“ so gerne spricht, und daher auch keine Ausbeutung im Marx'schen Sinn. („Selbstaussbeutung“, die auf viele bitterarme Musiker zutreffen mag, ist keine marxistische Kategorie.)

Die Gründe dafür, dass dieser „Mechanismus“ schon in der frühen Neuzeit gelegentlich entweder umfunktioniert oder aber durch einen zweiten Vorgang in gewinnbringender Absicht ergänzt wurde, sind vielfältig. So schickte beispielsweise der Landgraf Moritz von Kassel den jungen Heinrich Schütz für drei Jahre (1609-1612) nach Venedig, damit dieser später mit seinem neuen italienischen Know-How und seiner Musik zum Ruhm des Landgrafen beitragen solle. Dies hatte zur Folge, dass Schütz nicht nur am Hof von Kassel für den Landgrafen musizierte, sondern seine Musik aufgeschrieben, mit dem Namen des Komponisten versehen und an andere Höfe verteilt wurde. Zwar wurde dann die Musik von Schütz auch an einem Hof außerhalb Kassels als Dienstleistung erbracht, das gedruckte Werk jedoch nahm Eigenschaften einer Ware an. Sein Erwerb und Konsum ersparte dem fremden Hofmusiker viel Zeit und damit faktisch seinem Fürsten Geld, wohl mehr als er für den Erwerb der Schütz'schen Noten ausgeben musste.

Ein anderer Vorgang, bei dem sich eine Dienstleistung scheinbar in den Konsum einer Ware verwandelte, war der Bänkelsang. Der Bänkelsänger war im Grunde ein wandelnder Nachrichtensprecher, genau so wie ein türkischer Aşık (bis zur Gründung von TRT 1964) oder ein westafrikanische Griot bis heute (Kruse 1997). Er wurde für seine Darbietungen unmittelbar entlohnt. Doch schon bald nach Beginn des Buchdrucks begannen Bänkelsänger im Anschluss an ihre Darbietungen illustrierte Blätter mit den Liedtexten zu verkaufen (Klusen 1969, 116). Einen Verkauf ohne Darbietung (= Dienstleistung) war genau so wenig denkbar wie es heute bei jenen Rockmusikgruppen der Fall ist, die landauf landab in Jugendzentren und Clubs spielen und in der Konzertpause ihre selbst verlegten CD's verkaufen. In einem Plattenladen wären diese CD's verloren und selbst im Dschungel des Online-Handels hätten sie ohne die Dienstleistung im Konzert keine Chance (Kachelrieß 2010, 85-93).

Mit der bürgerlichen Gesellschaft⁷ entwickelte sich aufgrund derartiger Vorgänge die Vorstellung „autonomer“ Musik und des „geistigen Eigentum“ eines Komponisten (Hyde 2010) - zuerst bezeichnenderweise in England. Zunächst ist es also nicht eine irgendwie massenhafte Vervielfältigung von Noten, sondern ein von der Naturphilosophie (Locke, Kant, Fichte) propagierter, scheinbar „naturrechtlicher“ Vorgang, der den Werkcharakter von Musik ausmacht. Was Marx den Fetischcharakter der Ware nannte (MEW 23, 86), umhüllt als „Aura“ (Benjamin 1955, 16) nunmehr die musikalischen Werke, und zwar weniger die der Massenmusik, die bis ins 19. Jahrhundert hinein als Dienstleistung (entgegen gängiger marxistischer Auffassung: Knepler 1961, 490-494) gut erkennbar blieb, sondern die der Kunstmusik, die inzwischen vom Hof in den Konzertsaal gewandert ist:

„Nicht durch Vermarktung oder Vermassung, nicht durch Absinken des künstlerischen Niveaus eines zunehmend großen Teils der Musik, nicht durch die Tatsache, dass musikalische Produktion unmittelbar den ökonomischen Gesetzen der materiellen Warenproduktion unterliegen kann, nicht durch die Zurückdrängung des Handwerklichen bei der kompositorischen Tätigkeit und nicht durch die zunehmende Proletarisierung der Musiker ist der Fetisch- und Warencharakter musikalischer Produkte zu erklären. Der Fetischcharakter musikalischer Produkte reicht weiter als nur bis zum symptomatischen Plattenmarkt, Starkult, Festivalbetrieb, U-Musikgeschäft, Verlagswesen usw. Er kommt in allen grundlegenden, heute selbstverständlichen musikalischen Werte- und Qualitätsvorstellungen der E-Musik zum Ausdruck: der Akzentuierung von Kompositionstechnik, dem Fortschrittsbegriff, dem Werkbegriff, der Instrumentalinterpretation als Gipfelpunkt musikalischer Tätigkeit und Selbstverwirklichung, der Vorstellung von Autonomie und dem hierzu korrespondierenden ästhetischen Urteil samt allen ihm assoziierten musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Kategorien. Das gesellschaftliche Verhältnis, das durch musikalische Produkte vermittelt wird, erscheint in Gestalt gewisser Eigenschaften der Produkte selbst; die gesellschaftlichen Funktionen, die Musik erfüllt, scheinen allein vom musikalischen Produkt herzurühren; die Kommunikation, die durch musikalische Aktionen hergestellt wird, scheint Folge des an sich sekundären musikalischen Codes zu sein.

Der Fetischcharakter der Waren im Sinne eines objektiven Scheins der Verdinglichung gegenseitig nützlichen Tätigseins der Menschen wird zum Fundament des gesellschaftlichen Bewusstseins überhaupt. Indem diejenigen gesellschaftlichen, kommunikativen Verhältnisse, die durch

⁷ Hans Heinrich Eggebrecht verfolgt den einschlägigen Entstehungsprozess bis ins Mittelalter hinein in einem für Zofia Lissa [zum 60. Geburtstag] geschriebenen Aufsatz (Eggebrecht 1975).

musikalische Kompositionen oder Aktionen vermittelt sind, nicht direkt als das erscheinen, was sie sind, sondern als Eigenschaften von Produkten, herrscht auch in der Musik der für die materielle Warenwelt charakteristische gegenständliche Schein des wechselseitigen Tätigseins der Beteiligten“ (Stroh 1975, 34-35).

Die hier vorgetragene marxistische Deutung von Musik, Kunst und Komposition, ist weniger ökonomischer als vielmehr ästhetisch-philosophischer Natur. Sie findet sich keineswegs durchgängig in der einschlägigen Literatur. Sie ist heute am ehesten dort anzutreffen, wo das offizielle Urheberrechtsdenken, der Begriff des „geistigen Eigentums“ und die Autonomie der Musik kritisiert wird⁸. Sie stellt eine schonungslose Sicht auf eine zentrale bürgerliche Ideologie dar, die gleichsam harmlos im 16.-17. Jahrhundert entstanden ist, sich in Beethoven, der Partituren an den Peters-Verlag gegen Vorschuss verkaufen wollte, konkretisiert hat und die heute ökonomisch so verfestigt ist, dass ein Konzert (= Dienstleistung Musik) oft nur als Werbung für die neue CD (= Ware Musik) betrachtet wird. Sie stellt diese Betrachtungsweise in Übereinstimmung mit der bereits erwähnten Konzertpraxis von Rockbands vom Kopf auf die Beine, indem sie das Konzert und damit die musikalische Dienstleistung als die zentrale musikalische Tätigkeit betrachtet und nicht die Produktion, den Verkauf und Konsum einer CD oder einer legalen mp3-Datei.

Die Kritik am Fetischcharakter der Musik beinhaltet auch eine Kritik am Berufsbild des Komponisten. Nach dieser Theorie darf es keinen Komponisten geben, dessen Lebensunterhalt einzig darin besteht, Werke zu komponieren und auf dem Musikmarkt anzubieten. In der Tat gibt es genau besehen weltweit nur eine Handvoll Komponisten im strengen Sinn. In Deutschland haben fast alle als Komponist bezeichneten Personen einen lebenserhaltenden Hauptberuf: als Professoren und Kompositionslehrer, als Privatmusikerzieher, als Dirigent, als Filmmusikkomponist, als Theatermusiker, als Arrangeur, als Konzertinstrumentalist, als Dramaturg. Komponisten wie Hans Werner Henze, der nach dem bereits erwähnten Beethoven-Modell ein festes Monatsgehalt vom Schott-Verlag erhielt, das gegen die Tantiemen der Werkaufführungen hochgerechnet wurde, sind extrem selten. Und der beste Beweis dafür, dass das Berufsbild des Komponisten als frei beruflichem Werk- bzw. Warenproduzenten nicht attraktiv ist, ist die Tatsache, dass sich auf eine vakante Kompositions-Professur in Deutschland Dutzende von Komponisten bewerben wohlwissend, dass beim Hochschullehrerdasein laut Arbeitsvertrag nur ein Bruchteil der Lebenszeit dem Komponieren verbleiben.

Die Kritik am Fetischcharakter der Musik ist keine rein spekulative Analogiebildung von der Ökonomie hinein in den Kulturbetrieb, von einem Basis-Vorgang hinein in einen Mechanismus des Überbaus. Sie basiert, wie das ausführliche Zitat zeigte, auf der dialektisch-materialistischen Vorstellung von der menschlichen Tätigkeit, die von Marx zwar benannt, aber erst von sowjetischen Psychologen des 20. Jahrhunderts ausformuliert worden ist. Von einer auf Musik bezogenen Adaption dieser Theorie, die den Namen „Tätigkeitstheorie“ oder (in Westdeutschland) „Kritische Theorie“ trägt, soll im Folgenden die Rede sein.

⁸ Literatur hierzu bei Stroh 2011.

3. Musik als Tätigkeit und Aneignung von Wirklichkeit

Man gestatte mir eine biografisch gefärbte Einleitung: Die These vom universellen Warencharakter der Kunstmusik habe ich 1972 und 1975 veröffentlicht. Sie basierte im Wesentlichen auf „Kapital“-Schulungen und Diskussionen in universitären Basis-Gruppen der unmittelbaren Nach-68er-Zeit. 1973 kam ich an die Bielefelder Schulprojekte, wo versucht wurde, die marxistische Tätigkeitstheorie in der Fassung der „Kritischen Psychologie“ aus dem Umfeld von Klaus Holzkamp (FU Berlin) umzusetzen⁹. Bei Pahl-Rugenstein wurde 1978 als Band 1 der *Studien zur Kritischen Psychologie* der Bericht über den 1. Kongress der Kritischen Psychologie 1977 in Marburg veröffentlicht und innerhalb weniger Jahre erschienen in diesem Verlag zahlreiche sowjetische Arbeiten, u.a. von Leontjew, Maslow, Galperin. Doch auch „unverdächtige“ Verlage publizierten sowjetische Psychologie. Bereits 1977 erschien bei Klett eine Kurzfassung von Leontjew's *Tätigkeit, Bewusstsein, Persönlichkeit*. An der Universität Oldenburg habe ich ab 1978 im Rahmen des Projektstudiums mit Osnabrücker¹⁰, Bremer¹¹ und Oldenburger Sprachwissenschaftlern und Sonderpädagogen zusammen gearbeitet, die sich der Tätigkeitspsychologie bedienen. Aus diesen Diskussionen heraus formulierte ich eine *Psychologie musikalischer Tätigkeit* (Stroh 1984). Beim Kongress „40 Jahre Arbeiterlied-Archiv“ in der DDR-Akademie der Künste stellte ich 1984 fest, dass es auch in der DDR noch keine musikbezogene Rezeption der Tätigkeitspsychologie gab, die ja längst zum Grundbestand jeglicher pädagogischen Ausbildung gehörte:

„Tätigkeit als spezifisch menschliche Form der Aneignung der Wirklichkeit, als Subjekt-Objekt-Wechselwirkung ist gekennzeichnet durch die Veränderungs-, Erkenntnis-, Kommunikations-, Wert und Entwicklungsaspekt. Tätigkeit ist ohne Psychisches nicht möglich. Psychisches [später heißt es ‚die Persönlichkeit‘] entsteht, wirkt, äußert und entwickelt sich in der Tätigkeit“ (Lompscher 1984, 21-22).

Im 2. Band des *Handbuches der Musikerziehung* bezieht sich Paul Michel bei der Formulierung der „psychologischen Grundlagen der Musikerziehung“ explizit auf die Tätigkeitspsychologie. Eine Anwendung der Theorie auf Musik im Allgemeinen, wie man sie im 1. Band dieses Handbuches bei der Erörterung der „Kunst [= Musik] in Vergangenheit und Gegenwart“ erwarten müsste, fehlt jedoch (Siegmond-Schultze 1967/1968).

Erkennbare Auswirkungen hatte die *Psychologie musikalischer Tätigkeit* nur in der BRD und dort auch nur sporadisch in der Musikpsychologie¹², zunehmend intensiver jedoch in der Musikpädagogik. Die einfache Botschaft der Tätigkeitstheorie an die Musikpädagogik hieß: „Nicht die Musik sondern der musikalisch tätige Mensch muss Thema des Musikunterrichts sein“¹³. Diese Botschaft ist inzwischen angekommen. So heißt es im derzeit wichtigsten Handbuches *MusikDidaktik* (Jank 2013):

⁹ ... was der Leiter der Schulprojekte Hartmut von Hentig weder wusste noch wollte.

¹⁰ Gruppe um die „Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie“ (<http://www.linse.uni-due.de/obst.html>), die sich seinerzeit der Theorie der „kommunikativen Tätigkeit“ verschrieben hat.

¹¹ Bekannt Stadler 1975, der die dialektische Widerspiegelung mit der Tätigkeitstheorie verbindet.

¹² Vgl. Bruhn 1985, S. 20. In der 2. bis 4. Auflage (2002) ist die Tätigkeitspsychologie nur noch unter der Rubrik „Alternativszene“ zu finden.

¹³ Literatur mit online-Downloads unter www.interkulturelle-musikerziehung.de/didaktikkonzept.htm.

„Musikalische Gebrauchspraxen und nicht musikalische Werke sind Ausgangs- und ständiger Bezugspunkte für eine musikdidaktische Perspektive“ (These 5.12, S. 90).

„Im Musikunterricht muss es darum gehen, was, wie und warum Menschen gemeinsam oder alleine mit Musik tun [gemeint ist: umgehen] – darum, an welchen musikalischen Praxen Menschen auf welche Weisen und mit welchen Motiven und Zielen rezipierend und gestaltend teilhaben“ (These 6.3, S. 107).

Die erste These (schon in der 1. Auflage 2005 formuliert) wird „handlungstheoretisch“, die zweite (aus der 5. Auflage 2013) wird konstruktivistisch begründet.

Die *Psychologie musikalischer Tätigkeit* ist aber nicht allein im Kontext des „Bildungs-Zeitalters“ 1973-1978 der BRD für die Bedürfnisse der Reformpädagogik entstanden. Sie hat sich auch aus dem damaligen Untersuchungsgegenstand „Musik der neuen sozialen Bewegungen“ ergeben. Das Waren-Modell reichte aus für eine Kritik der avantgardistischen Musik, selbst der elektronischen Musik, die sich ja fortschrittlicher Produktionsmittel bediente (Benjamin 1955, Stroh 1975). Zum Verständnis der Musik im „Alltag des Deutschen Volkes“ im Spiegel sozialer Bewegungen mussten andere marxistische Methoden und Modelle herangezogen werden, denn weder im DiaMat, noch im Waren-Modell noch in der marxistischen Ästhetik spielte die Psychologie eine große Rolle.

Die Psychologie musikalischer Tätigkeit untersucht

- wie die Motive, mit Musik auf spezifische Weise umzugehen, durch musikalische Tätigkeit entstehen,
- dass musikalische Tätigkeit die Aneignung von Wirklichkeit durch den Menschen mit speziellen Mitteln ist,
- wie musikalische Tätigkeit Bewusstsein voraussetzt und wie sich Bewusstsein in musikalischer Tätigkeit herausbildet,
- wie die Tätigkeit durch eine Dynamik von Handlungen realisiert wird und wie sich in der Tätigkeit Handlungsziele herausbilden,
- wie in musikalischen Tätigkeiten Bedürfnisse befriedigt, weiterentwickelt und gegebenenfalls radikalisiert werden,
- wie durch musikalische Tätigkeit auch die Fähigkeit zu musikalischer Tätigkeit herangebildet wird.

Der *allgemeine Ausgangspunkt* der Theorie ist, dass sich der Mensch bzw. „die Persönlichkeit“ durch die tätige Wechselwirkung mit der „Wirklichkeit“ (Umwelt) ausbildet. Diese Wirklichkeit ist dynamisch, wie es der DiaMat beschreibt. Und sie unterliegt der Verdinglichung, wie es das Waren-Modell beschreibt. Der *musikspezifische Ausgangspunkt* der Theorie ist, dass musikalische Tätigkeit eine Aneignung von Wirklichkeit mit spezifischen, eben musikalischen Mitteln ist. Dieser geradezu trivial klingende Satz ist bei der Analyse konkreter Probleme sehr brauchbar. Und damit komme ich zu den eingangs formulierten fünf Fragen zurück.

Fünf Antworten

(1) Beim Übergang von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft hat sich der universelle Warencharakter der Musik herausgebildet. Der *Dienstleistungscharakter musikalischer Tätigkeit*

wurde verdinglicht. Das Produkt einer Tätigkeit wurde fetischisiert („Aura“) und konnte zum (geistigen) Eigentum erklärt werden. Diese Erklärung trifft aber weder den Gebrauchswert der Ware noch den Dienstleistungscharakter musikalischer Tätigkeit, ist also eine Form von falschem Bewusstsein.

(2) Die Botschaft von Musik entsteht trotz ehrlicher Bemühungen von Musikern erst durch die *musikalische Tätigkeit der Hörer*. Die Bedeutung von Musik entsteht erst durch den musikalisch tätigen Menschen, was heute als „Bedeutungskonstruktion“ bezeichnet wird. Daher entscheidet das gesamte „Setting“ des Rezeptionsvorganges über die Art und Weise, was an „Authentizität“ vernommen wird. Dies Setting kann von den Hörern gemacht werden, wobei die kommerziellen Intentionen der Elektrokonzerne und Kreativindustrie auch umgedeutet werden können. Die Welt kann nicht durch Youtube, aber durch einen „mantrischen Menschen“ der ein Mantra auf Youtube besucht, geheilt werden.

(3) Rechtsradikale Jugendliche, Bürger und Parteien deuten die Wirklichkeit falsch und neigen daher bei der Durchsetzung ihrer Deutung zu Gewalt. Innerhalb dieses widersprüchlichen Verhaltens ist es nicht verwunderlich, dass sie Musik aus einem bestimmten Zusammenhang nehmen und umzufunktionieren versuchen. Das klappt dann genauso gut oder schlecht wie der ganze Rechtsradikalismus. Der äußere Ablauf (die Operationen und einzelne Handlungen) *politisch linker Tätigkeit* können übernommen werden, die Tätigkeit selbst (die Motive, Handlungsziele, das Bewusstsein usw.) aber nicht. Hierin liegt das „Widerstandspotential“ linker Musikpraxis. Das Umfunktionieren gelingt genau so gut oder schlecht wie die gesamte rechtsradikale politische Tätigkeit.

(4) Da die *musikalische Tätigkeit eines Komponisten* eine Form der Aneignung von Wirklichkeit ist, kann sie niemals von der Lebenstätigkeit, die der Selbstvergewisserung und „Menschwerdung“ des Komponisten dient, abgetrennt werden. Nur Hörer oder Musikwissenschaftler, die Musik nicht als Aneignung von Wirklichkeit sondern als Ausdruck eines von der Wirklichkeit abgehobenen Geistes oder Bewusstseins sehen, können die verbalen von den musikalischen Äußerungen eines Komponisten trennen. Richard Wagners Einstellung zum Judentum, die allerdings nicht zwingend mit den uns bekannten Texten übereinstimmen muss, ist daher auch in seine musikalische Tätigkeit eingegangen.

(5) Die Musiktherapie sagt in Übereinstimmung mit der Tätigkeitspsychologie, dass Musik nur innerhalb und aufgrund eines bestimmten Settings wirkt. Zum Setting gehört die Interaktion Therapeut-Patient, gehören außermusikalische Vorbereitungen und Auswertungen, gehören auch Motive, Glauben („Bewusstsein“) und das, was man mit Selbstheilungskräften bezeichnet. Aus *tätigkeitspsychologischer Sicht* heißt dies: Musik *allein* kann gar nichts. Und daher kann Musik gesund oder krank, intelligent oder dumm machen. Einen wie auch immer gearteten Mechanismus gibt es nicht.

PS: Schon die Frage ist falsch, ob geistiges Eigentum intelligent und gesund machen kann. Und wäre die Frage richtig, so müsste sie dennoch mit „nein“ beantwortet werden.

Literatur

- Adorno Theodor W. und Horkheimer, Max (1944/1969): Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug. In: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt (deutsche Ausgabe 1969), S. 128-176.
- Adorno, Theodor W. (1956): Zur Musikpädagogik. In: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen (nur in der 2. Auflage 1958).
- Adorno, Theodor W. (1958): Philosophie der Neuen Musik. Mannheim.
- Benjamin, Walter (1955): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. Frankfurt/Main.
- Blumenfeld, Larra (Hg.) (1993): Voices of Forgotten Worlds. New York.
- Bruhn, Herbert et al. (1985/2002): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München/Reinbek.
- Bundesregierung Deutschland (2013): Die Initiative „Kultur- und Kreativwirtschaft der Bundesregierung“. <http://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de> (20.11.2013).
- Dahlhaus, Carl und Eggebrecht, Hans-Heinrich (1985): Was ist Musik? Wilhelmshaven (= Taschenbücher der Musikwissenschaft 100).
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1972): Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970. In: Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Wissenschaften und der Literatur 3/1972.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1975): Opusmusik. In: Schweizerische Musikzeitung CXV/1975, S. 2-11.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1977): Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven.
- Engels, Friedrich (1890-1893): Briefe. Übersichtlich gesammelt in der Marx-Engels Studienausgabe I, hg. von Iring Fetcher, Frankfurt/Main 1966, S. 223-238. Ansonsten verstreut über MEW 37 [1890], MEW 38 [1891], MEW 39 [1893 und 1894].
- Geck, Martin (1993): Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des Deutschen Idealismus. Stuttgart.
- Heister, Hanns-Werner (2005): Musikgeschichte. In: DUDEN-Basiswissens Schule: Musik. Mannheim, S. 135-212.
- Hyde, Lewis Hyde (2010): Common as Air. Revolution, Art, and Ownership. New York.
- Jank, Werner (2013): MusikDidaktik. Berlin (5. Auflage 2013, 1. Auflage 2005).
- Jürgen Kuczynski, Jürgen (Hg.) (1981/1982): Geschichte des Alltags des Deutschen Volkes. 5 Bände. Köln.
- Kachelrieß, Jörn (2010): Selbstvermarktung für Musiker. Erfolgreich ohne Plattenvertrag. Bergkirchen.
- Klusen, Ernst (1969): Volkslied. Fund und Erfindung. Köln.
- Knepler, Georg (1961): Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band I. Berlin.
- Kruse, Katrin (1998): Die Bedeutung des Radios für die Musikkultur in Gambia. Magisterarbeit Oldenburg.
- Lompscher, Joachim et al. (1984): Persönlichkeitsentwicklung in der Lerntätigkeit. Berlin 1984.
- Marx, Karl und Engels, Friedrich (1845/1846): Die Deutsche Ideologie. In: MEW 3, S. 13-77. [MEW = Marx-Engels-Gesamtausgabe des Dietz-Verlages 1969 ff.]
- Mayer, Günter und Stroh, Wolfgang Martin (Hg.) (2000): Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Oldenburg.
- MacDonald, Raymond A.R. et al. (Hg.) (2012): Music, Health, and Wellbeing. Oxford (= Konferenzbericht der Gesellschaft für „Music Perception and Cognition“ 2008).

- Siegmund-Schultze, Walter (Hg.) (1967/68): Handbuch der Musikerziehung in 3 Bänden. Leipzig.
- Stadler, Michael et al. (1975): Psychologie der Wahrnehmung. München.
- Stroh, Wolfgang Martin (1975): Zur Soziologie der elektronischen Musik. Zürich 1975. Abdruck unter <http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/warentext> (20.11.2013).
- Stroh, Wolfgang Martin (1984): Leben Ja. Zur Psychologie Musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht. Stuttgart (später beim Argumentverlag Hamburg).
- Stroh, Wolfgang Martin (2008): Musik macht *dumm*. In: *Online-Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*. www.zfkm.org/08-stroh.pdf (20.11.2013).
- Stroh, Wolfgang Martin (2011): „Krise als Chance“ und die Kreativwirtschaft. In: Thomas Phleps und Wieland Reich (Hg.): Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister, 2 Bände, Münster.
- Testante, Raoul (2012): Hardcore-Punk - Wie ursprünglich linke Musik für Rechtsextreme adaptierbar wird. In: Ingo Taler: Out of Step. Hardcore-Punk zwischen Rollback und neonazistischer Adaption. Münster. Online: <http://www.netz-gegen-nazis.de/artikel/hardcore-text-7918> (20.11.2013).
- Teurich, Werner (2013): Wagner-Jubiläum: der Antisemit als Herrchenmensch. In Spiegel-Online. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/200-geburtstag-richard-wagner-neue-buecher-zum-jubilaem-a-897347.html> (20.11.2013).