

Yvonne Wasserloos

Zur Einleitung: Musik und Demokratie – Annäherungsversuche zwischen Ästhetik und Politik

»A preoccupation with giving each member of the performing group its own musical identity characterizes my String Quartet No. 4; thus mirroring the democratic attitude in which each member of a society maintains his or her own identity while cooperating in a common effort.«¹

Demokratie bietet keinen garantierten Zustand, sondern muss stets neu ausgehandelt, gemeinsam erarbeitet und gelernt werden. Identität zu wahren, Heterogenität und Zusammenarbeit zu stärken, bedeutet die Achtung demokratischer Prämissen, die quer zu Einebnung und Eindimensionalität stehen. Als bereitflächigste Grundwerte der Demokratie gelten die mit der Französischen Revolution eingebrachten Forderungen nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit im Sinne von Solidarität. Elliott Carters eingangs zitierte Ausführungen zu seinem 1986 vollendeten Streichquartett verweisen auf den Ansatz, Demokratie musikimmanent zu verwirklichen.

Der Blick in die Gegenwart und in die jüngere Vergangenheit lassen den Zustand der Demokratie als Herrschafts-, Gesellschafts- und Lebensform jedoch alles andere als gefestigt erscheinen: Seit der Jahrtausendwende befindet sie sich in einer Erosionsphase. 2022 lebten 72 Prozent der Weltbevölkerung in Autokratien, während sich im Durchschnitt das Niveau der Demokratie auf dem Stand von 1986 befand. Die Einschränkung der freien Meinungsäußerung stieg von sieben Länder im Jahr 2012 auf 35 in 2022. Demokratische Errungenschaften wurden somit innerhalb der letzten 35 Jahre zunehmend abgebaut oder zunichtegemacht.²

1 Elliott Carter: *String Quartet No. 4*, in: Elliott Carter: *Compositions*, www.elliottcarter.com/compositions, letzter Zugriff am 25. August 2023.

2 Vgl. Evie Papada, David Altman, Fabio Angiolillo [u. a.] (Hgg.): *Democracy Report 2023. Defiance in the Face of Autocratization*, University of Gothenburg: Varieties of Democracy Institute (V-Dem Institute), März 2023, S. 5; www.v-dem.net/documents/30/V-dem_democracy-report2023_highres.pdf, letzter Zugriff am 25. August 2023.

Für Deutschland sind ähnlich ungute Entwicklungen zu konstatieren. Anfang August 2023 erreichte eine vom Verfassungsschutz als rechts-extremistischer Verdachtsfall eingestufte Partei einen neuen Höchstwert im *DeutschlandTrend* mit 21 Prozent der möglichen Stimmen bei der nächsten Bundestagswahl.³ In der ARD-Umfrage Anfang Oktober 2022 gaben zwanzig Prozent der Befragten als größte Gefahr für die Demokratie im Land »Rechtsextremismus, Rechtspopulismus« an. Mit deutlichem Abstand (elf Prozent) erst folgten »Soziale Ungleichheit, Armut«.⁴ Die beiden Erhebungen zeigen deutlich, dass das Vertrauen nicht nur in staatliche Systeme, sondern auch in die Demokratie sich zunehmend fragiler darstellt.

Zeichnen diese Einblicke ein düsteres Bild für den Zustand der Demokratie(n), so stellt sich prinzipiell die Frage nach dem Platz der Musik in diesem politischen Phänomen. Das Verhältnis zwischen Musik und Demokratie, d. h. Musik und ihr Potenzial, Demokratie zu konsolidieren, ist zu beleuchten und umgekehrt die Demokratie als künstlerische Inspiration zu befragen. In der gegenwärtigen Forschungslandschaft stellt der Kontext zwischen Musik und Demokratie allerdings ein wenig berücksichtigtes Feld dar. In erster Linie liegen dazu anglo-amerikanische Publikationen vor und wurden im letzten Jahrzehnt um Beiträge im deutschsprachigen

3 Claudia Müller: *ARD-DeutschlandTrend: AfD erreicht neuen Höchstwert* (3. August 2023), www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/deutschlandtrend-3388.html, letzter Zugriff am 25. August 2023. Am 31. August 2023 lag die AfD bei mittlerweile 22 Prozent hinter der CDU/CSU (29 Prozent), Ellen Ehni: *ARD-DeutschlandTrend: Zuspruch für Ampel auf neuem Tiefstand* (31. August 2023), www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/deutschlandtrend-3396.html, letzter Zugriff am 1. September 2023.

4 *ARD-Deutschlandtrend Oktober 2022, Größte Gefahren für die Demokratie in Deutschland*, www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/dtrend-okt-2022-101.pdf, letzter Zugriff am 15. Juli 2023.

Silke Lehmann

Musizieren lernen in Freiheit und Demokratie?

Zur Frage der gesellschaftlichen Verantwortung aktueller Instrumental- und Vokalpädagogik

Musik verbindet. Wer einmal in einem Chor gesungen, einer Band oder einem Orchester gespielt, mit der Familie gemeinsam unter dem Weihnachtsbaum Lieder angestimmt oder ein Kind in den Schlaf gesungen hat, weiß um die dadurch entstehende zwischenmenschliche Nähe. Auf höherer Ebene wirken Landeshymnen als Symbole nationaler Einheit verbindend und stiften Identität. Und auch ein Konzertbesuch kann Menschen das Gefühl geben, gemeinsam ergriffen, elektrisiert oder erfüllt zu sein. Genauso geläufig ist allerdings auch, dass Musikgebrauch keineswegs nur Menschen mit moralisch einwandfreier Gesinnung kennzeichnet und verbindet. Das Sprichwort »Wo man singt, da lass dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder!« ist leider falsch. Als prägnantes Beispiel können die problematischen Texte des Gangsta-Raps voller Sexismus, Rassismus, Homophobie und Antisemitismus dienen. Sie sind mit dem Eklat um die Verleihung des Echo-Musikpreises an Kollegah und Farid Bang 2018 in den Blick der Öffentlichkeit gerückt. Und auch der erstarkende Rechtspopulismus hat schon lange seinen eigenen musikalischen Ausdruck.¹ In der deutschen Geschichte länger zurückliegend finden sich weitere anschauliche Beispiele, so wurde das Singen in der Zeit des Nationalsozialismus in den Dienst völkischer Gemeinschaftsbildung gestellt. Und auch in der DDR dienten Lieder einer Identitätsbildung, das Singen von Pionierliedern war »staatlicherweise ausdrücklich erwünscht«.² Das Verhältnis von Musik zu demokratischen Werten ist also nicht garantiert, es kann als labil bezeichnet werden.

Gleichzeitig wird Musik gerade aktuell als Mittel des Zusammenhaltes beschworen, mit dem »Gruppen wie MigrantInnen, bildungsferne Kinder und Jugendliche, Alte, Behinderte oder straffällig gewordene Menschen besser in die Gesellschaft integriert«³ werden sollen. Während viele Jahre lang eine Beschäftigung mit Musik in den Kontext einer (am Ende nicht nachweisbaren) Steigerung der Intelligenz⁴ in Verbindung gebracht worden war, rückt inzwischen eine Prägung zu mehr Sensibilität, Disziplin und Rücksichtnahme in den Fokus der erhofften Auswirkungen. Das Anliegen von Gemeinwohlorientierung in der Instrumental- und Gesangspädagogik erhält aktuell viel Beachtung, so veranstaltete die Arbeitsgemeinschaft der Leitenden musikpädagogischer Studiengänge (ALMS) im September 2022 ein Symposium zum Thema *Artistic Citizenship*. Ihr Sprecher Wolfgang Lessing, Professor für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Freiburg, eröffnete im April 2023 den Musikschulkongress in Kassel mit einem Vortrag zu selbigem Thema.⁵ Darin bezog er sich auf David Elliott, den Vordenker der *Artistic Citizenship* und machte deutlich, »dass Musik [...] quasi kleine Gemeinschaften stiften kann, die das, was die große Gesellschaft noch nicht hat, antizipierend vorwegnehmen kann.«⁶

Der folgende Text soll nun dieses Potenzial von Musikpädagogik in den Blick nehmen. Was können und sollen Lehrende außermusikalisch bewirken? Sind sie in der Lage (oder gar dazu verpflichtet), gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen? Die musikpädagogische Breitenarbeit

3 Ebd.

4 Lutz Jäncke: *Macht Musik schlau? Neue Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie*, Bern 2012.

5 Barbara Haack: *Artistic Citizenship. Wolfgang Lessing im Gespräch mit Barbara Haack*, in: *nmz* 72 (2023), Heft 3, www.nmz.de, letzter Zugriff am 19. Juli 2023.

6 Ebd.

1 Vgl. Jens Balzer: *Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik*, Hamburg 2019.

2 Anja Bossen: *Zwischen Aufladung und Verdrängung. Über das schwierige Verhältnis von Musikpädagogik und Politik*, in: *Üben & Musizieren* (2023), Heft 1, S. 6–9, hier S. 7.

Thomas Hochradner

Humanität als Leitgedanke im Werk des spanischen Komponisten Cristóbal Halffter

Als Sohn des Kaufmanns Emilio Halffter und dessen Gattin Felisa Jiménez Encina 1930 in Madrid geboren, verbrachte Cristóbal Halffter seine Kindheit zum Teil in Deutschland, besuchte dann in seiner Geburtsstadt die deutsche Schule und blieb dem deutschsprachigen Raum zeitlebens in Forschungsaufenthalten, Aufträgen und Aufführungen verbunden, obgleich er sich als Dirigent wie Komponist international bewährte. Künstlerisch wurde er von den Erfahrungen der Rechtsdiktatur, insbesondere des Franquismus, zu innerem, aber auch musikalisch ausgedrücktem Widerstand ange-regt. In der letzten seiner drei *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* – sie thematisiert den gewaltsamen Tod des Dichters Federico García Lorca und ist mit »Sangre« (Blut) überschrieben – werde ein Orgelakkord, der zu Beginn der Komposition erst-mals erklingt, vom Orchester gleichsam konvulsi-visch angegriffen, »aufgefressen vom Crescendo«, und könne doch bis zum Ende des Stückes nicht »zerstört«, vergessen gemacht werden; denn, so Halffter in einem Telefonat, das ich vor etwa zwanzig Jahren mit ihm führen durfte, »einen Dichter kann man nicht töten«. Noch wo sich nur mehr eine einzelne Stimme erhebt, selbst wo Schweigen und Stille eine Botschaft der Menschlichkeit in sich tragen, liegt für den Komponisten ein Keim der Hoffnung begründet. Dem Einzelnen ist überant-wortet, sich zu entscheiden – wie auch immer.

Ein Artikel, der am 27. Mai 2021 auf *mundoclasico.com* erschien, warf diese Thematik neu auf.¹ Autor Enrique Sacau bedauert darin, wie wenig man von Leben und Schaffen Cristóbal Halffters wisse, dass es mit Ausnahme einer Dissertation² nahezu ausschließlich hagiografische Beiträge dazu gäbe, und

man sich allzu gern auf die Schlagworte Humanismus und Avantgarde beschränke, sobald eine nähere Charakterisierung angesagt wäre. Konkret spricht Sacau von »liberalismo humanista« und »perenne vocación de vanguardia« (dauerhafte Berufung zur Avantgarde). In der Tat lösten sich Studien über Halffter lange Zeit selten von diesen Referenzen, auch und vor allem, weil der Komponist in seinen diversen Schriften eben diese Leitlinien selbst vorgegeben hat. Erst für die in diesem Jahrtausend publi-zierte Literatur sind weitere Aspekte eingebracht und ausgebreitet worden, von denen Sacau entweder nichts weiß oder aber sie ignoriert, wie er prinzipiell seine Ausführungen zuspitzt. Halffter als »nationale Größe« zu sehen, der es an internationalem Ansehen fehle, und die Kritik, dass dessen Werke aufzuführen der Gunst von Subventionsgebern bedürfe, weil sie das breite Publikum nicht schätze, unterliegt einer Fehleinschätzung des Rezeptionsgrades zeitgenös-sischer Komposition generell. Außerdem werden bedeutende rezente Veröffentlichungen verschwiegen: Germán Gan Quesada, der Autor der erwähn-ten Dissertation, zeichnet auch für eine Broschüre verantwortlich,³ Justo Romero widmete Halffter eine Monografie,⁴ und Igor Contreras Zubillaga hat die Lage der zeitgenössischen Musik unter dem Regime von General Franco in einer umfänglichen Studie akribisch aufbereitet.⁵ Nichtsdestotrotz ist Sacaus Beobachtung einer für den streibaren künstlerischen Aufbruch zu feinsinniger Haltung triftig: »para ser el líder de una generación vanguar-dista hace falta un aura de rebelión« (um Anführer einer avantgardistischen Generation zu sein, bedarf es einer Aura des Rebellischen).⁶ Auch die

1 Enrique Sacau: *Cristóbal Halffter: El hombre que nunca estuvo allí*, in: *mundoclasico*, Online-Ausgabe vom 27. Mai 2021, letzter Zugriff am 16. April 2023.

2 Germán Gan Quesada: *La obra de Cristóbal Halffter. Creación musical y fundamentos estéticos*, Diss.; eine Zusammenfassung des Autors in: *Revista de Musicología* 27 (2004), S. 1156–1161.

3 *Carta blanca a Cristóbal Halffter* (= Colección OCNE 11), hg. von Germán Gan Quesada, Madrid 2009.

4 Justo Romero: *Cristóbal Halffter. Este silencio que escucho*, Málaga 2002.

5 Igor Contreras Zubillaga: »*Tant que les révolutions ressemblent à cela: l'avant-garde musicale sous Franco*« (= Coll. Nuits blanches), Paris 2021.

6 Sacau, *Cristóbal Halffter* (wie Anm. 1).

Birger Petersen

Demokratisches Komponieren

Frederic Rzewskis *The People United Will Never Be Defeated!*

Nicht zuletzt der Einsatz des politisch engagierten Pianisten Igor Levit hat den Klavierzyklus *The People United Will Never Be Defeated!* – 36 Variationen über das chilenische Protestlied *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido!* – auch in Deutschland bekannt gemacht: Der US-amerikanische Komponist Frederic Rzewski (1938–2021) nahm einen Kompositionsauftrag zu den 200-Jahr-Feiern der Vereinigten Staaten zum Anlass, ein groß dimensioniertes Werk als Kommentar zu einem musikalischen Symbol des Widerstandes gegen die Militärdiktatur Pinochets zu komponieren. Der Anlass ist so weitgreifend diskutiert wie die politische Haltung des linksintellektuellen Komponisten; wenig berücksichtigt ist aber die Frage, inwiefern die politisch-philosophischen Utopien sich auch in der Kompositionstechnik niederschlagen: Ist die hier verwendete Serialität Ausdruck eines »demokratischen Komponierens« im Sinn einer Gleichberechtigung der musikalischen Parameter? Und wie verhalten sich Serialität und tonales Lied zueinander?

I – Komponist und Kontext

Dass Frederic Rzewski zu denjenigen Komponisten seiner Generation gehört, die ihr kompositorisches Schaffen genuin politisch verstehen, machte er u. a. in einem Vortrag 1978 öffentlich, in dem er fragte: »Kann Musik politische Ideen ausdrücken und hat insbesondere die moderne Musik irgendeine Verbindung zur heutigen Musik – eine Frage, die Rzewski maßgeblich dialektisch zu beantworten wusste.¹ Dabei war die politische Orientierung der

Kunst Rzewskis zunächst nur bedingt absehbar. Der 1938 in Westfield (Massachusetts) geborene Rzewski studierte bei Charles Mackey in Springfield, später an den Ivy League-Universitäten in Harvard und Princeton bei Walter Piston, Roger Sessions und Milton Babbitt. Über seinen Kommilitonen Christian Wolff lernte er John Cage und David Tudor und ihre experimentellen Ansätze kennen. Über ein Fulbright-Stipendium erhielt Rzewski Gelegenheit, von 1962 bis 1964 bei Luigi Dallapiccola zu studieren – und mit dem Flötisten Severino Gazzelloni zu musizieren: Seine Karriere begann er als Pianist mit einer Spezialisierung auf Neue Musik. Von der Gründung der Gruppe »Musica Elettronica Viva« in Rom 1966 – gemeinsam mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum – an gehörte er zu den Pionieren der Live-Elektronik, insbesondere im Bereich der Improvisation. Dieser Bereich kann als die entscheidende Membran im Schaffen und Wirken Rzewskis gesehen werden und prägte seine kompositorische Ethik und Ästhetik: Die Gruppe verstand Musikmachen als kollektiven Prozess und arbeitete regelmäßig auch mit Protagonisten der Jazz-Avantgarde zusammen wie etwa Steve Lacy oder Anthony Braxton.²

Entsprechend weisen die meisten Kompositionen zumal der späten 1960er- und 1970er-Jahre improvisatorische Elemente auf wie *Les Moutons de Panurge* oder *Coming Together* (1972) – der Vertonung des Briefes eines Insassen aus dem New Yorker Attica-Gefängnis, das im Jahr zuvor Schauplatz eines umstrittenen Gefängnisaufstandes war. Schon 1970 war die Vertonung der einleitenden

1 Vgl. Frederic Rzewski: *A Variety of Dialects. Some Political Currents in Modern Music / Vielfalt der Dialekte. Politische Strömungen in der modernen Musik* [1978], in: *Nonsequitur. Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation / Unlogische Folgerungen. Schriften und Vorträge zu Improvisation, Komposition und Interpretation*, hg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel,

Köln 2007, ins Deutsche übersetzt von Gisela Gronemeyer und Ursula Stieber, S. 212–221, hier S. 212f.: »Can music express political ideas, and does modern music in particular have any connection with modern politics?«.

2 Vgl. David W. Bernstein: »Listening to the Sounds of the People«: *Frederic Rzewski and Musica Elettronica Viva (1966–1972)*, in: *A Life Drawn to Liberation. Special issue on Rzewski. Contemporary Music Review* 29 (2010), S. 535–550.

Yvonne Wasserloos

»Fond of music ... fond of gas chambers«

Demokratisierungsversuche durch Re-Education-Filme, Hollywood und Beethoven im Nachkriegsdeutschland

Frank Sinatra besang 1945 in *The House I live in* von Earl Robinson (Text: Abel Meeropol alias Lewis Allan) im gleichnamigen Kurzfilm das politische System der USA: »What is America to me? A name, a map, a flag I see. A certain word, democracy.« Diese Hommage spiegelt ein Selbstverständnis der Alliierten wider, das nach dem Untergang des NS-Regimes den Transfer demokratischer Werte und Prinzipien als die wesentliche Möglichkeit zum Fortbestand Deutschlands vorsah. Nach dem Zivilisationsbruch im Holocaust und Angriffskrieg mussten in der realen wie ideellen deutschen Trümmerlandschaft die Abkehr von der Diktatur und ein Umdenken erfolgen. Das Potsdamer Abkommen besiegelte schließlich Anfang August 1945 die Wiederaufrichtung des Landes auf den Prämissen der Demokratie. Umerziehungsprogramme wie »Re-Education« und »Re-Orientation« zielten auf die Re-Zivilisierung der deutschen Bevölkerung durch Antinazismus, Antimilitarismus und Antirassismus. Gleichwohl stand dieser Plan vor der großen Herausforderung, Demokratie dort zu implementieren, wo historisch bis auf die Konsolidierung in der Weimarer Republik keine kontinuierlichen Erfahrungen mit demokratischen Praktiken und Denkmustern vorausgesetzt werden konnten. Darüber hinaus existierte eine junge Generation, die kein anderes politisches System als die Diktatur kannte. Dennoch musste die Initialzündung für den Gesinnungswandel in der Breite der Gesellschaft erfolgen.

Als massentauglich erwiesen sich das Medium Film und die Kinosäle, in denen Menschenmengen relativ niedrigschwellig, wenn auch zwangsverpflichtet, versammelt werden konnten, um sie kollektiv mit der Vergangenheit und den Zukunftsperspektiven zu konfrontieren. Britisch-amerikanische Wochenschauen wie *Welt im Film (WiF)*, Dokumentarfilme und Spielfilme der Alliierten waren Teil der Kampagne. Um aber das deutsche Publikum moralisch und rational zu erreichen, mussten

passende Artikulationsmittel bzw. gemeinsame kulturelle Nenner gefunden werden. Musik, ihre Deutungen und Konnotationen spielten eine tragende Rolle. So entstanden zahlreiche Filme unter der Ägide von Regisseuren oder Music Directors aus der Hollywood-Industrie. Sie verwendeten Soundtracks aus Hollywoodfilmen oder Musik aus anderen Kontexten und kreierten eine vielschichtige Sammlung aus Kunst- und Populärmusik sowie Militär- und Staatsmusik. Diese Musikkonzepte für zwei Dokumentarfilme aus dem Jahr 1945, *Your Job in Germany* und *Here is Germany*, sowie die Berichterstattung über musikbezogene Themen in *Welt im Film* gilt es für die ersten beiden Phasen der Re-Education zwischen 1945 und 1947 zu hinterfragen. In dem Zusammenhang kristallisiert sich Ludwig van Beethoven als eine häufig bemühte, positive Identifikationsfigur heraus.

I -Re-Educationfilme als Folie der Demokratie

Die Werte einer Demokratie lassen sich in ihrer Abstraktheit über die ebenso immaterielle wie ambivalente Musik schwer vermitteln. Die (positiven) Emotionen aber, die Freiheit und Gleichheit als demokratische Werte auszulösen vermögen, sind durchaus mit dem affektiven Impuls der Musik verbunden. Zu vermuten ist, dass sich in den Filmen Demokratie weniger für das Publikum musikimmanent materialisiert, sondern eher über die durch Musik ausgelösten »kollektiven Emotionen«.¹ Traditionell besuchte die deutsche Bevölkerung rege die Kinos, so dass dieser Ort effektiv für die Re-Education zu sein schien. Pro Kopf stieg die Zahl der jährlichen Kinobesuche von 3,4 1945 bis auf 9,7 im Jahr 1947 an. Lediglich

1 Peter Rinderle: *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg i. Br. 2011, S. 277 und 238.

Wolfgang Gratzner

Demokratie und Global Heating

Dissidentisches Komponieren als Reparaturphänomen

Vier Vorbemerkungen: 1. In den folgenden Überlegungen werden drei Aspekte der Themenbrücke »Musik und Demokratie« angesprochen: Diskurse über dissidentisches musikalisches Handeln innerhalb demokratisch verfasster Gesellschaften (Abschnitt 1), oppositionelle Literaturmusik in Österreich (Abschnitt 2) und Peter Ablingers 2023 uraufgeführte Komposition *Das angekündigte Stück* (Abschnitt 3). 2. Zu den Vorannahmen zählt insbesondere die Überzeugung, dass ›Demokratie‹ im Anschluss an Robert Alan Dahl im günstigsten Fall als »Polyarchie« verstanden und angepeilt wird, also als repräsentatives Gesellschaftssystem »with broad electorates, extensive opportunities to oppose the government and contest in election, competitive political parties, and peaceful displacement of official defeated in honestly conducted election«.¹ 3. Zu den Kernbegriffen ›dissidentisch‹ und ›deplatforming‹: Inspiriert von der Lektüre von Marko Martins Essaysammlung *Dissidentisches Denken*² wird im Folgenden von ›dissidentischem‹ künstlerischem Handeln gesprochen. Die Formulierung kommt zum Einsatz, wenn mit künstlerischen Mitteln Einspruch gegen Entdemokratisierungsphänomene erhoben wird bzw. es zu einem künstlerisch gestalteten Plädoyer für Demokratisierung bzw. Redemokratisierung kommt. Kurzum, wenn Andersdenken Kritik an beabsichtigten bzw. getroffenen Entscheidungen nach sich zieht, die sich »von demokratischen Prinzipien lösen, demokratische Prinzipien in etw. abbauen«³. ›Deplatforming‹ fungiert in diesem Zusammenhang als Sammelbegriff für Zensurstrategien, die jenen, welche auf der Basis demokratischer Gesinnung Signale dissidentischen

Denkens senden, öffentlichkeitswirksame Foren streitig machen oder gar entziehen.⁴ »Wer einem nicht passt, dem darf keine Plattform geboten werden.«⁵ Solcher Entzug kann im Falle politischer Diskurse beispielsweise darin bestehen, dass regierungskritische Medien lächerlich gemacht werden oder Subventionen für solche Medien eingeschränkt werden;⁶ in künstlerischen Kontexten kann sich *deplatforming* (als spezielle Ausformung von *Cancel culture*-Phänomenen) u. a. darin zeigen, dass bestimmten Personen die Bespielung von Ausstellungs- oder Konzerträumen verweigert wird. 4. Die gewählten Beispiele künstlerischer Produktion in den Abschnitten 2 und 3 haben in verschiedener Form mit jener »Boulevardrepublik« Österreich zu tun, in deren »widerständige[n] Reserve[n]«⁷ sich künstlerische Opposition formt.

1 Robert Alan Dahl: *Polyarchy. Participation and Opposition*, New Haven [u. a.] 1971, S. 60.

2 Marko Martin: *Dissidentisches Denken. Reisen zu den Zeugen eines Zeitalters* (= Die andere Bibliothek 454), Berlin 2019.

3 Art. *entdemokratisieren*, in: *Digitales Wörterbuch deutscher Sprache* (DWDS), www.dwds.de, letzter Zugriff am 23. August 2023.

4 Matthias C. Kettemann, Felicitas Rachinger, Marie-Therese Sekwenz: *Deplatforming*, in: *Regulierung von Kommunikationsplattformen*, hgg. von Christoph Grabenwarter, Michael Holoubek und Barbara Leitl-Staudinger, Wien 2022, S. 55–66.

5 Konrad Paul Liessmann: *Das Ende der Vernunft. Unliebsame Wissenschaftler werden ausgemistet, unbequeme Autoren gemobbt, Denkmäler gestürzt. Wie die Cancel Culture zum Tribunal der politischen Korrektheit verkommt*, in: *Pragmaticus* (2. Februar 2022), www.derpragmaticus.com/r/cancel-culture_letzter Zugriff am 23. August 2023.

6 Vgl. u. a. Armin Thurnher [Herausgeber der seit 1979 erscheinenden, linksliberalen Wochenzeitschrift *Falter*]: *Medienhilfe als Oligarchenhilfe* (= Seuchenkolumne 19), www.falter.at/seuchenkolumne/20200404/medienhilfe-als-oligarchenhilfe; ders.: *Es ist alles lächerlich, wenn man an Österreichs (Medien)politik denkt* (= Seuchenkolumne 893), www.falter.at/seuchenkolumne/20221125/es-ist-alles-laecherlich-wenn-man-an-oesterreichs-medienpolitik-denkt, letzter Zugriff am 23. August 2023; ders.: *Anstandlos: Demokratie, Oligarchie, österreichische Abwege*, Wien 2023.

7 Armin Thurnher: *Österreich ist eine Boulevardrepublik. Ihr Gesetz geht von den Medien aus* (= Seuchenkolumne 1050), www.falter.at/seuchenkolumne/20230719/oesterreich-ist-eine-boulevardrepublik-ihr-gesetz-geht-von-den-medien-aus.

Joachim Brügge

Politische Motivationen in Songs und Statements von Burt Bacharach

Burt Bacharach gewidmet (1928–2023)

Billie Holiday, *Strange Fruit* (1939), Bob Dylan, *Blowin' In The Wind* (1963) oder Joan Baez, *We Shall Overcome* (1963), James Brown *Say It Loud – I'm Black And I'm Proud* (1968) – die Liste von Protestsongs bzw. politischen Songs in ikonischen Interpretationen der amerikanischen Populärmusik wäre natürlich noch um ein Vielfaches zu erweitern, auch in Bezug auf spätere Genres wie Reggae oder Hip-Hop. Dabei standen die 1960er-Jahre im besonderen Fokus, mit ihren zahlreichen politischen Verwerfungen vor allem in den USA – die gegen Rassismus kämpfende Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement), die Proteste gegen den Vietnamkrieg oder die nach gesellschaftlicher Unabhängigkeit strebende Hippiekultur, mit dem Höhepunkt des Woodstock-Festival von 1969 (usw.). Während die politischen Konflikte auch im folgenden Jahrzehnt andauerten, wurde deren Populärmusik der führenden Protagonisten aber zumeist als apolitisch und als rein kommerzieller Mainstream kritisiert. Obwohl schon die Beatles zahlreiche gesellschaftliche Themen ihrer Zeit behandelt haben, wurden doch viele Ihrer Songs nicht als politischer Protestsong wahrgenommen – und schon gar nicht von der nach den Beatles erfolgreichsten Popformation der 1970er-Jahre, The Carpenters, bzw. deren Mentor, Burt Bacharach. Dieses Negativimage scheint sich bis heute auch in der Populärmusikforschung zu spiegeln, wobei besonders die Carpenters zu einem eindimensionalen Symbol einer weißen Mainstream-Mittelschicht der 1970er-Jahre reduziert wurden.¹ Dass die Carpenters dagegen weit aus mehr waren, selber unter dem »Whiter than white«-Klischee und einem immensen Erfolgsdruck gelitten haben, an dem dann auch die Magersucht leidende Karen Carpenter zerbrach, ist dabei eine

andere Geschichte.² Und ebenso wurde Burt Bacharach, den man sicherlich als eine der zentralen Gründerfiguren der amerikanischen Populärmusik insgesamt bezeichnen darf, bis heute als Komponist einer bloßen Easy-Listening-Musik abgetan.³ Im Gegensatz dazu möchte der vorliegende Beitrag die Perspektive dafür schärfen, dass auch Burt Bacharach in seinen Songs politisch kontroverse Themen aufgegriffen und vor allem in seinem späten Lebensalter deutlich zu gesellschaftspolitischen Themen Position bezogen hatte.

I – Waffengewalt und präsidiales Versagen

Der zusammen mit Rudy Pérez komponierte Song *Live To See Another Day* (2019)⁴ war eine Reaktion auf Massaker an amerikanischen Schulen durch Waffengewalt. In einem Interview mit *The Guardian* vom 13. Mai 2019 bezeichnete Burt Bacharach

2 Vgl. dazu Joachim Brügge: *Von Richard Chamberlain zu den Carpenters: Wie »They Long To Be Close To You« ein Hit wurde – alles nur Strategien unterschiedlicher Soundkonzepte?*, in: *Coverstrategien in der Populärmusik nach 1960* (= klang-reden. Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte 11), Freiburg i. Br. [u. a.] 2013, S. 147–162. Für die Carpenter-Rezeption ist es auch bemerkenswert, dass diese von häufig unerwarteter Seite Anerkennung erfahren hat, so etwa der Songwriter Badly Drawn Boy oder die amerikanische alternative Rockband The Smashing Pumpkins, ebd., S. 162.

3 Das belegt auch die überschaubare Anzahl von RILM-Einträgen zu Burt Bacharach, aktuell 116 (Stand: 9. Januar 2023).

4 Vgl. den Anfang *Live To See Another day* – Burt Bacharach und Rudy Pérez, Arrangement von Jorge Calandrelli: www.youtube.com, letzter Zugriff am 9. Januar 2023. Aufnahme mit dem Miami Symphony Orchestra unter der Leitung von Eduardo Marturet und den Sängerinnen Haven Star und Angelina Green, 23. März 2018. Alle Einnahmen werden der Sandy Hook Promise Foundation gespendet, (»dedicated to the Survivors, victims, and Families affected by school violence«).

1 Besonders negativ wurde den Carpenters auch der Besuch im Weißen Haus unter Präsident Richard Nixon am 25. April 1972 angerechnet, der das noch zu unterstreichen schien.