



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Musik, Masse, Musikantenstadl.**

Über die Rolle von Musik in der Psychologie der Massen am Beispiel  
von „Musikantenstadl“ und Oktoberfest.

Verfasserin

Sonja Weisgram

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Politikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	6
<b>Grundbegriffe</b> .....	9
Bewusst – unbewusst – vorbewusst .....	9
Ich – Es – Über-Ich .....	10
Lust-Unlust-Prinzip und Realitätsprinzip .....	12
Triebtheorie .....	14
Regression .....	15
Angst .....	17
Narzissmus & Idealbildung .....	18
<b>Teil I – Musik und Psychoanalyse</b>	
<b>Über Aspekte und Wirkungsweise(n) von Musik aus psychoanalytischer Perspektive</b> .....	21
Vorbemerkung .....	21
1. Der Ursprung von Musik .....	22
2. Voraussetzungen für den Musikgenuss .....	23
3. Frühe Assoziationen .....	24
4. Die formalen Aspekte von Musik .....	25
4. 1. Die Wiederholung .....	26
4. 1. 1. Die Wiederholung als Spiel mit der Unlust .....	26
4. 1. 2. Wiederholung und Langeweile .....	28
4. 2. Der Rhythmus .....	29
4. 2. 1. Rhythmus und Tanz als gesellschaftsfähige Triebbefriedigung .....	30
5. Die Bewegungslust .....	32
6. Musik und Regression .....	34
7. Der Musikgenuss .....	35
8. Phantasiefriedigung und erlaubter Exzess .....	36
9. Musik als Sprache .....	38
9. 1. Vom Sinn zum Symbol .....	38
9. 2. Musik als nicht-wortsprachliches Zeichensystem .....	40
10. Musik im psychoanalytischen Strukturmodell .....	42
Zusammenfassung / Überblick Teil I .....	43

## **Teil II – Masse und Massenkultur**

**Zur Psychologie der Massen und Etablierung der Kulturindustrie am Beispiel des Schlagers** ..... 44

1. Zum Begriff der Masse .....	45
2. Massenpsychologie .....	47
2. 1. Die Eigenschaften der Masse nach Gustave Le Bon .....	48
2. 2. Affektsteigerung und Suggestion .....	50
2. 3. Freuds Theorie der Massen – Massenpsychologie als Ich-Analyse .....	51
2. 3. 1. Libidinöse Bindungen .....	52
2. 3. 2. Identifikation und Idealisierung .....	53
2. 3. 3. Freuds Beispiel zweier Massen: Kirche und Heer .....	54
2. 7. „Angstbedingungen in der Masse“ .....	56
3. Der Aufstieg der Massenkultur .....	58
3. 1. Kulturindustrie .....	60
4. „Music for the Masses“ – Der Schlager als Prototyp leichter Musik .....	62
4. 1. Begriffsklärung /Anmerkungen zum Begriff Schlager .....	62
4. 2. Der Schlager als Prototyp leichter Musik .....	63
4. 2. 1. Standardisierung .....	63
4. 2. 2. Kulturindustrielle Hörgewohnheiten .....	64
4. 2. 3. <i>Plugging</i> .....	65
4. 2. 4. Pseudo-Individualisierung .....	66
4. 3. Der Schlager – ein kurzer historischer Abriss .....	67
4. 3. 1. Volksmusik und „Volksmusik“ .....	69
4. 4. Musikalische Kennzeichen und Struktur des (volkstümlichen) Schlagers .....	71
4. 5. Weltbild und Diktion des Schlagers .....	72

**Teil III – Musik und Masse** ..... 76

1. Der Musikantenstadl .....	77
2. Das Oktoberfest .....	79
3. Musik als „Wendung gegen die Angst“ .....	81
3. 1. „Pfeifen im Dunkeln“ – Angstabwehr durch akustische Äußerung .....	81
3. 2. Angstabwehr durch motorische Abfuhr .....	83
3. 3. Angstabwehr durch die garantierte Wiederholung .....	86

4. Identifizierung und Musik .....	87
5. Massen-Regression und Musik .....	91
5. 1. Entdifferenzierung .....	92
5. 2. Hypnose, Selbstentgrenzung und kollektiver Rausch .....	93
5. 3. Kitsch, Kindchenschema und Heimerotik .....	95
5. 4. Sprache .....	97
5. 4. 1. Führer und Signale .....	97
5. 4. 2. Entsprachlichung der Welt .....	99
5. 4. 3. Singen .....	100
<b>Resümee</b> .....	101
<b>Literatur</b> .....	103
<b>Anhang</b> .....	113

## Einleitung

Ob Parade, Parteitag, Demonstration, Fußballspiel oder Volksfest, Massenveranstaltungen gehen selten ohne musikalische Elemente über die Bühne. Ruft eineR sich Massenszenen ins Gedächtnis, so fällt tatsächlich auf, dass Musik in der einen oder anderen Form – d. h. Musik verstanden als *akustisches, (formal geordnetes) Klangereignis im weitesten Sinne*, also rhythmisches Sprechen, Klatschen oder Marschieren inkludiert – fast immer ein Bestandteil des Geschehens ist. Daraus ergibt sich meine These, dass Musik in Hinsicht auf die Massendynamik eine wesentliche Rolle spielt; dass Musik für die einzelnen Individuen in einer Masse eine wichtige Funktion erfüllt. Eine weitere Vermutung ist, dass die spezifische Wirkungsweise von Musik auf den Menschen auch von der Kulturindustrie in Dienst genommen wird.

Als Untersuchungsbeispiele habe ich zwei Massenveranstaltungen gewählt, die sich aufgrund des dortigen Einsatzes von „klassischer“ Massenunterhaltungsmusik – dem Schlager und seiner volkstümlichen Variante – sowie auch angesichts der Verausgabung des Publikums bestens für meine Analyse eignen: den Musikantenstadl und das Münchner Oktoberfest.

Als theoretische Grundlage dient mir zum einen die *Freudsche Psychoanalyse*, die ja, wie Freud betont, „[i]n Wirklichkeit (...) eine Forschungsmethode, ein parteiloses Instrument“<sup>1</sup> ist. Als Individualpsychologie ist die Psychoanalyse zudem „von Anfang an auch gleichzeitig Sozialpsychologie“<sup>2</sup>. Von daher war und ist sie auch sehr eng mit den Sozialwissenschaften respektive der Politikwissenschaft verknüpft. So dient sie beispielsweise der Analyse allgemeiner und konkreter Verhältnisse, zur Gesellschaftskritik, der Kritik konkreter Sozialisationsbedingungen, als Theorie politischer Institutionen und Verhältnisse (zum Beispiel Religion) sowie der sozialpsychologischen Durchleuchtung kollektiver Abwehrprozesse, wie beispielsweise Rassismus, Antisemitismus oder eben auch der Massen.<sup>3</sup>

Als kritische Theorie der Gesellschaft spielt die Psychoanalyse speziell auch für die Kritische Theorie der Frankfurter Schule eine wichtige Rolle. Die aus Deutschland emigrierten Wissenschaftler des Instituts für Sozialforschung, allen voran Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, untersuchten unter dem Label „Kritische Theorie“, wie sich gesellschaftliche

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund [1927b]: Die Zukunft einer Illusion. In: Freud (1999): Gesammelte Werke (G.W.) XIV, Frankfurt/Main, S. 360.

<sup>2</sup> Freud, Sigmund [1921]: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: Freud, G.W. XIII., S. 73.

<sup>3</sup> Vgl. List, Eveline (2009a): Psychoanalyse. Geschichte - Theorien - Anwendungen, Wien, S. 199.

Zwänge auf das in eben dieser Gesellschaft aufgewachsene und lebende Individuum auswirken; wie sich äußere, gesellschaftlich bedingte Momente in der Psyche des Einzelnen festsetzen. Ihr Anliegen ist somit eine kritische Analyse der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Da also die Untersuchung eines einzelnen Phänomens nicht ohne die Bezugnahme auf die gesellschaftliche Totalität auskommt, stützt sich meine Untersuchung eben auch auf die *Kritische Theorie*, konkret auf Adornos Aufsatz zur Kulturindustrie sowie seine musiksoziologischen Schriften, die die kulturindustrielle Indienstnahme der Funktionsweise von Musik deutlich werden lassen.

Methodisch habe ich einen qualitativ-interpretatorischen Zugang gewählt, d. h. meine Arbeit basiert auf einer hermeneutischen Analyse von Primär- und Sekundärliteratur.

Gegliedert ist die Arbeit in drei Teile. Im ersten Teil beschäftige ich mich mit dem Thema „Musik und Psychoanalyse“. Denn um die Rolle und die „Funktionsweise“ von Musik in der Masse zu untersuchen ist es erst einmal notwendig, sich ganz grundsätzlich mit der Frage zu befassen, wie denn Musik auf individueller Ebene überhaupt funktioniert. D. h. warum hat Musik solch eindringliche und bewegende Wirkung auf den Menschen, worauf „spielt“ sie und was es ist, was sie daher letzten Endes auch zum sozialen Phänomen und folglich auch für politische Zwecke instrumentalisierbar macht? Der Untersuchung der Wirkungsweise(n) von Musik aus Sicht der Psychoanalyse wird hier daher von mir viel Platz eingeräumt.

Der zweite Teil ist dem Komplex „Massenpsychologie und Massenkultur“ gewidmet. Hier gilt es, zum einen die Freudsche Theorie der Massen darzulegen und hierbei herauszuarbeiten, was Massenbedingungen für das einzelne Individuum bedeuten. Des Weiteren soll dem Phänomen der Massenunterhaltungsmusik nachgegangen werden. Dazu werde ich den Aufstieg bzw. die Etablierung der Kulturindustrie nachzeichnen und diese am Beispiel des Schlagers – nach Theodor W. Adorno „Prototyp“ der Unterhaltungsmusik – erläutern. Die historische Entwicklung des Schlagers und seiner volkstümliche Variante sowie seine musikalische Struktur und Diktion werden ebenfalls untersucht.

Im dritten und letzten Teil zu „Musik und Masse“ gilt es, die Erkenntnisse des ersten und des zweiten Teils dieser Arbeit zu verbinden und dahingehend zu analysieren, welche Rolle Musik in der Masse, konkret den Massensituationen „Musikantenstadl“ und Oktoberfest, spielt und welche auch ganz offensichtlichen Auswirkungen sie auf die Bedingungen in einer Masse hat. Berücksichtigung findet dabei auch die sehr genrespezifische inhaltliche

(textliche) Ebene. Die Anknüpfungspunkte von Musik in der Masse werden anhand von Beschreibungen über das Verhalten und die Reaktionen des Publikums und Analysen der beiden Veranstaltungen sowie des Genres „Volksmusik“ deutlich gemacht und damit die Rolle und „Funktionsweise“ von Musik in der Psychologie der Masse herausgearbeitet.

Zu Beginn steht jedoch eine kurze Einführung in die wichtigsten und für diese Arbeit relevantesten Grundbegriffe der Freudschen Psychoanalyse.

## Grundbegriffe

Eine grundsätzliche Kenntnis der Freudschen Theorie der Psychoanalyse ist für das Verständnis dieser Arbeit entscheidend. Daher sollen im Folgenden – ausgehend von den Primärtexten Freuds – nicht nur die für diese Arbeit relevanten Begriffe bzw. Theorien vorgestellt, sondern zusätzlich auch einige Grundelemente (also „Basiswissen“, wie etwa das Unbewusste oder das System Ich – Es – Über-Ich) erläutert und damit zugleich eine kleine Einführung in das Denkmodell der Psychoanalyse geliefert werden. Ergänzt – wenn auch nur in aller Kürze – werden speziell jene in Hinblick auf (Massen-)Gesellschaft und Massenpsychologie relevanten Konzepte durch die die Freudsche Psychoanalyse gesellschaftskritisch weiterführenden Überlegungen der Kritischen Theorie. Der Theorie der Massenpsychologie selbst ist im zweiten Teil dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet.

### Bewusst – unbewusst – vorbewusst

Die Psychoanalyse ist die Wissenschaft vom Unbewussten. Über das Verhältnis von Bewusstem und Unbewusstem schreibt Freud:

*Die Unterscheidung des Psychischen in Bewußtes und Unbewußtes ist die Grundvoraussetzung der Psychoanalyse (...). (D)ie Psychoanalyse kann das Wesen des Psychischen nicht ins Bewußtsein verlegen, sondern muß das Bewußtsein als eine Qualität des Psychischen ansehen, die zu anderen Qualitäten hinzukommen oder wegbleiben mag.<sup>4</sup>*

Der Terminus des Bewussten (Bw) im Sinne von Bewusst-Sein ist dabei zunächst „ein rein deskriptiver (...), der sich auf die unmittelbarste und sicherste Wahrnehmung beruft“<sup>5</sup>, wobei *Wahrnehmung* primär jene der Außenwelt mittels unserer Sinnesorgane meint. Das Bewusstsein ist strukturiert, es herrscht Ordnung im Sinne des **Sekundärvorganges**: Ordnung der Zeit, des Raumes und der Logik. Üblicherweise sind unsere gesamten Vorstellungen, Erinnerungen und so weiter – wie beispielsweise unser kulturelles Erbe oder unsere Sprache – jedoch nicht ständig bewusst. Für jene psychischen Elemente, die unter gewissen leicht herstellbaren Bedingungen wieder bewusst werden können, die also latent vorhanden und jederzeit bewusstseinsfähig sind, hat Freud den Ausdruck des *Vorbewussten* (Vbw) eingeführt. Hier erfolgt auch eine Überprüfung (bzw. Zensur) der aus dem Unbewussten

---

<sup>4</sup> Freud, Sigmund [1923]: Das Ich und das Es. In: Freud, G.W. XIII., Frankfurt/Main, S. 239.

<sup>5</sup> Ebd., S. 240.

stammenden Triebwünsche, die erst danach ins Bewusstsein vordringen können, sowie auch die Hemmung der unmittelbaren motorischen Affektabfuhr.<sup>6</sup>

Die Bezeichnung *Unbewusst* (Ubw) dagegen bezieht sich vor allem „auf das dynamisch unbewußte Verdrängte“<sup>7</sup>, wobei zwar „(...) alles Verdrängte ubw ist, aber nicht alles Ubw (...) auch verdrängt (ist).“<sup>8</sup> Inhalte des Unbewussten sind Triebrepräsenzen (Wunschregungen)<sup>9</sup> sowie Vergessenes oder eben Verdrängtes. Die Inhalte drängen ins Bewusstsein und nach Abfuhr, allerdings steht dem die Zensur im Vorbewussten im Wege. Unbewusstes kann daher, wenn überhaupt, nur sehr schwer, d. h. über „Umwege“ (Symptome, Träume etc.) oder erst nach Überwindung von Widerständen bewusst werden, wobei „Widerstand“ die Kraft bezeichnet, „welche die Verdrängung herbeigeführt und aufrechterhalten hat (...)“<sup>10</sup>. Im Unbewussten sind die – von Freud anhand von Träumen aufgedeckten – Mechanismen des **Primärprozesses**<sup>11</sup> wirksam: Verdichtung, Verschiebung und Desymbolisierung.<sup>12</sup> Hier gibt es keine Ordnung; alles ist im Fluss. Die Vorgänge im System Ubw sind zeitlos, zeichnen sich durch Widerspruchslosigkeit aus, sind dem Lustprinzip unterworfen, d. h. sie sind realitätsfern, bar jeder Logik. Es gibt keine Verneinung, keine Zweifel und keine Sicherheit.<sup>13</sup> Im Traum und in der Neurose, also in der Regression, werden die Vorgänge des Unbewussten erkennbar.

## **Ich – Es – Über-Ich**

Das Freud'sche Modell unterscheidet drei Instanzen der Psyche: Das Es, das Ich und das Über-Ich.

*Die älteste dieser psychischen Provinzen oder Instanzen nennen wir das **Es**; sein Inhalt ist alles, was ererbt, bei Geburt mitgebracht, konstitutionell festgelegt ist, vor allem also die aus der Körperorganisation stammenden Triebe, die hier einen ersten und in seinen Formen unbekanntem psychischen Ausdruck finden.*<sup>14</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Freud [1915b]: Das Unbewußte, in: Freud, G.W. X., S. 287.

<sup>7</sup> Freud [1923], S. 241.

<sup>8</sup> Ebd., S. 244.

<sup>9</sup> Vgl. Freud [1915b], S. 285.

<sup>10</sup> Freud [1923], S. 241.

<sup>11</sup> Eigentlich „Primärvorgang“, vgl. Freud [1915b], S. 285f. sowie Laplanche/Pontalis (1972): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/Main, S. 563f.

<sup>12</sup> Diese finden wir auch in anderen Symptomen, wie etwa in Fehlleistungen (zum Beispiel auf sprachlicher Ebene im „Freud'schen Versprecher“) oder in Versehen wieder. Sie sind – wie auch Phantasien – Kompromissbildungen, die der Wunscherfüllung dienen, Anm.

<sup>13</sup> Vgl. Freud [1915b], S. 285f.

<sup>14</sup> Freud [1938]: Abriss der Psychoanalyse. In: Freud, G.W. XVII, S. 67f. Fett im Original kursiv, Anm.

Die aus dem Es kommenden Bedürfnisse stehen im Dienste des Lustprinzips, an welchem sich ein Neugeborenes bis zur allmählichen Herausbildung des Ichs durch Einsetzen des Realitätsprinzips orientiert:

*Unter dem Einfluss der uns umgebenden realen Aussenwelt hat ein Teil des Es eine besondere Entwicklung erfahren (...) [der] von nun an zwischen Es und Aussenwelt vermittelt. Diesen Bezirk unseres Seelenlebens lassen wir den Namen des **Ichs**. (...) Es hat die Aufgabe der Selbstbehauptung, erfüllt sie, indem es nach aussen die Reize kennen lernt (...) und lernt, die Außenwelt zweckmäßig zu seinem Vorteil zu verändern (Aktivität); nach innen gegen das Es, indem es die Herrschaft über die Triebansprüche gewinnt, entscheidet, ob sie zur Befriedigung zugelassen werden sollen, diese Befriedigung auf die in der Aussenwelt günstige Zeiten und Umstände verschiebt oder ihre Erregung überhaupt unterdrückt.<sup>15</sup>*

Während das Es also gänzlich unbewusst bleibt, ist das Ich einerseits die Instanz des Bewusstseins, der Vernunft und der Besonnenheit, gleichzeitig vollbringt sie aber auch Verdrängungsleistungen und andere Abwehrtätigkeiten unerwünschter Triebregungen. Insofern wäre es also verkürzt, das Es mit dem Unbewussten und das Ich mit dem Bewusstsein gleichzusetzen. Zudem hat das Ich die Macht über die Motilität.<sup>16</sup> Freud veranschaulicht das Verhältnis von Es und Ich, indem er es mit dem von Pferd und Reiter vergleicht:

*Das Pferd gibt die Energie für die Lokomotion her, der Reiter hat das Vorrecht, das Ziel zu bestimmen, die Bewegung des starken Tieres zu leiten. Aber zwischen Ich und Es ereignet sich allzu häufig der nicht ideale Fall, daß der Reiter das Roß dahin führen muss, wo es selbst gehen will.<sup>17</sup>*

Die dritte Instanz der Persönlichkeit, die „dritte Macht“, ist das Über-Ich. Dieses ist der Sitz des Gewissens, der Selbstbeobachtung, der Idealbildung:

*Als Niederschlag der langen Kindheitsperiode, während der der werdende Mensch in Abhängigkeit von seinen Eltern lebt, bildet sich in seinem Inneren eine besondere Instanz heraus, in der sich dieser elterliche Einfluss fortsetzt. Sie hat den Namen des **Überichs** erhalten. Insoweit dieses Überich sich vom Ich sondert oder sich ihm entgegenstellt, ist es eine dritte Macht, der das Ich Rechnung tragen muss.<sup>18</sup>*

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 68. Fett im Original kursiv, Anm.

<sup>16</sup> Vgl. Freud[1923], S. 253.

<sup>17</sup> Freud [1932]: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: G.W. XV., S. 83. Vgl. auch Freud [1923], S. 253.

<sup>18</sup> Freud [1938], S. 69.

Der genannte Einfluss der Eltern beinhaltet dabei auch die von ihnen reproduzierten gesellschaftlichen Traditionen sowie „die von ihnen vertreten Anforderungen des jeweiligen sozialen Milieus.“<sup>19</sup> Zudem haben später auch Beiträge von anderen Vorbildern und Idealen Anteil am Über-Ich. Schlussendlich ist „(e)ine Handlung des Ichs (...) dann korrekt, wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es, des Überichs und der Realität genügt, also deren Ansprüche miteinander zu versöhnen weiss.“<sup>20</sup> Kann es dies nicht, entsteht ein *Konflikt* zwischen den Instanzen (beziehungsweise auf ökonomisch-dynamischer Ebene zwischen den Trieben), den das Ich durch Verdrängung oder Ersetzung unter Kompromissbildung, beziehungsweise unter Zuhilfenahme anderer Abwehrmechanismen, lösen kann.<sup>21</sup> In Symptomen wiederum, wie beispielsweise Neurosen, finden diese Kompromissbildungen zwischen Wunsch und Abwehr ihren symbolischen Ausdruck.

Um eine *Ich-Schwäche* handelt es sich, wenn das Ich nicht genügend ausdifferenziert ist, d. h. wenn eine der beiden Instanzen – Es oder Über-Ich – oder aber die Forderungen der Realität über das Ich siegen. Wettmachen kann das Individuum diese gemeinhin als „Minderwertigkeitskomplex“ bezeichnete Ich-Schwäche etwa dadurch, dass es Teil eines größeren Ganzen wird (z. B. einer Gruppe, Nation o. Ä.), d. h. indem es den Mangel narzisstisch kompensiert.

### **Lust-Unlust-Prinzip und Realitätsprinzip**

Laut Freud wird das psychische Geschehen von zwei Prinzipien beherrscht: dem Lustprinzip und dem Realitätsprinzip, wobei letzteres eine Modifikation des ersteren darstellt.<sup>22</sup>

Die primären Vorgänge des Unbewussten gehorchen in erster Linie dem Lust-Unlust-Prinzip (kurz *Lustprinzip*). Lust wird angestrebt, Unlust vermieden bzw. verdrängt. Im psychischen System eines Neugeborenen ist das Lustprinzip das vorherrschende Prinzip. Im Sinne der Unlustvermeidung wird die Befriedigung auch auf halluzinatorischem Wege gesucht.

*Er [der Säugling, Anm. S.W.] halluziniert wahrscheinlich die Erfüllung seiner inneren Bedürfnisse, verrät seine Unlust bei steigendem Reiz und ausbleibender Befriedigung durch die motorische Abfuhr des Schreiens und Zappelns und erlebt*

---

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. Laplanche/Pontalis, S. 257.

<sup>22</sup> Vgl. Freud, Sigmund [1911]: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. In: Freud, G.W. VIII, S. 230-242.

*darauf die halluzinierte Befriedigung.*<sup>23</sup>

Da jedoch die tatsächliche, reale Befriedigung auf diesem Weg ausbleibt, ist es notwendig, sich „(...) die realen Verhältnisse der Außenwelt vorzustellen und reale Veränderungen anzustreben.“<sup>24</sup> Mit dieser Einsetzung des *Realitätsprinzips* wird „(...) nicht mehr vorgestellt, was angenehm, sondern was real (ist), auch wenn es unangenehm sein sollte.“<sup>25</sup>

Die Zuwendung zur äußeren Realität und die Fähigkeit, sich mit dieser zu beschäftigen, ist strukturbildend, erhöht also die Bedeutung des Bewusstseins (Aufmerksamkeit, Merken, Gedächtnis). Zudem erhält

*(d)ie motorische Abfuhr, die während der Herrschaft des Lustprinzips zur Entlastung des seelischen Apparats von Reizzuwächsen gedient hatte und dieser Aufgabe durch ins innere des Körpers gesandte Innervationen (Mimik, Affektäußerungen) nachgekommen war, (...) jetzt eine neue Funktion, indem sie zur zweckmäßigen Veränderung der Realität verwendet [wird]. Sie wandelt sich zum H a n d e l n.*<sup>26</sup>

Die Zuwendung zum Realitätsprinzip, und der damit einhergehende Triebverzicht, ist gleichbedeutend mit der Entwicklung der Ich- oder Selbsterhaltungstribe. Quasi parallel dazu entwickeln sich die Sexualtriebe (vorerst autoerotisch) sowie die Phantasie als Fortschreibung der dem Lustprinzip unterworfenen Halluzination. Das Lustprinzip wird also durch das Realitätsprinzip nicht ersetzt, sondern es erfolgt lediglich „eine Sicherung desselben“<sup>27</sup>.

Das Ausmaß des Triebverzichts ist allerdings maßgeblich von der Einrichtung der jeweiligen Gesellschaft abhängig, d. h. der Inhalt des Realitätsprinzips lässt sich historisch gesellschaftlich präzisieren.<sup>28</sup> Die Kritische Theorie bzw. Herbert Marcuse unterscheidet daher im Gegensatz zu Freud, der das herrschende Realitätsprinzip verallgemeinert und die Zurichtung des Individuums durch die Gesellschaft als unabänderlich annimmt, zwischen notwendiger und zusätzlicher Triebunterdrückung. Der *notwendige* Triebverzicht ist der Lebensnot geschuldet, denn diese erfordert Arbeit, Arbeit ist mühsam und damit dem Lustprinzip entgegengesetzt. Darüber hinaus gibt es, da das Realitätsprinzip immer auch aus

---

<sup>23</sup> Ebd., Fußnote 1), S. 232.

<sup>24</sup> Ebd., S. 231.

<sup>25</sup> Ebd., S. 232.

<sup>26</sup> Ebd., S. 233.

<sup>27</sup> Ebd., S. 235f.

<sup>28</sup> Vgl. im Folgenden Radonic, Ljiljana (2006): Psychopathologie der Normalität. Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Kritische Theorie. In: Grigat, Stephan (Hg.): Feindaufklärung und Reeducation. Kritische Theorie gegen Postnazismus und Islamismus, Freiburg, S. 85f.

der jeweiligen Art der Herrschaft resultiert, eine *zusätzliche*, weit über das notwendige Maß hinausgehende Triebunterdrückung.

## **Triebtheorie**

Beim Trieb handelt es sich um einen Reiz, allerdings um einen, der „(...) nicht aus der Außenwelt (stammt), sondern aus dem Inneren des Organismus selbst.“<sup>29</sup> Ganz kurz gesagt sind Triebe das psychische Geschehen auf Grundlage der biologischen Ausstattung. Freud beschreibt sie als „Kräfte, die (...) hinter den Bedürfnisspannungen des Es“ stehen und „(...)die körperlichen Anforderungen an das Seelenleben (repräsentieren)“<sup>30</sup>. Diese Bedürfnisse (oder auch: Wünsche) drängen nach Befriedigung, wobei die primäre Befriedigung eines Triebbedürfnisses immer die Richtung ins somatische hat, das heißt, die Körpermotorik dient der Entladung der inneren Spannungen.<sup>31</sup> Ein Neugeborenes, das einer Unmenge von Reizen ausgeliefert ist, kann sich gegen Reize von Außen durch eine Muskelaktion (Flucht) entziehen<sup>32</sup>, gegen jene aus dem Inneren jedoch, die die Triebbedürfnisse kennzeichnen, sind solche Aktionen nicht zielführend. „Die wahrnehmende Substanz des Lebewesens wird so an der Wirksamkeit ihrer Muskeltätigkeit einen Anhaltspunkt gewonnen haben, um ein „außen“ von einem „innen“ zu scheiden.“<sup>33</sup> Damit einher geht der (langsam) fortschreitende Prozess der Differenzierung. So forcieren die zwingenden inneren Triebe die Entwicklung der psychischen Struktur und sind damit „die eigentlichen Motoren des Fortschritts“<sup>34</sup>.

Freud unterscheidet zwei Grundtriebe: erstens die Sexualtriebe beziehungsweise den Eros, der „(...) nicht nur den eigentlichen ungehemmten Sexualtrieb und die von ihm abgeleiteten zielgehemmten und sublimierten Triebregungen (umfasst), sondern auch den Selbsterhaltungstrieb.“<sup>35</sup> Die Energie des Eros nennt Freud *Libido*. Die Triebe unterliegen dem Lustprinzip, Ziel der Triebe ist immer die Befriedigung, allerdings können Triebziele verändert werden, durch Verschiebung oder durch Ersetzung. Die zweite der beiden

---

<sup>29</sup> Freud [1915a]: Triebe und Triebchicksale. In: Freud, G.W. X., S. 211f.

<sup>30</sup> Freud [1938]: Abriss der Psychoanalyse, S. 70.

<sup>31</sup> Vgl. Haisch, Erich [1953]: Über die psychoanalytische Deutung der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 161. Haisch bezeichnet daher den Tanz als „Umlusterlebnis der Menschheit“, vgl. ebd.

<sup>32</sup> Zum Beispiel durch Schließen der Lider bei grellem Licht, Anm.

<sup>33</sup> Freud [1915a], S. 212.

<sup>34</sup> Freud [1915a], S. 213.

<sup>35</sup> Freud [1923]: Das Ich und das Es, S. 268.

Triebarten ist der Destruktionstrieb<sup>36</sup> (auch *Todestrieb* oder Thanatos genannt), den Freud dem Lustprinzip gegenüberstellt. Dieser strebt danach, das Lebewesen in den anorganischen, leblosen Zustand zurückzuführen.<sup>37</sup> Die Libido hat, konfrontiert mit dem Todestrieb, „(...) die Aufgabe, diesen destruierenden Trieb unschädlich zu machen, und entledigt sich ihrer, indem sie ihn zum großen Teil und bald mit Hilfe eines besonderen Organsystems, der Muskulatur, nach außen ableitet, gegen die Objekte der Außenwelt richtet.“<sup>38</sup> Der Todestrieb blieb allerdings (bis heute) eines von Freuds spekulativsten Modellen.<sup>39</sup>

Eros und Thanatos (Sexualtrieb und Todestrieb) sind jedenfalls nach Freud die zwei Grundtriebe, aus denen sich alle Strebungen des Es zusammensetzen. Ihr einziges Ziel ist, wie schon erwähnt, die Befriedigung – wäre da nicht der „(...) Einspruch des Ichs oder der Außenweltmächte, die sich durch das Ich vertreten lassen (...)“<sup>40</sup>. Das Ich hat in seinen Kämpfen mit Triebrepräsentanzen und Affekten verschiedene Abwehrmethoden entwickelt. Zu diesen zählen: die Verdrängung, Regression, Reaktionsbildung, Isolierung, das Ungeschehenmachen, die Projektion, Introjektion, Wendung gegen die eigene Person, Verkehrung ins Gegenteil und die Sublimierung.<sup>41</sup> Wobei „(d)ie Triebsublimierung (...) ein besonders hervorstechender Zug der Kulturentwicklung (ist), sie macht es möglich, daß höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen.“<sup>42</sup> Die Kultur ist dem- bzw. Freud zufolge auf Triebverzicht aufgebaut.<sup>43</sup>

## **Regression**

Die Regression gehört zu den psychischen Abwehrmechanismen. Sie bezeichnet ganz allgemein die „(...) Rückkehr zu früheren Entwicklungsformen des Denkens, der Objektbeziehungen und der Strukturierung des Verhaltens (...)“<sup>44</sup> Laut Freud bleibt die infantile Vergangenheit – sowohl die des Individuums als auch der Menschheit insgesamt –

---

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 269.

<sup>37</sup> So ist der Wiederholungszwang, etwa die ritualisierte Handlung der Zwangsneurose, Ausdruck des Strebens des Individuums nach Erhaltung und Stillstand, also Äußerung des Todestriebs. Die Wiederholung im Sinne einer Aneignung von Nichtvertrautem fällt jedoch *nicht* darunter, Anm.

<sup>38</sup> Freud [1924]: Das ökonomische Problem des Masochismus. In: Freud, G.W. XIII., S. 376.

<sup>39</sup> Vgl. Laplanche/Pontalis, S. 495.

<sup>40</sup> Freud, Anna: Das Ich und die Abwehrmechanismen. Frankfurt/Main, 1984, S. 50f.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 51. Dieser Abfuhr- bzw. Verarbeitungsverlauf einer Triebstrebung bezeichnet Freud als „Triebschicksal“, Anm.

<sup>42</sup> Freud [1930]: Das Unbehagen..., S. 457.

<sup>43</sup> Vgl. Ebd.

<sup>44</sup> Laplanche/Pontalis, S. 436.

immer in uns, so dass primitive Zustände immer wieder hergestellt werden können.<sup>45</sup> Er unterscheidet zwischen zeitlicher, formaler (bzw. formal-struktureller) und topischer Regression.<sup>46</sup> Die *zeitliche* Regression meint jene zu einem genetisch früheren, „primitiveren“ Stadium, die *formale* eine Ersetzung gewohnter Ausdrucks- und Darstellungsweisen durch einfachere, primitive (Entdifferenzierung, Destrukturierung), und die *topische* besagt,

*(...) dass ein Erregungszustand die Psyche nicht vom Unbewussten durch das Vorbewusste in Richtung (motorische) Abfuhr durchläuft, sondern in der entgegengesetzten Richtung zum Wahrnehmungsende hin, wodurch etwa die bildhafte Qualität der Träume oder die „Stimmen“ bestimmter halluzinatorischer Zustände zustande kommen.*<sup>47</sup>

Diese drei Arten der Regression wirken oft zusammen, da zumeist „(...) das genetisch frühere auch das strukturell einfachere und topisch dem Wahrnehmungsende näher gelegene (ist).“<sup>48</sup> Die Psychodynamik verläuft in der Regression vom Sekundär- zum Primärprozess, vom Mentalen zum Sinnlichen; es kommt zu einer Rückentwicklung des Differenzierten ins Undifferenzierte (d. h. zu einer Entdifferenzierung) und zur Annullierung von Symbolisierungsvorgängen zugunsten der affektiven motorischen Abfuhr bzw. unspezifischen Entladung (Desymbolisierung).<sup>49</sup> Damit einher gehen Denkstörungen, Geschlechter- und Generationengrenzen gehen ebenso verloren wie der Realitätssinn, Körpergrenzen diffundieren und es kommt zur Entbindung von Angst und Aggression.

Unterschieden werden kann zwischen einer schädlichen (malignen) und einer hilfreichen (benigen) Regression. Bei ersterer wird das Ich völlig unkontrolliert vom Unbewussten „überschwemmt“, was in Folge die Denkfähigkeit zerstören kann. Diese Art ist Kennzeichen von Neurosen und Psychosen. Die hilfreiche Regression dagegen „(...) wird als lustvoll erlebt und kann zu einer Erweiterung des Ichs durch Aufnahme von Anteilen aus dem Unbewussten führen (z. B. in ausgelassener Feststimmung).“<sup>50</sup> In dieser Hinsicht ist sie auch ein wesentlicher Aspekt von Kreativität.

---

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 438. Solch eine Rückkehr zu Vergangenen findet sich beispielsweise in der Psychopathologie, den Träumen, der Biologie, Zivilisationsgeschichte etc.

<sup>46</sup> Vgl. im Folgenden Laplanche/Pontalis, S. 437f. sowie List, Eveline (2009a), S. 90.

<sup>47</sup> List (2009a), S. 90.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> „Statt reden schlagen“, zum Beispiel: „Ein Mann, dessen Computer zum wiederholten Mal streikt, beschimpft ihn und schlägt mit den Worten "Verdammtes Miststück!" auf ihn ein (= animistische Betrachtung von Dingen, wie es Kinder tun).“, auf: [http://www.teachsam.de/psy/psy\\_ubausteine/psy\\_pers\\_ub/abwehr\\_ub\\_1.htm](http://www.teachsam.de/psy/psy_ubausteine/psy_pers_ub/abwehr_ub_1.htm) (Abgerufen: 18.08.2009)

<sup>50</sup> List (2009a), S. 91.

## Angst

Nach Freud ist Angst eine von unlustvollen somatischen Sensationen begleitete Reaktion vor äußeren oder inneren Gefahren.<sup>51</sup> Realangst benennt die Angst vor einer äußeren, realen Gefahr (etwa Lärm, Dunkelheit oder Tiere); das Individuum kann sich dieser Gefahr mehr oder weniger leicht entziehen. Die neurotische Angst hingegen ist die Angst vor einer Triebgefahr oder den Ansprüchen des Über-Ichs („soziale Angst“<sup>52</sup>, die sich tendenziell als Schuld- oder Schamgefühl äußert). Die Flucht gelingt bei Triebgefahr nur durch Verdrängung. Allerdings zeigt die Analyse, dass oft „(...) an die bekannte Realgefahr eine unerkannte Triebgefahr geknüpft ist.“<sup>53</sup> Die eigentliche Angststätte ist also das Ich, welches auf Gefahren aus dem Es, dem Über-Ich oder der Außenwelt reagiert.

Als ursprüngliches Angsterlebnis gilt vielfach der Geburtsakt – Rank spricht vom „Trauma der Geburt“<sup>54</sup> – welcher für das Neugeborene eine „(...) großartige Störung in der Ökonomie seiner narzißtischen Libido“<sup>55</sup> bedeutet, sowie das Ende des Intrauterinleben, also die Trennung von der Mutter. Nach der Geburt ist dann die Unbefriedigung, das Anwachsen der Bedürfnisspannung, mit dem der Säugling ohnmächtig konfrontiert ist, eine weitere „Gefahr“. Freud folgert daraus:

*(D)ie Situation der Unbefriedigung, in der Reizgrößen eine unlustvolle Höhe erreichen, ohne Bewältigung durch psychische Verwendung und Abfuhr zu finden, muß für den Säugling die Analogie mit dem Geburtserlebnis, die Wiederholung der Gefahrensituation sein; das beiden Gemeinsame ist die ökonomische Störung durch das Anwachsen der Erledigung heischenden Reizgrößen, dieses Moment also der eigentliche Kern der „Gefahr“. In beiden Fällen tritt die Angstreaktion auf, die sich auch noch beim Säugling als zweckmäßig erweist, indem die Richtung der Abfuhr auf Atem- und Stimmuskulatur nun die Mutter herbeiruft, wie sie früher die Lungentätigkeit zur Wegschaffung der inneren Reize anregte. Mehr als diese Kennzeichen der Gefahr braucht das Kind von seiner Geburt nicht bewahrt zu haben.<sup>56</sup>*

Angst ist sowohl automatisches Phänomen (bei Reizüberflutung und drohender Hilflosigkeit) als auch rettendes Signal (Auslösung eines Fluchtimpulses vor drohender traumatischer

---

<sup>51</sup> Vgl. im Folgenden Freud [1926]: Hemmung, Symptom und Angst. In: GW. XIV.

<sup>52</sup> Ebd., S. 177.

<sup>53</sup> Ebd., S. 199. Als Beispiel sei auf die Pferdephobie des „Kleinen Hans“ in einer von Freuds Fallgeschichten hingewiesen, vgl. ebd., S. 129ff.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 166ff. Freud nimmt hier auf die von Otto Rank verfasste Studie Bezug; auf seine Kritik an den Rankschen Thesen kann hier aber nicht näher eingegangen werden, Anm.

<sup>55</sup> Ebd., S. 165.

<sup>56</sup> Ebd., S. 168.

Gefahr).<sup>57</sup> Als Gegenstück zur biologischen Hilflosigkeit ist sie „(...) Produkt der psychischen Hilflosigkeit des Säuglings (...)“<sup>58</sup> und affektive „(...) Reaktion auf einen Verlust, eine Trennung“<sup>59</sup>, eine „(...) Reaktion auf das Vermissen des Objekts (...)“<sup>60</sup> Auch neue, ungewohnte Geräusche können daher eine (drohende) Reizüberflutung, also eine reale Gefahr bedeuten und Angst auslösen, ebenso wie völlige Stille, die Alleinsein kennzeichnet.

Ganz grundsätzlich ist Angst ein omnipräsentes menschliches Phänomen, sie ist, formuliert List zusammenfassend, „(...) Konsequenz der Entfremdung aus der Natur, ein Nebenprodukt der Kulturentwicklung. Sie tritt auf, sobald wesentliche Abwehr-, Bindungs-, bzw. Strukturverhältnisse bedroht sind oder verloren gehen.“<sup>61</sup>

Angst, genauer die „Angst vor der eigenen Überflüssigkeit“<sup>62</sup>, ist auch ein ganz prinzipielles, wenn auch weitgehend verleugnetes Wesensmerkmal der Individuen in der warenproduzierenden Gesellschaft. Diese Angst ist so universell wie der Tauschwert, betrifft Klassen übergreifend alle Individuen einer Gesellschaft, denn jedeR ist im kapitalistischen Verwertungsprozess durch eineN andereN ersetzbar.

## **Narzissmus & Idealbildung**

Angelehnt an die griechische Sage des Narziss (Narcissus) führte Freud den Begriff des Narzissmus zur Benennung der „Ich-Libido“ („Selbstliebe“) ein. Er unterscheidet zwischen einem „primären Narzissmus“ und einem „sekundären“. Ersterer bezeichnet einen „(...) frühen Zustand, in dem das Kind sich selbst mit seiner ganzen Libido besetzt“<sup>63</sup> hat und von seiner „Allmacht der Gedanken“ (Omnipotenz) ausgeht. Zu einer Kränkung dieses primären Narzissmus kommt es aufgrund des Realitätsprinzips und des damit einhergehenden Triebverzichts notwendigerweise.

---

<sup>57</sup> Vgl. ebd., sowie List (2009a), S. 88f.

<sup>58</sup> Freud [1926], S. 168f.

<sup>59</sup> Ebd., S. 160.

<sup>60</sup> Ebd., S. 167.

<sup>61</sup> List, Eveline (2009b): Angstbedingungen in der Masse. Unveröffentlichtes Manuskript, S.1.

<sup>62</sup> Adorno, Theodor W. [1951] (2001): *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.

Frankfurt/Main, S. 332. Zur kurzen Erläuterung: Die Angst ist ein zentraler Begriff bei Adorno. Er gebraucht ihn ex negativo, um so seinen der befreiten, emanzipierten Gesellschaft formulieren zu können: Diese wäre „(...) kein Einheitsstaat, sondern die Verwirklichung des Allgemeinen in der Versöhnung der Differenzen (...)“ (ebd., S. 184); ein „(...) bessere(r) Zustand (...), in dem man ohne Angst verschieden sein kann.“ (ebd., S. 185).

<sup>63</sup> Laplanche / Pontalis, S. 320.

Der „sekundäre Narzissmus“ dagegen bezeichnet beim Erwachsenen „(...) eine Rückwendung der von ihren Objektbesetzungen zurückgezogene Libido“. Diese geht mit „extremen Regressionszuständen“<sup>64</sup> einher, äußert sich in Größenwahn und Abwendung von der Außenwelt<sup>65</sup> sowie auch der Phantasie vom Weltuntergang.<sup>66</sup>

Narzisstische Charaktereigenschaften sind in zunehmenden Maße Kennzeichen der Individuen in den modernen Massengesellschaften. Denn die Notwendigkeit der Verwertung der eigenen Ware Arbeitskraft – die für die Menschen im kapitalistischen System außerhalb ihres Einflussbereiches liegt –, das Wissen um die eigene Ersetzbarkeit sowie die Undurchschaubarkeit der gesellschaftlichen Reproduktion bedeuten für das Individuum eine permanente und unvermeidliche narzisstische Kränkung und zwingt es gleichzeitig, sich fortdauernd narzisstisch zu besetzen. Der „sekundäre Narzissmus“ stellt sich dabei laut Adorno „(...) als eine verzweifelte Anstrengung des Individuums (dar), wenigstens zum Teil das Unrecht zu kompensieren, daß in der Gesellschaft des universellen Tausches keiner je auf seine Kosten kommt.“<sup>67</sup> Eine narzisstische Kompensation gelingt durch Idealisierung des Selbst oder von Anteilen des Selbst, wie etwa Nationalität oder Kultur. D. h. narzisstisch gekränkte Individuen tendieren zur Massenbildung; die als Teil des Selbst erlebten kollektiven „Wir-Größen“ geben Geborgenheit und Sicherheit.<sup>68</sup>

Die *Idealbildung* steht also in engem Zusammenhang mit dem Narzissmus:

*[Dem] Ideallich gilt nun die Selbstliebe, welche in der Kindheit das wirkliche Ich genoß. Der Narzißmus erscheint auf dieses neue ideale Ich verschoben, welches sich wie das infantile im Besitz aller wertvollen Vollkommenheiten befindet. Der Mensch hat sich hier, wie jedes Mal auf dem Gebiete der Libido, unfähig erwiesen, auf die einmal genossene Befriedigung zu verzichten. Er will die narzißtische Vollkommenheit seiner Kindheit nicht entbehren, und (...) sucht (...) sie in der neuen Form des Ichideals wieder zu gewinnen. Was er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzißmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war.*<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> Vgl. Laplanche / Pontalis, S. 321.

<sup>65</sup> Vgl. Freud [1914]: Zur Einführung des Narzissmus. In: Freud, G.W. X, S. 139.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>67</sup> Adorno, zit. in: Radonic, S. 86.

<sup>68</sup> Vgl. Funk, Rainer (1993): Narzissmus und Gewalttätigkeit gegen Fremdes, in: Internationale Erich-Fromm-Gesellschaft e. V., URL: [www.erich-fromm.de/data/pdf/Funk,%20R.,%201993.pdf](http://www.erich-fromm.de/data/pdf/Funk,%20R.,%201993.pdf) (Abgerufen: 05. Februar 2010), S. 4.

<sup>69</sup> Freud [1914], S.161.

Bei der Idealisierung, die zur Aufrichtung der Idealinstanzen im Subjekt notwendig ist und insbesondere auch in der Verliebtheit auftritt, wird „(...) das Objekt so behandelt wie das eigene Ich (...)“, d. h. , „(...) in der Verliebtheit (fließt) ein größeres Maß narzisstischer Libido auf das Objekt über(...)“.<sup>70</sup>

Für das Verständnis der Massenpsychologie ist dieser Vorgang entscheidend, unterscheidet sich doch die Hingabe des Ichs an ein geliebtes Objekt kaum von der sublimierten Hingabe an eine abstrakte Idee.<sup>71</sup> Das Ich-Ideal ist Erbe des primären Narzissmus; in seiner neuen Form sucht es die Wiedererlangung der kindlichen Allmacht. Neben dem individuellen hat das Ich-Ideal, so Freud, auch einen sozialen Anteil, denn „(...) es ist auch das gemeinsame Ideal einer Familie, eines Standes, einer Nation.“<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Freud [1921]: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 124

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 125

<sup>72</sup> Freud [1914], S. 169.

## Teil I

# Musik und Psychoanalyse

### Über Aspekte und Wirkungsweise(n) von Musik aus psychoanalytischer Perspektive

#### Vorbemerkung

Angesichts der affektiven Wirkung von Musik auf den Menschen scheint ihre enge Beziehung zum Unbewussten evident. Von daher wäre es naheliegend zu glauben, die Psychoanalyse hätte sich schon lange, ausführlich und systematisch der Erforschung der innerpsychischen Vorgänge beim Erleben von Musik gewidmet. Umso erstaunlicher ist es daher, festzustellen, dass dieser Bereich aus psychoanalytischer Sicht bis heute noch relativ wenig untersucht wurde. Dies sei – so meinen zumindest einige jener AutorInnen, die sich mit diesem Thema befassen – dem Umstand geschuldet, dass Freud sich selbst in seinem Werk nie wirklich dazu geäußert hat. In der Musik, so merkt er einmal an, sei er „fast genussunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin, und was mich ergreift.“<sup>73</sup> Auch seine lapidare Äußerung, die Mystik sei ihm ebenso verschlossen wie die Musik<sup>74</sup>, verweist auf den irrationalen Charakter von Musik, dem sich der Rationalist Freud nicht hingeben wollte.

Und doch haben sich durchaus schon zu Lebzeiten Freuds PsychoanalytikerInnen mit der Thematik beschäftigt, beispielsweise Sigmund Pfeifer, Frieda Teller, Theodor Reik, Dezsö (Desiderius) Mosonyi oder René Spitz, sowie zu späteren Zeitpunkten etwa Heinz Kohut, Ludwig Haessler oder Udo Rauchfleisch. Allerdings handelt es sich bei all diesen Veröffentlichungen vorwiegend um vereinzelte Aufsätze – quasi Gelegenheitsarbeiten musikliebender PsychoanalytikerInnen – , publiziert in einschlägigen Fachzeitschriften, wie etwa der „Imago“ oder der „Psyche“. Insgesamt ist daher festzustellen, dass der Bereich der psychoanalytischen Musikforschung bislang nicht wirklich systematisch betrieben wurde. Auf diesen Umstand verweist auch Bernd Oberhoff, der 2002 im Sammelband „Psychoanalyse und Musik“<sup>75</sup> die wichtigsten dieser verstreuten, in den letzten 100 Jahren zum Thema

---

<sup>73</sup> Freud, Sigmund [1914]: Der Moses des Michelangelo. In: Freud, G.W. X., Frankfurt/Main, S. 172.

<sup>74</sup> Freud in einem Brief an Romain Rolland, vgl. Nitzschke, Bernd [1984]: Frühe Formen des Dialogs. Musikalisches Erleben – Psychoanalytische Reflexion. In: Oberhoff, a.a.O., S. 309

<sup>75</sup> Oberhoff, Bernd (Hg.) (2002): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme, Gießen.

veröffentlichten Aufsätze publiziert hat. Dieser Band, sowie auch das darin enthaltene umfangreiche Literaturverzeichnis, stellt eine zentrale Quelle dieser Arbeit dar.

In diesem ersten Teil gilt es, anhand der vorliegenden Literatur herauszuarbeiten, wie sich das Musikerleben aus psychoanalytischer Perspektive darstellt und welche verschiedenen Aspekte von Wirkungsweisen von Musik daraus erschlossen werden können. Er ist somit die Basis für die in Teil III vorgenommene Analyse der Rolle von Musik in der Masse.

## 1. Der Ursprung von Musik

Basierend auf libidotheoretischen Überlegungen skizziert *Sigmund Pfeifer*<sup>76</sup> 1923 die Entwicklung der Musik aus präverbalen, affektiven Lautäußerungen zur Abfuhr von gestauter Libido, und konzeptualisiert den Gesang damit auf naturwissenschaftlicher Basis als biologisches Phänomen. Er verweist auf die enge Beziehung zwischen der „Musik“ der Tiere (z. B. Froschgesänge, Vogelgezwitscher etc.) und ihrer Sexualität. Beim „Singen“ wird eine körperfremde Substanz (die Luft) in eine körpereigene transformiert um sie mit narzisstischer Libido zu besetzt. Durch das Ausstoßen von Luft versucht sich der Organismus seiner Libidospannung zu entledigen. Der Ton, der musikalische Klang, ist damit „(...) eine Ejektion der gestauten primär-narzisstischen und der autoerotischen Libido eines sexuell erregten, jedoch zur eigentlichen Objektsexualität noch nicht vorgedrungenen Organismus (...)“<sup>77</sup> Der Gesang ist demnach der Versuch, die Libido in einer Form abzuführen, die der Genitalität vorausgeht. Der entstehende Ton, der „Ausdruck“, kennzeichnet somit die Geburtsstätte des Gesangs – und infolge aller Musik.

Auch *Desiderius Mosonyi*<sup>78</sup> Ausführungen stehen ganz im Zeichen der Libidotheorie. Er erkennt in Ton und Geräusch die ursprünglichsten und unmittelbarsten Ausdrucksformen und sieht sie daher als „Vorstufen des Wortes und der Sprache“<sup>79</sup>. Die Schreie eines Säuglings als Antwort auf vielfältige Reize seien „primäre akustische, lustbetonte und irrationale Ausdruckserscheinungen; lustbetont, da sie Erleichterung erschaffen, irrational, da sie

---

<sup>76</sup> Pfeifer, Sigmund [1923]: Musikpsychologische Probleme. In: Oberhoff, a.a.O., S. 57-64. Sigmund (Zsigmond) Pfeifer (1889-1945) war Psychoanalytiker und Mitglied der Ungarischen Psychoanalytischen Vereinigung. Wurde 1944 von den Nazis deportiert und ermordet.

<sup>77</sup> Ebd., S. 59.

<sup>78</sup> Mosonyi, Desiderius (Dezsö) [1935]: Die irrationalen Grundlagen der Musik. In: Oberhoff, a.a.O, S. 73-93.

<sup>79</sup> Ebd., S. 73.

ungehemmt und maßlos sind.“<sup>80</sup> Musik hat sich demnach „aus der primären motorischen Abfuhr innerer Spannungen“ entwickelt:

*Der akustische Ausdruck als Nebenprodukt übernimmt einen Teil der primären Entladung. Die ursprüngliche hemmungslose motorische Abfuhr des Triebes wird nicht zugelassen, gleichzeitig unterliegt der primäre akustische Ausdruck der Verdrängung und verwandelt sich in einen lustvollen, geformten, musikalischen, der indes auch nur zeitweise und bei gewissen Gelegenheiten, wenn Hemmungen der Vernunft, der sozialen Umstände und u. dgl. wegfallen, lustbetont erscheinen darf. Motorische und akustische Abfuhr werden zum Lustgewinn in ein gemeinsames Spiel, Tanz und Tanzmusik, umgewandelt.<sup>81</sup>*

Musik ist demnach Produkt der Sublimierung von Triebspannungen, zudem wird hier auch ein wesentlicher, zentraler Aspekt von Musik angesprochen, nämlich die enge Beziehung zwischen Musik und Körper. Allerdings wird hier nur Musik als „Ausdruck“ analysiert, aber wie verhält es sich mit dem Unterschied zwischen aktivem, eigenen musikalischen Ausdruck und dem passiven, bloß gehörten, also Musik als „Eindruck“? Für Mosonyi ist der Eindruck nur dann lustvoll, wenn er zum eigenen Ausdruck wird, wenn also durch Einfühlen in die Musik diese zur Abfuhr eigener psychischer Spannungen dient.<sup>82</sup> Zum Einfühlen muss jedoch ein akustischer Reiz erst bewältigt bzw. verstanden werden. Wie dies geschieht, soll im Folgenden dargestellt werden.

## **2. Voraussetzungen für den Musikgenuss**

Musik ist primär zunächst einmal ein akustischer Reiz, der, wenn er neu und/oder ungewohnt ist, als störend empfunden wird. So wie überhaupt „(d)as Neue, Fremde, (...) primär von der Psyche wie Feindliches, wie Gefahr gewertet [wird]; alles Neue scheint eine Bedrohung des infantilen Narzißmus durch den Einspruch der Realität zu sein.“<sup>83</sup> Der Organismus weiß damit noch nicht umzugehen, das innere Gleichgewicht wird gestört, denn da noch keine geeignete „motorische Antwort“ eingeübt werden konnte, kann „(d)ie Abfuhr (...) nicht prompt und dezidiert erfolgen, daher entsteht Unlust.“<sup>84</sup>

Ein plötzliches Geräusch – ob nun schrill und laut, oder auch ein leises, das eine Stille

---

<sup>80</sup> Ebd. „Irrational“ meint nicht zwecklos, sondern unzweckmäßig im Sinne von übermäßig, maßlos, vgl. ebd.

<sup>81</sup> Ebd., S. 78. Abk. im Org., Anm. S. W.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>83</sup> Winterstein, A. (1930): Angst vor dem Neuen, Neugier und Langeweile. *Psa. Bewegung*, Bd. II, S. 540. Zit. in: Spitz, René (1937): Wiederholung, Rhythmus, Langeweile. In: *Imago*, Band 23, S. 173, Fußnote 4.

<sup>84</sup> Mosonyi, S. 79.

durchbricht – wird wie ein Angriff erlebt, die Gefahr eines Durchbruchs des Reizschutzes droht.<sup>85</sup> Ein Neugeborenes – in manchen Situationen auch Erwachsene – reagiert darauf wie auf ein Gefahrensignal, mit einer reflexhaften Schreckreaktion.

*Solche Schockreaktionen bestehen aus Starre, mit darauf folgenden diffusen Muskelabfuhrphänomenen, sowie Schreiweinen. Mit zunehmendem Alter, entsprechend der immer weiter fortschreitenden Ausbildung des Ichs und seiner Schutz- und Abwehrvorrichtungen, nehmen auch die Schockreaktionen immer mehr ab. Beim Erwachsenen schließlich kommen solche Reaktionen nur mehr in ungewöhnlichen Ausnahmesituationen vor (...).*<sup>86</sup>

Aber nicht nur plötzliche Geräusche können später Angst erzeugen, sondern auch wiederholte, monotone, immer intensiver werdende Geräusche, die die unlustvolle Spannung immer mehr steigern und in Folge durchaus auch Panik auslösen können. Dagegen entsteht *Genuss*, so *Heinz Kohut* und *Sigmund Levarie*<sup>87</sup>, „(...) wenn psychologische Spannung gelöst wird oder wenn diese Lösung kurz bevorsteht. Energien, die an eine bestimmte Aufgabe gebunden sind, werden freigesetzt und können nun zu genussvoller Entladung verwendet werden.“<sup>88</sup> Ihre Theorie ist nun, dass die ursprünglich durch Geräusche erweckte Angst eine Art von Bürde ist. Wird sie entfernt, wird Energie freigesetzt, gekoppelt an ein Gefühl der Freude – Genuss entsteht. Bevor aber Genuss entsteht, muss ein Mensch in seiner Entwicklung erst den Andrang von den störenden Reizen seiner Außenwelt, eben auch den akustischen, bewältigen lernen.

### 3. Frühe Assoziationen

Ein Säugling ist ganz allgemein einer Unmenge an Reizen ausgesetzt, jedoch keinen in so großem Ausmaß wie den Hörreizen, denn im Gegensatz zum den visuellen Reizen dringen die akustischen unkontrollierbar ein. In dieser Zeit, in der das ungeformte Ich dieser permanenten „akustischen Bedrohung“ ausgesetzt ist, kommt es zu frühen Assoziationen zwischen Geräusch und Außenwelt (wodurch später dann spezifische Geräusche spezifische Ängste hervorrufen können).<sup>89</sup> Im Streben nach Befriedigung im Sinne des Lustprinzips werden die chaotischen, störenden Geräusche nach und nach durch sinnvolle ersetzt und im Sinne der

---

<sup>85</sup> Vgl. Spitz, S. 173f. Als erster Reizdurchbruch gilt die Geburt („Geburtstrauma“), wo der gesamte Organismus mit nicht zu bewältigenden Reizen überflutet wurde. Vgl. zum Reizschutz auch Freud [1920]: Jenseits des Lustprinzips.

<sup>86</sup> Spitz, S. 174.

<sup>87</sup> Kohut, Heinz /Levarie, Sigmund [1950]: Über den Musikgenuss. In: Oberhoff, a.a.O., S. 105 –126.

<sup>88</sup> Ebd., S. 110.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 109.

frühen, „symbolischen“ Assoziation mit befriedigenden Situationen verknüpft (beispielsweise die Stimme der Mutter mit oraler Befriedigung).<sup>90</sup> Dadurch wird dann allerdings in der späteren Entwicklung *Stille* oft als Bedrohung empfunden, denn Stille bedeutet Alleinsein, oftmals auch Einsamkeit, kurz: einen Objektverlust. Dies verweist auf einen nicht unwesentlichen Faktor des Musikgenusses: Musik als soziales Erlebnis, als Gruppenerfahrung, dient der gemeinsamen Bewältigung solch spezifischer Ängste. Das meint nicht nur das gemeinsame Singen (bei Konzerten, Aufmärschen oder von Nationalhymnen), auch ‚(d)as Pfeifen im Dunkeln‘ ist ein Versuch, die Angst vor dem Alleinsein zu vertreiben, indem man die Illusion einer stützenden Gruppe schafft.“<sup>91</sup>

Die Bewältigung dieser frühesten Furcht vor Geräuschen erfolgt bei der Musik durch die – historisch entwickelten – formalen Aspekte: „Musik ist verstehbar, sie hat Formen und Gesetze, die das Ich erlernen und zu einem Teil seiner Organisation machen kann.“<sup>92</sup> Wird sie verstanden, entpuppt sich die Angst bald als unnötig, die Freisetzung von Energie – und damit Genuss – wird möglich. Was aber sind nun diese formalen Aspekte der Musik, welche den HörerInnen erlauben, die Hörreize zu meistern?

#### **4. Die formalen Aspekte von Musik**

Musik ist die mittels musikalischer Parameter sinnvoll organisierte Form von akustischen Schallereignissen.<sup>93</sup> Unter musikalische Parameter fallen Rhythmus, Klang, Melodie, Mehrstimmigkeit bzw. Harmonie und Form, wobei sich diese historisch regional und kulturell unterschiedlich entwickelt haben.<sup>94</sup> Sie sind die formalen Aspekte, die für die Ordnung des musikalischen Materials und in Folge für die psychische Bewältigung von Musik zentral sind. Erst sie ermöglichen das Verstehen und den Genuss derselben. Die wesentlichsten Komponenten sind dabei der Rhythmus und die mit ihm verbundene Wiederholung, weswegen hier der Fokus auf diese beiden Elemente gerichtet werden soll. Da zudem der Tanz eng mit dem Rhythmus verknüpft ist, beziehungsweise die enge Verbindung von Musik und Körper einen wesentlichen Aspekt der psychoanalytischen Musikbetrachtung ausmacht, wird auch er in die folgende Analyse inkludiert.

---

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 110f.

<sup>91</sup> Ebd., S. 111. Vgl. dazu auch Kapitel III. 3.1.

<sup>92</sup> Ebd., S. 112.

<sup>93</sup> Was prinzipiell jedes Geräusch, jedes Schallereignis musikfähig macht. Vgl. Bruhn et al. (Hg.) (1993): Musikpsychologie. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg, S. 17.

<sup>94</sup> Vgl. Bruhn (Hg.), ebd.

## 4. 1. Die Wiederholung

Wie bereits ausgeführt wurde, erzeugt ein neuer und/oder ungewohnter beziehungsweise fremder akustischer Reiz Unlust oder gar Angst. Musik, die ein Mensch noch nicht kennt, wird daher schnell als „Krach“ abgelehnt.<sup>95</sup> Erst durch die Wiederholung wird der Reiz bekannt, die Abfuhrbahnen werden gewohnt und zunehmend von der Freude am Erkennen begleitet. Als essentieller Bestandteil des Rhythmus und der Melodie ist daher das Moment der Wiederholung für das Verständnis der Wirkungsweise von Musik zentral. Die Wiederholung dient der Reproduktion des Lustgewinns; Vergnügen bereitet die Freude am Erkennen eines temporär verschwundenen oder versteckten Bekannten.<sup>96</sup> Mosonyi vergleicht diesen Prozess mit einem „Versteckspiel“. Dieses sei beispielsweise auch „(...) die durchschlagende und verschwindende Betonung des Rhythmus; die Wiederholung gleicher oder verwandter Töne, in welchen das Identische durch neue Elemente verdeckt ist.“<sup>97</sup> Und weiters werde auch „(d)urch Erkennen neuer Analogien (...) die Verwandtschaft und damit auch der Umfang des Versteckspiels größer.“<sup>98</sup>

Nicht von ungefähr zeichnet Mosonyi, der von libidotheoretischen Überlegungen an das Thema herangeht, hier eine Analogie zum Spiel. Dieser Prozess, dieses Versteckspiel zur Reproduktion des Lustgewinns, also die „Lust an der Wiederholung“, kann schon bei Kleinkindern als „Fort-Da-Spiel“ beobachtet werden, wie Freud in seiner Spieltheorie dargelegt hat.<sup>99</sup>

### 4. 1. 1. Die Wiederholung als Spiel mit der Unlust

Freud hatte seinem 18 Monate alten Neffen beim Spiel mit einer mit einem Bindfaden umwickelten Holzspule zugesehen, die er – der Kleine – immer wieder mit einer Lautäußerung im Sinne von „Fort“ weit von sich wirft. Eines Tages sieht er, wie das Kind die Spule beim wieder Heranziehen mit einem freudigen „Da!“ begrüßt, was Freud als Nachspielen des Verschwindens und Wiederkommens der Mutter deutet und ihm den

---

<sup>95</sup> Hier findet sich auch den Ursprung der Tragödie des/der „unverstandenen“ und verkannten Musikers/Musikerin, Anm.

<sup>96</sup> Vgl. Mosonyi, S. 84. Mosonyi bezieht sich diesbezüglich auf Freud: „Daß das Wiederfinden des Bekannten, das ‚Wiedererkennen‘, lustvoll ist, scheint allgemein zugestanden zu werden.“ Freud, zit. in: Moscovici, Serge (1986): Das Zeitalter der Massen, Frankfurt am Main., S. 327.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Ebd., S. 84f.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 84

Eindruck vermittelt, „(...) daß das Kind das Erlebnis [das Fortgehen der Mutter, Anm. SW] aus einem anderen Motiv zum Spiel gemacht hat. Es war dabei passiv, wurde vom Erlebnis betroffen und bringt sich nun in eine aktive Rolle, indem es dasselbe, trotzdem es unlustvoll war, als Spiel wiederholt.“<sup>100</sup> Das bringt Freud zu dem Schluss, „(...) daß die Kinder alles im Spiele wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht hat, daß sie dabei die Stärke des Eindruckes abreagieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen (..)“<sup>101</sup>, unabhängig davon, ob diese Erfahrungen an sich lustvoll waren oder nicht. Selbst schreckliche Erlebnisse, wie die eines Arztbesuches, werden „ganz gewiß zum Inhalt des nächsten Spieles werden (...).“<sup>102</sup> C Auch bei René Spitz<sup>103</sup> finden sich diese Überlegungen zur Wiederholung. Für ein Kind bedeutet jede neue Situation, jeder neuer Reiz

*(...) einen seelischen Aufwand (...), der sich in keiner Weise mit dem vergleichen lässt, was der Erwachsene dem Neuen gegenüber empfindet. So wird es begreiflich, daß das Kind wenn es sich in der Wiederholung eines bereits bekannt Gewordenen gefällt, darin Beruhigung, ja sogar Lust findet.*<sup>104</sup>

Das Spiel mit der Wiederholung verhilft also, sich etwas Nichtvertrautes anzueignen, d. h. ein neues, ungewohntes oder gar unangenehmes Erlebnis siegreich und daher eben lustvoll zu verarbeiten.<sup>105</sup> Auch in der Ökonomie der Psychodynamik spielt die Wiederholung eine entscheidende Rolle: Die Energie, die beim ersten Mal Hören aufgebracht wurde, wird bei den weiteren Malen durch das Wiedererkennen eingespart und ist so nun Quelle der Freude.<sup>106</sup>

Im Übrigen stehen Musik und Spiel ganz generell in engem Zusammenhang. Die Musik hat sich über das Spiel entwickelt;<sup>107</sup> sie ist die sublimierte Form der primären Entladung, wobei eben die motorische und akustische Abfuhr zum Lustgewinn in ein gemeinsames Spiel, Tanz und Tanzmusik transformiert wurden. Bei beiden, Musik und Spiel, steht die Lustbetonung im Vordergrund, beide sind irrational im Sinne einer maßlosen Unzweckmäßigkeit. „Je mehr das Spiel zu einer rationalen Tätigkeit wird, desto geringer wird seine Lustbetonung.“<sup>108</sup> Das

---

<sup>100</sup> Freud, Sigmund [1920]: Jenseits des Lustprinzips. In: Freud, G.W. XIII., S. 13

<sup>101</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>102</sup> Ebd., S. 15.

<sup>103</sup> Spitz, René (1937): Wiederholung, Rhythmus, Langeweile. In: Imago, Band 23, S. 171-196. René Arpad Spitz, geb. 1887 in Wien, gest. 1974 in Denver/Colorado (USA), war Psychoanalytiker und Wegbereiter der Säuglingsforschung und Entwicklungspsychologie.

<sup>104</sup> Spitz, S. 173.

<sup>105</sup> D. h. es handelt sich hierbei *nicht* um einen Ausdruck des Todestriebes, vgl. Fußnote 37, Anm.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., S. 119.

<sup>107</sup> Auch die Begriffe „Spiel“, „spielen“ werden, außer für die Theaterkunst, für keine andere Kunst verwendet. Vgl. im Folgenden Mosonyi, S. 78.

<sup>108</sup> Ebd.

heißt, im Gegensatz zum Spiel wird bei rationalem Handeln Maß- und Zwecklosigkeit der motorischen Abfuhr vermieden. Kennzeichen des Spiels ist die Einführung von Regeln, die jedoch, da sie selbst gewählt werden, kein wirkliches Hindernis darstellen. Ihre Funktion ist die einer „Schleuse“, die als Hemmung der unmittelbaren motorischen Abfuhr fungiert und somit die Spannung, also die Unlust, erhöht, um infolge den „Wasserfall“, also die lustvolle Entladung, kräftiger zu machen. Die Regeln beziehungsweise Hemmungen verleihen somit dem Spiel erst seinen Reiz. Im musikalischen Spiel ist zum Beispiel der Takt des Rhythmus die selbst gewählte Hemmung, und auch im Tanz ist der spielerische, libidinöse Inhalt unverkennbar.

#### **4. 1. 2. Wiederholung und Langeweile**

Eine weitere interessante Fragestellung wirft Spitz auf, indem er auf die Wiederholung als eine Ursache von Langeweile verweist: „Unentwegte Wiederholung desselben Erlebnisses wird der Erwachsene als uninteressant, dann als langweilig, schließlich als unerträglich ablehnen und sich dagegen heftig zur Wehr setzen.“<sup>109</sup> Welches sind nun aber die Bedingungen, unter denen die Wiederholung nicht als langweilig, sondern als lustvoll empfunden, also praktiziert und gefordert wird?<sup>110</sup>

Spitz nennt erstens „die Primitivität der Kulturstufe des Erwachsenen“, zweitens die Abänderung eines Teils der Wiederholung (Variation), drittens Wiederholung auf dem Gebiet der Kunst (Refrain, Reim, Rhythmus/Takt etc.), wobei sie hier nur in einer durch die Regeln (der Kompositionslehre) „(...) genau vorgeschriebenen, sparsamst zugemessenen Dosis gestattet (ist).“<sup>111</sup> Dies meint die Zahl der Wiederholungen, wie zum Beispiel die Unterteilung von Zählzeiten bzw. den Takt beim Rhythmus. Als vierte „Möglichkeit, der Wiederholung Duldung zu sichern“ nennt Spitz „Intoxikationen“: „Wir wissen, daß Intoxikationen, speziell Rauschzustände, unter ihren Symptomen monotone Wiederholungen desselben Wortes, derselben Melodie etc. aufweisen – man denke nur an das Verhalten von Betrunkenen.“<sup>112</sup> Intoxikationen lockern die Zensur, die üblicherweise unerwünschte Äußerungen des Unbewussten verhindert. Und er bemerkt: „Sehr interessant ist, daß, während einerseits der Rausch die Lust an der Wiederholung ermöglicht, die Wiederholung ihrerseits imstande ist,

---

<sup>109</sup> Spitz, S. 175.

<sup>110</sup> Vgl. im Folgenden ebd., S. 178f.

<sup>111</sup> Ebd., S.179.

<sup>112</sup> Ebd., S. 178.

rauschähnliche Zustände auszulösen.“<sup>113</sup> So kann beispielsweise repetitive Musik (beziehungsweise können repetitive Rhythmen) einen tranceartigen Zustand herbeiführen, so wie auch die Bedeutung der Wiederholung für Suggestion und Hypnose bekannt ist. Spitz vermutet diese Wirkung als phylogenetisch begründet. So vermag die Wiederholung alleine – also ohne Zuhilfenahme von Rauschmitteln –

*(...) die Kontrolle der Realität auszuschalten, die Persönlichkeit in einen Zustand zu versetzen, in welchem eine der wichtigsten Funktionen des Ichs und des Über-Ichs, die Realitätsprüfung, nicht funktioniert. Wenn aber die Realitätsprüfung lahmgelegt ist, so ist die Persönlichkeit schutzlos den Strebungen des Es preisgegeben.*<sup>114</sup>

Musik ist also allein durch das wiederholende Element in der Lage, die Zensur zu lockern, das heißt, die Realitätsprüfung im Vorbewussten auszuschalten und so die Evokation unbewusster Inhalte zu ermöglichen, also einen regressiven Prozess auszulösen. Auf den Aspekt der Regression soll jedoch erst später genauer eingegangen werden, bleiben wir zunächst noch beim musikalischen Parameter Rhythmus und dem mit ihm eng verbundenen Tanz.

## 4. 2. Rhythmus

Vorauszuschicken ist, dass ein Fötus schon vor der Geburt akustische Reize erlebt, wie beispielsweise den mütterlichen Herzschlag sowie auch ihr rhythmisches Atmen und Gehen.<sup>115</sup> Rhythmus ist also eine bereits *pränatale* Erfahrung; oder anders ausgedrückt, ein Individuum macht nicht erst von Geburt an musikalische und sprachliche Wahrnehmungen und Erfahrungen.<sup>116</sup>

Der Rhythmus ist die ursprünglichste der musikalischen Komponenten, und auch bei ihm ist die Wiederholung das Essentielle. In der abendländischen Musik bezeichnet er

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 179.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Vgl. Bruhn / Oerter / Rösing (Hg.) (1993): Musikpsychologie. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg, S. 273.

<sup>116</sup> Daher kann Musik bzw. können rhythmisch-akustische Klänge entwicklungspsychologisch auch ein äußerst relevantes Mittel zur Überwindung des Geburtstraumas sein, vgl. Altenburger, Katharina (2006): Die physiologische Wirkung der Musik auf den Menschen, Dissertation, Wien, S. 12. Interessant ist auch, dass nur Menschen spontan dem Rhythmus einer Musik folgen, dies kein anderes Lebewesen macht, es sich also dabei um eine primäre menschliche Eigenschaft handelt. Vgl. Sacks, Oliver (2008), in: Kospach, Julia (2008, 24. Mai): „Bach und Räucherforelle“. Interview mit Oliver Sacks, in: Der Standard, Printausgabe, S. A1. Sacks weist weiters darauf hin, dass dieser Wesenszug „(...) ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugt“, also einen „(...) wesentliche(n) gesellschaftliche(n) Synchronisationsfaktor“ darstellt, wie z. B. Marschmusik zeigt.

*(...) die wiederkehrende zeitliche Unterteilung von Zählzeiten (ein 4/4-Takt hat vier Zählzeiten, ein 3/4-Takt drei Zählzeiten etc.) (...). Der Rhythmus gliedert das Zeitmaß, das sich aus dem Metrum des thematischen Materials, aus Tondauer und Wechsel der Tonstärke ergibt. Metrum ist ein dem Rhythmus übergeordnetes Schema, der regelhafte Wechsel von schwerer und leichter Taktzeit. Das Metrum ist „ein ständiges Maß“, Rhythmus ist die „Art der Bewegung in diesem Maß“ (...).*<sup>117</sup>

Dagegen ist der, beispielsweise afrikanische oder indische Musik kennzeichnende, Polyrythmus „(...) eine Schichtung von Rhythmen von gleicher Gesamtdauer; er erlaubt die Darstellung komplexer musikalischer Zeitstrukturen im allgemeineren Sinn des Rhythmus.“<sup>118</sup> Kurz gefasst ist der Rhythmus also eine Folge von Dauern und Pausen, wobei jedoch Perioden im Sinne gleicher Zeitabschnitte sekundäre Bedeutung haben, da, wie erwähnt, die Wiederholung das Entscheidende ist.<sup>119</sup> Das Tempo des Rhythmus macht seine Dynamik aus – ein langsames Taktmaß wirkt feierlich, gedämpft (zum Beispiel Trauermärsche), wohingegen sich Tanzmusik durch einen raschen Rhythmus auszeichnet.

#### **4. 2. 1. Rhythmus und Tanz als gesellschaftsfähige Triebbefriedigung**

Rhythmus finden wir auch in den menschlichen Grundfunktionen wieder: Blutkreislauf, Atmung, Peristaltik, Menstruation, Geschlechtsverkehr und so weiter. Er ist die periodische Wiederholung von abwechselnd Spannung und Entspannung. Kommt es zu einer Störung, wird diese unlustvoll erfahren. Den Ablauf einer rhythmischen Bewegung beschreibt Mosonyi folgendermaßen:

*Da der Lusteffekt die motorische Abfuhr der Spannung begleitet, wird die Intensität der Lust in jenem Moment am stärksten sein, in dem die Hemmung durchbrochen, die Trägheit des Organs überwältigt wird, also im plötzlichen Beginnen der Bewegung oder bei langsam sich sammelnder Kraft im Zeitpunkt der höchsten Spannung des Muskels. Bei der periodisch wiederkehrenden Bewegung bringt jeder neue Beginn ein Anschwellen der Lustintensität, eine Akzentuierung.*<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Beck, Karin: Rhythmus und Timing. In: Bruhn *et al.* (Hg.), S. 459.

<sup>118</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Rhythmus\\_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rhythmus_(Musik)) (07.08.2009).

<sup>119</sup> Vgl. Ebd.

<sup>120</sup> Mosonyi, S. 79f.

Die Akzentuierung, also die Betonung, ist neben der periodischen Wiederholung wichtigstes Kennzeichen des Rhythmus.<sup>121</sup> Sie ist, ob nun rational oder irrational/lustvoll, jeder Bewegung eigen. Ist sie allerdings rational-automatisch, wie zum Beispiel beim Gehen, fällt uns die Betonung nicht auf; erst durch rhythmische Begleitung, etwa durch Marschmusik, wird sie lustvoll. „Aus dem nüchternen Gang wird ein Tanz im Marschrhythmus“<sup>122</sup>, meint Mosonyi, und weist auf die damit vollzogene Wiederherstellung des ursprünglichen Zusammenhangs von Musik (bzw. Rhythmus) und Tanz hin. Der Rhythmus kann dadurch auch ein relevanter gesellschaftlicher Synchronisationsfaktor sein<sup>123</sup> und einen „gemeinsamen Geist“, einen „esprit de corps“, schaffen. McNeill bezeichnet dieses Phänomen als „muscular bonding“<sup>124</sup>.

Im Tanz ist das Spiel des Triebes mit der selbst gewählten Hemmung (Takt) sehr offensichtlich, die Beine fungieren als ausführende Organe, sind Ausdruck des spielerischen Ersatzes der libidinösen Abfuhr. Je größer nun das Intervall zwischen zwei rhythmischen Betonungen (Entladungen),

*(...) desto größer wird der dazwischen liegende Spannungsanstieg. Da die Spannung bewirkenden Kräfte letztlich aus der Triebsschicht herrühren, kann man auch sagen, Rhythmus sei eine fraktionierte Triebentladung, oder, die Fraktionierung künstlich vermehrte und in die Länge gezogene, dabei gesellschaftsfähige Triebbefriedigung.*<sup>125</sup>

Musik hat, wie Kohut diagnostiziert, durch diese Sublimierung eine kathartische Wirkung;<sup>126</sup> die aus verdrängten Wünschen resultierenden Spannungen können sich stellvertretend auf musikalischer Ebene lösen. Vielfach dient der Rhythmus dafür; so gehören etwa „(e)inige primitive rhythmische Erfahrungen (...) jenem Bereich des psychischen Lebens an, den Freud unter den Begriff der infantilen Sexualität subsumierte. Das zwanghafte Schaukeln gestörter Kinder und Schizophrener (...) mögen hier als Beispiel dienen.“<sup>127</sup> Aber auch in der reifen Sexualität spielt der Rhythmus eine wichtige Rolle.

---

<sup>121</sup> Für die Wahrnehmung und Reproduktion eines Rhythmus ist diese Akzentuierung allerdings aufgrund des Phänomens der *subjektiven Rhythmisierung* (Begriff von Bolton, Thaddeus L.; 1895) *nicht unbedingt* notwendig, vgl. dazu Bruhn, S. 460.

<sup>122</sup> Mosonyi, S. 80.

<sup>123</sup> Sacks (2008), in: Kospach, Julia (2008, 24. Mai): „Bach und Räucherforelle“. Interview mit Oliver Sacks, in: Der Standard, Printausgabe, S. A1.

<sup>124</sup> Vgl. McNeill, William H. (1995): *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*. Cambridge, Massachusetts, S. VI f.

<sup>125</sup> Haisch, Erich [1953]: Über die psychoanalytische Deutung der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 161.

<sup>126</sup> Vgl. Kohut [1957], S. 170

<sup>127</sup> Ebd. S. 171

Jedenfalls kann die emotionale Lösung solcher Spannungen auch durch sehr subtile musikalische Mittel erreicht werden, wie etwa die sehr verhaltenen, ästhetisch abstrahierten und kaum wahrnehmbaren Rhythmen vieler klassischer Musikstücke. So oder so ist das Erleben von Musik – vorausgesetzt sie wird verstanden und gemocht – mit einem Lustempfinden verbundenen, welches mit der eigenen und der musikalischen Bewegung verknüpft ist.

## 5. Die Bewegungslust

*Richard Sterba*<sup>128</sup> untersuchte 1939 die Bewegungslust als integrierenden Bestandteil des musikalischen Erlebnisses bzw. den Zusammenhang zwischen der lustvollen Bewegung in der Musik und der eigenen Bewegung.

In der frühinfantilen Phase werden die Entdeckung und das Erleben der eigenen Gliedmaße und die daraus folgende allmähliche Beherrschung des Körpers als körperliches, narzisstisch-autoerotisches Lusterlebnis wahrgenommen. Dessen regressive Wiederholung und idealisierende Steigerung findet sich, so Sterba, im Spiel der musikalischen Bewegung.<sup>129</sup> Die kinästhetischen<sup>130</sup> Erlebnisse in der frühinfantilen Periode vermitteln erste Beziehungen zur räumlichen Umgebung: durch die in dieser Phase noch mangelnde Fähigkeit der Differenzierung zwischen Innen und Außen, Ich und Außenwelt, entsteht der Eindruck eines Zusammenfließens, das elementare Erleben eines „ozeanischen Gefühls“.<sup>131</sup> Dieses „(...) Gefühl der unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit mit dem ganzen der Außenwelt“<sup>132</sup> basiert auf dem primären Ichgefühl. Ein Säugling kann noch nicht zwischen Ich und Außenwelt unterscheiden; das Ich ist innig mit der Umwelt verbunden und scheidet erst später im Laufe eines Lernprozesses eine Außenwelt ab. Das primäre Ichgefühl bleibt jedoch – mehr oder weniger – im Seelenleben der Menschen erhalten, ist quasi eine Art „Gegenstück“ zum Ich<sup>133</sup> und kann im Zuge einer Regression reaktiviert werden.

Sterba meint nun, dass die Musik teilweise das ihr so eigene, aus der musikalischen Bewegung stammende intensiv Räumliche aus dieser frühinfantilen Periode entnimmt. „Das

---

<sup>128</sup> Sterba, Richard [1939]: Die Problematik des musikalischen Geschehens. In: Oberhoff, S. 95-101.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., S. 98.

<sup>130</sup> Kinästhetik: durch die Sinne wahrgenommene Bewegung, Anm.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 99. Vgl. dazu auch Freud [1930]: Das Unbehagen in der Kultur. In: G.W., XIV, S. 425. Den Begriff des „ozeanischen Gefühls“ hat Freud von seinem Freund Oskar Pfister entlehnt, Anm.

<sup>132</sup> Freud [1930], S. 422. Freud erachtet dieses Gefühl auch als Basis der Religiosität, Anm.

<sup>133</sup> Vgl. Freud [1930], S. 425.

Bewegungsmoment des musikalischen Geschehens bringt also nicht nur eine Regression zur frühinfantilen kinästhetischen Lust mit sich, sondern auch das intensive Lusterlebnis der Aufhebung der Trennung von Innen- und Außenwelt.<sup>134</sup> Diese Aufhebung erzeugt den subjektiven Eindruck, „eins mit dem Kosmos“ zu sein und das Weltgeschehen vom Ich aus lenken zu können.

Sterba bezieht sich in seinen Ausführungen zu Bewegungslust und Körperschema unter anderem auf Paul Federns Untersuchung zu den „Variationen des Ichgefühls“.<sup>135</sup> Federn vertritt die Auffassung, dass dem Ich und dem Über-Ich je ein anderes Ichgefühl entspricht. Das zum Über-Ich gehörige Ichgefühl ist ein rein seelisches, das zum Ich gehörige ein körperliches (mit Zugang zur Motilität). Da es bekanntlich im Unbewussten keine Kategorien von Zeit und Raum gibt, kann diese Sondierung von Körper-Ich und seelischem Ich gerade beim Einschlafen und Aufwachen aus einem Traum sehr deutlich werden. Allerdings

*(n)och deutlicher (...) erfolgt die(se) Sondierung (...) bei der Anwendung einer Ohnmacht mit ihrem verlangsamten Eintritt der Bewußtlosigkeit. Dabei fühlt man das Körper-Ich mit dem stärksten Gefühl von Entfremdung von sich abfallen, nach Abwärts gleiten (...). Eine kurze Spanne Zeit ist, wie sonst niemals, das seelische Ich deutlich rein vorhanden. Dasselbe dürfte bei Ausnahmezuständen und Ekstasen erfolgen und die erfahrungsgemäße Grundlage der selbstverständlichen dualistischen Überzeugung von der getrennten Existenz von Körper und Seele geben.*<sup>136</sup>

Beim Einschlafen – also der sukzessiven Regression – regiert im seelischen Ich das Lustprinzip über das Realitätsprinzip. Gedanken, die am Realitätsprinzip festhalten, stören dagegen das Einschlafen.<sup>137</sup> D. h. die mangelnde Fähigkeit, vom Realitätsprinzip zu lassen und sich auf Wunschphantasien, auf das Eintauchen ins Unbewusste, einzulassen, erschwert das Einschlafen, die Regression. (Daher bedürfen Erwachsene hierfür – sowie auch um sich anderwärtig gehen lassen zu können – oft diverser „Intoxikationen“.) Zudem regrediert beim (verlangsamten) Einschlafen auch das Körper-Ich zurück auf die infantile Stufe: die Ich-Grenzen gehen verloren.<sup>138</sup> Kurz gesagt kann somit festgestellt werden: in der Regression kommt es auch zu einem Verlust des klaren Körperschemas.

---

<sup>134</sup> Sterba, S. 99

<sup>135</sup> Federn, Paul [1926]: Einige Variationen des Ichgefühls. In: Grunert, Johannes (Hg.) (1977): Körperbild und Selbstverständnis. Psychoanalytische Beiträge zur Leib-Seele-Einheit, München, S. 167

<sup>136</sup> Ebd., S. 170f.

<sup>137</sup> Vgl. Ebd. 171.

<sup>138</sup> Vgl. Ebd. 172.

## 6. Musik und Regression

Die Regression gehört, wie den Grundbegriffen dargelegt, zu den psychischen Abwehrmechanismen. Unter Belastung dient die Regression zur Lösung innerer Konflikte. Allerdings kann jedoch, so Heinz Kohut,

*(e)ine freiwillig unternommene, zeitlich begrenzte und eingeschränkte Rückkehr zu frühen Formen der Anpassung (...) die höheren Funktionen neu beleben; eingeschränkte, kurzfristige Regressionen sind nicht selten fähig, uneingeschränkten, chronischen Regressionen entgegenzuwirken oder sie zu verhindern.<sup>139</sup>*

Auch und gerade der Schlaf ist Beispiel für diese Art der Regression zum Zweck der Regeneration. Die „extraverbale Natur der Musik“, so Kohut, eigne sich für die Art der „begrenzt-reversiblen Regression“ – von Ernst Kris auch als „Regression im Dienste des Ichs“ bezeichnet – besonders gut.<sup>140</sup> Da das musikalische Erleben in frühen präverbalen Erfahrungen begründet ist, kann also durch das Erleben von Musik – „(...) abhängig von der jeweils gegebenen psychische Struktur und der jeweiligen spezifischen Reaktionsbereitschaft gegenüber musikalischen Erfahrungen (...)“<sup>141</sup> – ein regressiver Prozess ausgelöst werden. – Kann, muss aber nicht. Ludwig Haessler spricht von „sekundärer“ Regression, da es sich um nicht zwingend eintretende, „(...) vom Musikerleben lediglich ausgelöste und vermittelte Vorgänge handelt.“<sup>142</sup> Wird jedoch ein solcher regressiver Prozess ausgelöst, kann es

*(...) zum psychischen Rückzug aus der Realität, zur Evokation von Phantasie, Erinnerungsresten und Wunschorstellungen, zu projektiven und identifikatorischen Mechanismen, zur Veränderung und Lockerung bis hin zur Auflösung des Zeit- und Realitätsbezuges sowie der Ich-Grenzen u.s.w., kommen.<sup>143</sup>*

Musik macht so die Erfüllung eines Wunsches möglich, nämlich der oft verdrängten, geheimen Sehnsucht nach „regressiver“ Verschmelzung<sup>144</sup>, nach Vermischung eigener und

---

<sup>139</sup> Kohut, Heinz [1957]: Betrachtungen über die psychologische Funktion der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 186. Auch in: Ders.: Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zur psychoanalytischen Theorie, zu Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst. Frankfurt/Main, 1974, S. 237

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Haessler, Ludwig [1997]: Psychoanalyse und Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 400

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Das menschliche Leben ist von Beginn an von unzähligen schmerzhaften Trennungserfahrungen gekennzeichnet, weswegen immer eine gewisse Sehnsucht nach Entgrenzung in einen anderen Körper bleibt, vgl. List, Eveline (2009b), S. 6.

fremder Gefühle, vorübergehender Aufhebung der Ich-Grenzen, Erleben der Einheit von Ich und Du.<sup>145</sup>

## 7. Der Musikgenuss

Die formalen Aspekte von Musik erlauben also, die akustischen Reize zu bewältigen, zu verstehen. Der musikalische Genuss rührt von der Energie her, die durch das Meistern der musikalischen Aufgabe freigesetzt wird. Das bedeutet, die durch die Musik reaktivierten, aus der Kindheit stammenden „archaischen“ Ängste können als ErwachseneR mit einem strukturierten, tragfähigen Ich bewältigt und daher genossen werden.<sup>146</sup> Wird die Musik von den ZuhörerInnen jedoch *nicht* verstanden, wie beispielsweise oft atonale oder andere zeitgenössische Musik, kommt es zu einem Anwachsen der ängstlichen Spannung. Um diese zu lösen, muss sie abgewehrt oder anders abgeführt werden. Dies äußert sich dann entweder durch emotionale Reaktionen wie Protest oder zwanghaftes Gelächter, oder durch das Erzeugen von Gegengeräuschen wie Zischen oder Buhrufen.<sup>147</sup>

Die Entladung von Energie im Genuss kann aber auch durch wesentlich musikalische Mittel erfolgen, wie Kohut und Levarie am Beispiel der Symphonien Beethovens darstellen:

*Es ist wohlbekannt, dass die Musik, wenn es dem Ende der Symphonie zugeht, an reiner Lautstärke zunimmt und dass der Zuhörer sie als triumphierend und siegreich empfindet. Die triumphierende Intensität des Schlusses ist die Lösung der musikalischen Aufgabe, die zusammenfällt mit der Rückkehr der Komposition zur Konsonanz, deren Herrschaft nun endgültig gesichert ist. Dies ist der Augenblick, in dem die größte Energiemenge freigesetzt und der Gipfel des Genusses erreicht wird. Dass die musikalische Komposition ihren triumphalen Gipfel in diesem speziellen Augenblick erreicht, kann nur bedeuten, dass nun der Zuhörer und die Musik emotional eins geworden sind – dass die Musik die freigesetzten Energien des Hörers ausdrückt und entlädt. Nachdem er sich mit der Musik identifiziert, hat der Zuhörer die endgültige Bewältigung einer äußeren Aufgabe erreicht. Er hat sie durch Regression auf einen früheren Zustand seines Ichs vollbracht, der einen ekstatischen Musikgenuss zulässt. Zu diesem Ich-Stadium gehört die primitivste Bewältigung durch Einverleibung und Identifikation. In diesem Augenblick unterscheidet der ekstatische Zuhörer nicht mehr klar zwischen sich und der Außenwelt; er empfindet die Töne als von ihm selbst hervorgebracht oder sogar als Teil seiner selbst, weil sie emotional das sind, was er fühlt. Mit dem Niederbrechen der Ich-Grenzen wird das „ozeanische Gefühl“ (Freud 1930) des Einsseins mit der Welt („Seid umschlungen, Millionen“) erreicht und somit eine sozial akzeptable Form magischer Allmacht*

<sup>145</sup> vgl. Nitzschke [1984], in: Oberhoff, S. 307.

<sup>146</sup> Vgl. Rauchfleisch, Udo (2006): Fremde neue Töne. In: UNI NOVA – Wissenschaftsmagazin der Universität Basel, Nr. 102, S. 14 – 16, a. a. O.

<sup>147</sup> Vgl. Kohut/Levarie, S. 116.

*und eine Wiederholung früher, primitiver kinästhetischer Freuden, bei denen der Zuhörer mit den Tönen durch den Raum fliegt (Sterba 1946[1939]).*<sup>148</sup>

Kohut und Levarie betonen, dass dieser ekstatische Musikgenuss bei allen Stilrichtungen auf dem gleichen Prinzip beruht<sup>149</sup>, also auch für Popmusik – bzw. populäre Musik wie etwa Schlager – gilt.<sup>150</sup> Auf jeden Fall ist „(d)ie Fähigkeit, auf diesen frühen Ich-Zustand zu regredieren, während gleichzeitig die komplizierten Ich-Funktionen beibehalten werden, die erforderlich sind, um das Einströmen von organisierten Tönen zu erkennen und zu meistern, (...) die Vorbedingung für den Musikgenuss.“<sup>151</sup> Das im obigen Zitat angeführte Beispiel zeigt auch, dass die Abfolge von Bedrohung und Lösung (hier: Dissonanz und Konsonanz) auch in der musikalischen Komposition wiederholt wird; der Aktionsmodus der musikalischen Bewegung ist dabei analog dem bereits erörterten „Versteckspiel“.

## **8. Phantasiebefriedigung und erlaubter Exzess**

Freud zufolge ist unsere Kultur auf Triebverzicht aufgebaut; das Ich hat zur Triebabwehr bestimmte Methoden entwickelt.<sup>152</sup> Das Ausgeschlossene, das unbewusst Verdrängte, pocht jedoch bekanntlich

*(...) im Traum und in der Neurose (...) um Einlaß an den von Widerständen bewachten Pforten, und in wacher Gesundheit bedienen wir uns besonderer Kunstgriffe, um das Verdrängte mit Umgehung der Widerstände und unter Lustgewinn zeitweilig in unser Ich aufzunehmen.*<sup>153</sup>

Freud führt als Beispiel Witz und Humor an, jedoch darf wohl auch Musik als solcher „Kunstgriff“ angenommen werden, erlaubt sie doch, wie Frieda Teller bereits 1917 ausführt, den verdrängten Wünschen eine Phantasiebefriedigung, indem sie die psychische Zensur aufhebt.<sup>154</sup> Wie bereits ausgeführt wurde, ermöglicht bzw. erhöht der (Drogen-)Rausch die Lust an der Wiederholung durch eben diese Lockerung der Zensur, durch die Ausschaltung der Realitätsprüfung im Vorbewussten. Umgekehrt ist auch die Wiederholung ihrerseits imstande, rauschähnliche Zustände auszulösen und ein Eintauchen ins Unbewusste (und in Folge illusionäre Befriedigung) zu ermöglichen. D. h. Musik ist schon allein durch das

---

<sup>148</sup> Kohut/Levarie, S. 122f.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 123.

<sup>150</sup> Vgl. Hoffmann, Josef (1988): Popmusik, Pubertät, Narzißmus. In: Psyche, Bd. 42, Nr. 11. Stuttgart, S. 969.

<sup>151</sup> Kohut/Levarie, S. 123f.

<sup>152</sup> Vgl. Kapitel Grundbegriffe.

<sup>153</sup> Freud [1921]: Massenpsychologie, S.146

<sup>154</sup> vgl. Teller, Frieda [1917]: Musikgenuss und Phantasie. In: Oberhoff, a.a.O., S. 48f.

wiederholende Element in der Lage, die Zensur zu lockern und Primärprozesshaftes zu evozieren, allerdings gelingt dies mit Hilfe von Rauschmitteln schneller und einfacher.

In diesem Zusammenhang soll hier auf das Wesen des Festes eingegangen werden. Freud beschreibt die Institution der Feste als „vom Gesetz gebotene Exzesse“<sup>155</sup>, die ihren heiteren Charakter der Befreiung vom Triebverbot verdanken:<sup>156</sup>

*Bei allen Verzichten und Einschränkungen, die dem Ich auferlegt werden, ist der periodische Durchbruch der Verbote Regel, wie ja die Institution der Feste zeigt, die ursprünglich nichts anderes sind als vom Gesetz gebotene Exzesse und dieser Befreiung auch ihren heiteren Charakter verdanken.*<sup>157</sup>

Kennzeichen dieser festlichen Exzesse sei, so Freud, die zeitweilige Rückbildung der Trennung von Ich und Ich-Ideal, wobei es, „(...) wenn etwas im Ich mit dem Ideal zusammenfällt (...) immer zu einer Empfindung von Triumph (...)“<sup>158</sup> – also einer Art von Ekstase – kommt. Beim festlichen Zeremoniell sind bekanntermaßen Musik und Tanz äußerst wichtige Faktoren. Mosonyi meint, dass die freudige Ekstase der Feste, bzw. das Verschmelzen des Ichs mit dem Ich-Ideal, nur durch diese beiden Komponenten (Musik und Tanz) zu erreichen sei.<sup>159</sup> Bedingung für solch einen „(...) hemmungslose(n) lustvolle(n) Exzess über die alltägliche Ordnung (...)“ ist entweder die „(...) Herabsetzung der rationalen Kritik des Intellekts oder dessen Überwältigung durch Steigerung der Energiebesetzung der Triebe.“<sup>160</sup> Hilfsmittel dafür sind eben oftmals Alkohol oder andere Rauschmittel – sie mindern die Hemmung, die sonst in jenen (in den nötigen Hemmungen) gebundene Energie wird freigesetzt, Tanz und Musik wiederum steigern die Libido bis zur Ekstase.

Den gesellschaftlichen – ergo politischen – Sinn der Institution des Festes beschreibt Otto Fenichel als „symbolische Rebellion“.<sup>161</sup> Diese sei „(...) der bestehenden Ordnung lieber als eine reale. Dem Volk muss man außer ‚panem‘ auch ‚circenses‘ geben, Gelegenheit, die aufrührerischen, sadistischen Neigungen an einer ungefährlichen Stelle abzuführen.“<sup>162</sup> In Österreich und Deutschland beispielsweise finden diese hemmungslosen, lustvollen, von

---

<sup>155</sup> Freud [1921]: Massenpsychologie, S. 147.

<sup>156</sup> Vgl. ebd., sowie Freud [1912]: Totem und Tabu, G.W. VIX, S. 170

<sup>157</sup> Freud [1921], S. 147

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Vgl. Mosonyi, S. 77

<sup>160</sup> Mosonyi, S. 74

<sup>161</sup> Fenichel, Otto [1939]: Über Trophäe und Triumph. In: Ders.: Aufsätze. Band II. Gießen 1998, S. 179. „Panem et circenses“ = „Brot und Spiele“, Anm.

<sup>162</sup> Ebd.

Gesetz und Gesellschaft erlaubten Exzesse unter anderem in Form von Faschings- und Karnevalsfeiern, Oktoberfest oder Musikantenstadl statt.

## 9. Musik als Sprache

Gemeinhin wird Musik als „Sprache der Welt“ („Universal Language“) bezeichnet, und tatsächlich ist Musik eine, wie es Ludwig Haessler<sup>163</sup> bezeichnet, „Sprache sui generis“<sup>164</sup>. Um diese Äquivalenz aber zu verstehen, ist es notwendig, den Zusammenhang zwischen Sinnlichkeit und Zeichensystem (Symbol) zu begreifen. Daher soll im Folgenden die Entwicklungslinie zur Symbolisierung bzw. Symbol-Sprache nachgezeichnet werden.

### 9. 1. Vom Sinn zum Symbol

Die Geburt eines Menschen bedeutet dessen körperliche Trennung von der Welt. In dieser physischen Getrenntheit, dem „Geburtstrauma“<sup>165</sup> (Otto Rank) liegt der Ursprung des Triebgeschehens (und im speziellen aller Angst) begründet. Gleichzeitig bleibt die Sehnsucht nach Entgrenzung in einen anderen Körper immer bestehen. Die Triebgenese erfolgt durch den körperlichen und emotionalen Kontakt mit einer liebevollen, aufmerksamen Pflegeperson (zumeist der Mutter). Damit einher geht die Entwicklung von Sinnlichkeit, also einer mit Bedeutung versehenen Körperlichkeit. Das nicht-sprachliche, vorwiegend von Affekten getragene performative Ausdruckssystem zwischen Pflegeperson und Kind sichert so in der sensomotorischen Periode der Entwicklung des Kindes dessen Überleben.<sup>166</sup> Die „Versinnlichung“ geschieht einerseits durch die Erregung der Sinne bzw. „Erweckung“ der Sinnesorgane, andererseits durch die Erzeugung von Sinn respektive Sinnhaftigkeit.<sup>167</sup> „Beides zusammen“ so *Eveline List*, „stiftet Bedeutung.“<sup>168</sup> Die „Sinn“-Gebung verbindet also Körper und Geist, macht den Körper zu einer psychischen Größe und bildet so die Basis des Selbstgefühls und der Denkstrukturen, d. h. die Bedeutungsgebung ist synonym dem Eintritt in die Welt der Geistigkeit.

---

<sup>163</sup> Haessler, Ludwig [1997]: Psychoanalyse und Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 389-419

<sup>164</sup> Ebd., S. 394.

<sup>165</sup> Eveline List bezeichnet dieses auch als „frühe Kastrationserfahrung“, vgl. List (2009a), S. 122.

<sup>166</sup> Vgl. Haessler, S. 402f.

<sup>167</sup> Vgl. List (2009a), S. 121

<sup>168</sup> Ebd.

*Denken beginnt als sensomotorisches Halluzinieren sinnlicher Befriedigung, die mit der Welt verbindet und die die reale körperliche Getrenntheit und die damit verbundene Angst phantasmatisch aufhebt. Das ist die wichtigste Quelle menschlicher Sicherheit. Gelungene Angstabwehr schafft symbolisierend innere Verbundenheit mit der Welt.*<sup>169</sup>

Melanie Klein sieht daher in den frühen Ängsten einen Entwicklungskatalysator für Symbolisierung und Kreativität<sup>170</sup>, bzw. ist ein Symbol sowohl primärer kreativer Ausdruck als auch Bewältigung von Angst: es ist ein distanzierendes Substitut für unerträgliche Inhalte und hat somit eine Abwehrfunktion.<sup>171</sup>

Symbolisierung basiert auf dem Umstand, dass phylogenetisch die Instinktsteuerung des Menschen verloren gegangen und durch Sinnbildung und Symbolisierungsfähigkeit ersetzt worden ist.<sup>172</sup> Der Mensch orientiert sich also nicht durch Instinkte, sondern durch Aneignung. Diese Entfremdung von der Natur ist gleichbedeutend mit der Entstehung von Kultur, also der „(...) produktive[n] und kreative[n] Gestaltung der Realität und der Welt“<sup>173</sup>. Triebrepräsentanzen sind uns daher vorwiegend als qualitativ spezifizierte Affektabfuhr (zum Beispiel kindliches Staunen, Lachen, Weinen etc.) oder eben durch Symbolisierungen (wie etwa intellektuelle Leistungen) zugänglich. Die Symbolbildung bedeutet die Möglichkeit der Kommunikation sowie auch die Herstellung innerpsychischer und äußerer Ordnung.

*Freud verstand die Symbolisierung als Zusammentreffen von sinnlicher Sachvorstellung (Bild, Ton, Berührung usw.) mit der entsprechenden Wortvorstellung. Die Formgebung im Vorbewussten und die Zusammenführung von sinnlicher Vorstellung und (Wort-)Sprache machen effektives Denken möglich. Im Zuge des Spracherwerbs ersetzen die Symbole die (verdrängten) sinnlichen Inhalte, und in der Psychoanalyse kann das Verdrängte assoziativ von der Sprache her teilweise wieder in Erinnerung gerufen werden. Die Fähigkeit, sich von unerträglichen Inhalten zu distanzieren, ist Quelle der Externalisierung als Spiel und Kreativität und vor allem Quelle des Spracherwerbs.*<sup>174</sup>

Im Gegensatz dazu kommt es in der Regression – beispielsweise in Massensituationen – zu einer Desymbolisierung. Sprache dient dann nicht mehr der Reflexion und Verständigung,

---

<sup>169</sup> List (2009c): Von der Gottesfurcht zur Gewissensangst. Unveröffentlichtes Manuskript.

<sup>170</sup> Vgl. List (2009a), S. 89.

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S. 124

<sup>172</sup> Vgl. List (2009a), S. 197.

<sup>173</sup> Ebd., S. 100.

<sup>174</sup> List (2009a), S. 123f. Beispielsweise ist das von Freud beobachtete Spiel seines Neffen mit einer Zwirnpule das symbolisch in Szene gesetzte Fortgehen der Mutter bzw. die Symbolisierung der dabei als schmerzhaft empfundenen Gefühle. Diese symbolischen Repräsentationen bedeuten eine Auseinandersetzung mit bzw. Verbindung von der inneren und der äußeren Welt. Vgl. ebd., S. 100.

sondern in pseudosymbolischer Form der Affektabfuhr, wird also wieder zurück zu körperlichem versinnlicht; Selbstgefühl und Denkstrukturen gehen verloren.<sup>175</sup>

Auch wenn die unterschiedlichen menschlichen Zeichensysteme immer aus den grundlegenden Prinzipien und Strukturen des menschlichen Denkens erwachsen und dieses Denken auf der Tatsache basiert, dass das Individuum den Sinnesreizen aus der Außenwelt Bedeutung und Sinn gibt<sup>176</sup>, so hat jedoch ein Symbol nicht immer die gleiche Bedeutung. Kulturunterschiede manifestieren sich in unterschiedlicher Symbolik und unterschiedlicher Sinnlichkeit (also mit Bedeutung versehener Körperlichkeit). Zudem hat ein Symbol nicht nur eine allgemeine Bedeutung in Ordnung und Form, sondern ist immer auch mit ganz intimen, subjektiven Phantasien aufgeladen.

## 9. 2. Musik als nicht-wortsprachliches Zeichensystem

*Die Elemente [des musikalischen Mediums] sind aus Körperhaftem erwachsen, gemahnen an Körperhaftes und werden sinnlich körperhaft vermittelt und aufgenommen. Ihre Beziehung vor allem zum Affektiven im weitesten Sinne ist offenkundig. Der Affekt ist selbst tief im Körperlichen, in komplexen, an das Affektleben gebundenen Körpervorgängen, in sekretorischen, motorischen Vorgängen, in Bewegung, Gestik, Mimik, Gebärde und Stimme verankert, die mit der musikalischen Ausdrücklichkeit, ihrer Bewegung, Gestik und Gebärde in spezifischer Weise korrespondiert. Psychoanalytische Überlegungen und Untersuchungen über das musikalische Medium, über die musikalischen Elemente und musikalischen Strukturen, ihre bewusstseinsfähigen, vorbewussten und unbewussten Dimensionen setzen hier an.<sup>177</sup>*

Musik symbolisiert Sinnlichkeit in ganz bestimmter Weise, sowohl akustisch wie auch motorisch, und kann daher als eine bestimmte Sprachform angenommen werden. Ihr Zeichensystem ist ein nicht-sprachliches, trotzdem aber mit eigener Struktur und Ordnung. Und sie ist trotz ihrer Ansiedlung im Präverbale eine originäre und universelle Möglichkeit menschlichen Ausdrucks. Demzufolge bezeichnet auch Haessler Musik als „(...) ‚Sprache‘ sui generis mit spezifisch eigener Semiotik, Semantik, Syntax und Pragmatik, die in höchst unterschiedlichen Kontexten menschlicher Praxis Verwendung finden kann.“<sup>178</sup> Dieser Sprachcharakter gründet allerdings in „(...) der formalen, konnotativen Beziehung zwischen

---

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 90, sowie List (2009b), S. 7.

<sup>176</sup> Vgl. Haessler, S. 403.

<sup>177</sup> Haessler, S. 394

<sup>178</sup> Haessler, S. 394.

Musik und subjektivem Erleben (...)“<sup>179</sup>, nicht in der inhaltlichen.<sup>180</sup> *Sebastian Leikert* meint, dass sich Musik an das Körpererleben wendet und dessen Spannungsfolgen nachahmt: „Sie ist ein nachahmendes, mimetisches Symbol im Gegensatz zum repräsentativen Symbol der Sprache (...)“.<sup>181</sup> Haessler wiederum weist zudem darauf hin, dass die musikalischen „Zeichen“, im Gegensatz zu den begrifflichen, mit ihrer spezifischen Form und Struktur durch Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit charakterisiert sind. Daher entspricht Musik eher der Gefühlswelt als der verbalen Sprache und eignet sich dadurch zum Ausdruck von Emotionen ganz besonders. Zudem, so Udo Rauchfleisch<sup>182</sup>, „(...) ermöglicht sie die Einleitung lustvoller regressiver Prozesse mit einer engen Assoziation an die Bewegung (beispielsweise im Wiegenlied oder beim Tanz).“<sup>183</sup> Der Aspekt der Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit findet sich auch bei List: Musik ermögliche eine

*(...) lustvolle und somit nicht bedrohliche Regression (...), indem sie das Chaos der alltäglichen Laute und Geräusche in einen geordneten Zusammenhang von Tönen und Rhythmen bringt. Erst auf Basis dieser Ordnung können später Laute zu Trägern von Inhalten werden, was aber bedingt, daß ein Teil der Lust vom Körper auf die Symbole verlagert werden kann. Musik ist somit beides: Bereich genuiner Befriedigung und Übergangssphäre zwischen der imaginären und der symbolischen Welt. Von letzterer trennt sie der Mangel an inhaltlicher Bestimmtheit, und eben darin besteht ihr ‚vereinigender‘ Charakter, da, was vage bleibt, stets als gleich phantasiert werden kann.“<sup>184</sup>*

Musik ist zwar inhaltlich zutiefst egozentrisch, allerdings kann sie aus dieser „(...) regressiven Dynamik (...) auch imaginär Grenzen aufheben(...)“ sodass alle Unterschiede „(...) in der Illusion ewiger Harmonie (...)“<sup>185</sup> verschwinden. Von daher erklärt sich auch der repräsentative Aspekt von Musik: Dieser ist inszenierbar, dient zur Befestigung herrschaftlicher Ordnung und verhilft zu phantasmatischer Teilhabe an Größe und Macht.<sup>186</sup> Als Sprache ohne Begriffe, als welche auch Theodor W. Adorno sie bezeichnet, taugt ihre (inszenierbare) Bestimmtheit „(...) zum kollektiven Verhaltensmuster von Disziplin; ihre Begriffslosigkeit läßt unliebsame Fragen nach deren Wofür gar nicht erst aufkommen.“<sup>187</sup> Vor

<sup>179</sup> Ebd., S. 401.

<sup>180</sup> Weswegen Musik sowohl kulturell als auch individuell immer anders wirkt, Anm.

<sup>181</sup> Leikert, Sebastian (2004): Die Ethik des Komponisten – Unbewusste Phantasie und ästhetischer Prozess in Sprache und Musik. In: Psychosozial, 27.Jg., Heft II, Nr. 96, S. 28.

<sup>182</sup> Rauchfleisch, Udo (2006): Fremde neue Töne. In: UNI NOVA - Wissenschaftsmagazin der Universität Basel, Nr. 102, S. 14 – 16, a. a. O.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> List, Eveline (1993): Das österreichische System von Sprache und Herrschaft. In: Bettelheim/Harauer (Hg.): Ostcharme mit Westkomfort. Beiträge zur politischen Kultur in Österreich, Wien, S. 60.

<sup>185</sup> Ebd., S. 61.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S. 60.

<sup>187</sup> Adorno, Theodor W. (1975): Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt am Main, S. 60.

diesem Hintergrund wird der politische Ge- und Missbrauch von Musik, ihr Einsatz als Macht- und Identifikationsmittel, verständlich.<sup>188</sup>

Liegt die Musik also an dieser „Nahtstelle von innen und aussen“, so erfüllt erst „(d)ie Wortsprache (...) eine Brückenfunktion, so dass Phantasien formuliert und an der Realität geprüft werden können.“<sup>189</sup> Allerdings: „Je übermächtiger die äußere Welt erscheint, umso schwerer fällt das Verlassen der Phantasiewelt.“<sup>190</sup> Hatte in früheren Zeiten gerade die Religion aus diesem Aspekt der Entdifferenzierung von Musik ihren Nutzen gezogen – es sei nur auf die Wirkung der katholischen Messe hingewiesen, welche mit ihrem rhythmischen, repetitiv-zeitlosen Ablauf eine „globale sinnliche Überwältigung“ bedeutet, „(...) welche das Wort im sphinkischen Sing-Sang auflöst“<sup>191</sup> – so nimmt diesen Effekt heute die Massenkultur in ihren Dienst.

## 10. Musik im psychoanalytischen Strukturmodell

Mit Heinz Kohut<sup>192</sup> lässt sich eine Differenzierung der Wirkungen von musikalischer Aktivität nach dem psychoanalytischen Strukturmodell (also Ich – Es – Über-Ich) vornehmen. So ist Musik in ihrer *Beziehung zum Es*<sup>193</sup> Sublimation, Kompromissbildung oder Phänomen der Übertragung. Sie dient zur Abfuhr von – etwa durch verdrängte Wünsche evozierten – Spannungen, die, unabgeführt, eine Bedrohung des Ichs, der psychischen Integrität, bedeuteten hätten. Insofern „(...) erlaubt Musik eine Katharsis primitiver Impulse.“<sup>194</sup>

Hinsichtlich Musik in ihrer *Beziehung zum Ich* vertritt Kohut die These, „dass musikalische Aktivität sich dem Ich als Freude spendende Form des Beherrschens anbietet, als Freude spendendes Überwinden der Bedrohung durch einen traumatischen Zustand (das heißt, das Panikerlebnis wird verhindert) (...)“<sup>195</sup>, entsprechend der Freud’schen Spieltheorie und mittels der formalen Aspekte. Im Gegensatz zur infantilen Psyche kann das erwachsene Ich Musik

---

<sup>188</sup> Zur staatlichen Indienstnahme von Musik vgl. z. B. Prieberg, Fred K. (1991): Musik und Macht, Frankfurt am Main.

<sup>189</sup> List (1993), S. 61.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Ebd., S. 63.

<sup>192</sup> Kohut, Heinz [1957]: Betrachtungen über die psychologische Funktion der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 169-187.

<sup>193</sup> Vgl. ebd., S. 170f.

<sup>194</sup> Ebd., S. 174.

<sup>195</sup> Ebd., S. 172.

aufgrund seiner Erfahrung mit der musikalischen Ordnung, seiner Vertrautheit mit Form, Stil und Instrumenten spielerisch verarbeiten, die musikalische Aufgabe spielerisch meistern. Ihre *Beziehung zum Über-Ich* besteht in der Musik durch den ästhetischen Kodex, durch ihre Regeln von Form und Harmonie. „Was wir in der Musik die ästhetische Erfahrung nennen, ist eng verbunden mit der Befriedigung, die aus der Unterwerfung unter die formalen Aspekte eines musikalischen Über-Ich herrührt.“<sup>196</sup>

### **Zusammenfassung / Überblick Teil I**

Musik als akustischer Reiz kann aufgrund seiner formalen Aspekte vom Individuum verstanden und bewältigt und in weiterer Folge auch genossen werden. Relevant für diesen Genuss ist die Wiederholung als zentrales formales Element von Musik, insbesondere des Rhythmus. Durch die Wiederholung wird das Klangereignis (wieder)er- bzw. bekannt und macht daher keine Angst mehr. Durch ihre Ansiedlung in der Übergangssphäre von imaginärer und symbolischer Welt kann Musik einen regressiven Prozess auslösen bzw. eignet sie sich für eine sog. „Regression im Dienste des Ichs“, wie etwa auch der Schlaf eine ist, besonders gut. Dieser psychische Rückzug aus der Realität mittels Musik kann auch – wie der Traum im Schlaf – die Evokation (unbewusster bzw. verdrängter) Wünsche und Phantasie herbeiführen. Bzw. ist Musik speziell auch durch das Element der Wiederholung in der Lage, die Realitätsprüfung im Vorbewussten durchlässig zu machen und verdrängten Wünschen eine Phantasiefriedigung zu erlauben. „Intoxikationen“ wie etwa Alkohol erhöhen wiederum die Lust an der Wiederholung. Zudem ermöglicht Musik in der regressiven Dynamik eine Selbstentgrenzung, einen Verlust des Körperschemas, was zusammen mit der eigenen Bewegung als „ozeanisches Gefühl“, als „Eins-sein-mit-der-Welt“ erlebt werden kann. Nicht zuletzt kann Musik als nicht-wortsprachliches Zeichensystem mangels ihrer inhaltlichen Bestimmtheit bzw. aufgrund ihrer Vieldeutigkeit alles Mögliche symbolisieren und wird daher für repräsentative Inszenierungen, d. h. auch auf politischer Ebene, als Macht- und Identifikationsmittel eingesetzt.

---

<sup>196</sup> Ebd., S. 173.

## Teil II

### Masse und Massenkultur

#### Zur Psychologie der Massen und Etablierung der Kulturindustrie am Beispiel des Schlagers

Mit der Ausweitung der kapitalistischen Produktionsweise und den beginnenden Liberalisierungsprozessen kommt es im 19. Jahrhundert zunehmend zur Zusammenballung von Menschen in Städten und Industrien, zu sprunghafter Bevölkerungszunahme und nicht zuletzt auch zur Entstehung von Großorganisationen.<sup>197</sup> Kurz: „die Massen“ werden manifest und politisch bedeutsam. Relevant werden sie darüber hinaus zum einen für die Sozialwissenschaften hinsichtlich ihrer ganz speziellen Dynamik – die ersten wissenschaftlichen Theorien über die Psychologie der Massen fallen in die Zeit der entstehenden Massengesellschaften – und zum anderen ökonomisch für die Etablierung einer Massenkultur beziehungsweise der Kulturindustrie.

Dieser 2. Teil beschäftigt sich nun mit eben diesen beiden Bereichen – Massenpsychologie und Kulturindustrie. Bei ersterer geht es darum, die Eigenschaften einer Masse sowie ihre „Funktionsweise“ herauszuarbeiten. Dazu soll auf die Entstehung der Wissenschaft von den Massen sowie auf die Theorien ihrer wichtigsten Vertreter eingegangen werden. Kernstück ist Freuds Theorie der Massenpsychologie sowie die Ausführungen von Eveline List über die „Angstbedingungen in der Masse“<sup>198</sup>. Die darauffolgende kurze Darstellung des Aufstiegs der Massenkultur bleibt hier überwiegend auf den für diese Arbeit relevanten Aspekt Musik konzentriert, ebenso wie die genaue Erläuterung der Kulturindustrie anhand des „Prototyps“ der Unterhaltungsmusik, des Schlagers, vorgenommen werden soll. Dieser wiederum bzw. konkret der deutsche Schlager und insbesondere seine „volkstümliche“ Variante soll im Weiteren ausführlich dargestellt, d. h. auf seine geschichtliche Entwicklung, seine musikalische Struktur und seine Diktion eingegangen werden.

---

<sup>197</sup> Vgl. Christoph, Klaus (1998): Zur Vergesellschaftung von Subjektivität. Ansätze politischer Psychologie. In: Neumann, Franz (Hg.): Handbuch Politische Theorien und Ideologien. Band 1, Opladen, S. 523.

<sup>198</sup> List, Eveline (2009b / 2010): Angstbedingungen in der Masse, Wien.

## 1. Zum Begriff der Masse

Dem Begriff der „Masse“ haftet mitunter etwas Verächtliches genauso wie auch eine gewisse Bedrohlichkeit an. Dies fußt in den Zuschreibungen des Bürgertums und der Wissenschaft des späten 19. Jahrhunderts, welche im „Pöbel“/„Mob“ (oder welche Bezeichnung auch immer gewählt wurde) eine Ansammlungen von Asozialen, die sich außerhalb der Institutionen und gegen diese zusammenrotten,<sup>199</sup> sahen. „Die „Masse““, schreibt Maase, „galt als inkompetent, in Fragen des Geschmacks ebenso wie in Fragen der Politik.“<sup>200</sup> Andererseits knüpft sich seit der Französischen Revolution an die Masse als „revolutionäres Subjekt“ die Hoffnung auf Befreiung von den Fesseln der Unterdrückung. Im marxistischen Sinne wird der Massebegriff daher synonym der ArbeiterInnenklasse verwendet, er ist in dieser Hinsicht also positiv besetzt und zudem identitätsstiftend für die ArbeiterInnenbewegung.

In der Soziologie bezeichnet der Terminus *Masse* – ganz allgemein formuliert – „(...) eine große Anzahl von Menschen, die konzentriert auf relativ engem Raum physisch miteinander kommunizieren und/oder als Kollektiv gemeinsam sozial handeln“<sup>201</sup> beziehungsweise „(...) miteinander kommunizieren, agieren und reagieren.“<sup>202</sup> Ausschlaggebend ist also die gemeinsame Aktion, eine kollektive Dynamik, die aus den vielen einzelnen Individuen eine als solche definierte Masse macht. Oder anders ausgedrückt: Eine bloße Menschenmenge ist noch keine Masse, allerdings besteht sehr leicht die Tendenz zur Entstehung von massenspezifischen Bindungen und damit zur Bildung einer psychologischen Masse.<sup>203</sup> Unter Bedingungen einer solchen psychologischen Masse fühlt, denkt und handelt ein Individuum völlig anders als in „normalen“ Situationen. Diese Erkenntnis – also dass eine große Menschenmenge eine ganz eigene Dynamik entwickeln kann und dass ein Individuum in einer größeren Gruppe sich anders verhält als alleine oder in einer kleinen Gruppe – ist heute als bekannt vorauszusetzen. *Warum* dies aber so ist, beschäftigt WissenschaftlerInnen erst seit dem späten 19. Jahrhundert, eben seit jener Zeit, als „die Masse“ gesellschaftlich relevant wird. Diese damals entstandene Wissenschaft von den Massen – die Massenpsychologie – ist Gegenstand des gleich anschließenden Kapitels.

---

<sup>199</sup> Vgl. Moscovici, S. 98.

<sup>200</sup> Maase, S. 170.

<sup>201</sup> Seite „Masse (Soziologie)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 15. September 2009. URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Masse\\_\(Soziologie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Masse_(Soziologie)) (Abgerufen: 15. September 2009).

<sup>202</sup> Definition von Masse (soziologie). URL: [http://woerterbuch.babylon.com/Masse%20\(Soziologie\)](http://woerterbuch.babylon.com/Masse%20(Soziologie)) (Abgerufen: 15. September 2009).

<sup>203</sup> Vgl. Freud, Sigmund [1921]: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: G.W. XIII., S. 109.

Das Wort „Masse“ selbst wird mit der Französischen Revolution, vor allem aber mit den Revolutionen von 1848, der Pariser Kommune von 1870 und der Russischen Revolution zu einem gängigen Begriff in Literatur sowie Schriften und Reden.<sup>204</sup> Im akademischen Bereich werden die Massenphänomene jedoch lange weitgehend ignoriert. Es dauert bis zum 20. Jahrhundert – bis zur Zeit der entstehenden Massengesellschaften – bis sie wissenschaftlich präzisiert und analysiert werden und ihnen somit akademische Relevanz beigemessen wird. Und „(e)rst in den 1920ern setzte sich die Rede von den „Massen“ durch, die mit der Neuschöpfung „Massenkultur“ in den allgemeinen Sprachgebrauch einging.“<sup>205</sup>

Für die Kritische Theorie bzw. bei Adorno, der in Bezug auf Kulturindustrie von „Massenbetrug“ spricht, birgt der Begriff der Masse, wie Steinert erläutert, ein Gesellschaftsmodell in sich:<sup>206</sup> Die Masse sind *alle*, also auch die Elite – denn ansonsten hätte Adorno auch von Volks- oder Klassenbetrug schreiben können – , die die Masse „(...) beherrscht, manipuliert und bei Laune hält.“<sup>207</sup> Die unorganisierte, ungegliederte Masse leistet dabei ihrer Organisierung von oben keinen Widerstand, da Individuen ganz grundsätzlich eine ordnende Struktur brauchen.

Um dies hier schon vorweg zu erläutern: Der Mensch benötigt zum Überleben, für differenziertes Wahrnehmen und Denken, eine innere (innerpsychische) und äußere Strukturierung.<sup>208</sup> Diese bildet sich bei Sozialisation „unter ausreichend guten Verhältnissen“<sup>209</sup> aus. Was für das Individuum gilt, gilt aber auch für die Masse: Ohne innere und äußere Strukturierung herrscht Chaos bis zum Zerfall und der völligen Zerstörung. Die modernen Massengesellschaften als Abkehr von den (bis dahin gelebten) überschaubar geordneten Kollektiven<sup>210</sup> sind daher ständig von Zerfall bedroht. Gegen diesen wiederum herrscht eine massive Abwehr, was sich darin äußert, dass die Subjekte danach streben, die Bedingungen ihrer primären Sozialisation wieder herzustellen und daher dazu tendieren, sich einer (realen oder auch phantasierten) Ordnung einzufügen.

---

<sup>204</sup> Vgl. Moscovici, Serge (1986): Das Zeitalter der Massen, Frankfurt/Main, S. 13.

<sup>205</sup> Maase, S. 170.

<sup>206</sup> Vgl. Steinert, S. 32.

<sup>207</sup> Ebd. Dies bedeutet aber auch, dass Kulturindustrie keine Verschwörung „von oben“ ist, sind doch die herrschenden Eliten selbst AkteurInnen innerhalb des kapitalistischen Systems, in dem rein strukturell alles zur Ware (gemacht) wird, Anm.

<sup>208</sup> Vgl. List, Eveline (2009a): Psychoanalyse. Geschichte – Theorien – Anwendungen, Wien, S. 195.

<sup>209</sup> Ebd., bzw. zum Konzept der „ausreichend guten Mutter“ vgl. ebd., S. 104f.

<sup>210</sup> Die entstehenden Massengesellschaften bedeuten ein Ende jener Kollektive, in denen die Menschen den größten Teil ihrer Zivilisationsgeschichte verbracht hatten. Diese verlangten zwar strikte Einordnung, boten dafür aber weitgehend uneingeschränkten Schutz. Vgl. Ebd.

## 2. Massenpsychologie

Historisch relevant und für die Wissenschaft interessant werden Massen bzw. Massenphänomene, wie schon beschrieben, mit der Industrialisierung und der damit zusammenhängenden Landflucht und Urbanisierung sowie der sich infolge herausbildenden und sich organisierenden ArbeiterInnenklasse. D. h. in der Zeit der aufkommenden Massengesellschaften entstehen die ersten wissenschaftlichen Theorien über die Psychologie der Massen.

Als Begründer der Massenpsychologie gilt Gustave Le Bon (1841-1931). Unter dem Eindruck des Untergangs des Ancien Régime, vor allem aber aufgrund seiner Erlebnisse als Arzt während der Pariser Kommune von 1870<sup>211</sup>, sieht er das „Zeitalter der Massen“ anbrechen. Unverkennbar haben die revolutionären Massen dieser Zeit aber nicht nur seine Schilderungen, sondern auch jene von etwa Gabriel Tarde (1843-1904) oder Scipio Sighele (1868-1913)<sup>212</sup> – beide wichtige Pioniere der Massenpsychologie – beeinflusst. So hat beispielsweise letzterer in seinen Überlegungen schon manche Formulierungen Le Bons vorweggenommen.

Mit seiner 1895 veröffentlichten Studie über die „Psychologie der Massen“ entwirft Le Bon ein Modell der Massenpsychologie in seinen Grundzügen.<sup>213</sup> Allerdings – und dies soll nicht unerwähnt bleiben – richtet sich seine Theorie der Massen vor allem gegen die als Bedrohung wahrgenommenen ArbeiterInnenmassen, gegen Revolution und Sozialismus<sup>214</sup>, über die er beißend und mit einer „(...) Flut von Vorurteilen und Gehässigkeiten (...)“<sup>215</sup> urteilt. Zudem basieren seine Überlegungen stark auf den Rassetheorien seiner Zeit. Ganz allgemein werden damals Massen als Ansammlungen von Asozialen, die sich außerhalb der Institutionen und gegen diese zusammenrotten, angesehen.<sup>216</sup> „Pöbel“, „Pack“ oder „Mob“ sind gängige Bezeichnungen. Massen gelten als verrückt und seien zudem kriminell bzw. setzen sich aus Individuen mit krimineller Neigung zusammen, wie Lombroso und, an ihn anschließend,

---

<sup>211</sup> Vgl. Hofstätter, in: Le Bon, Gustave (1982): *Psychologie der Massen*. Mit einer Einführung von Peter R. Hofstätter. Stuttgart. S. XVII.

<sup>212</sup> Scipio Sighele (1892): *La folla delinquente: studio di psicologia collettiva / La Foule criminelle* (dt. *Psychologie des Auflaufs und der Massenverbrechen*).

<sup>213</sup> Ein Verdienst, den er sich mit Gabriel Tarde (*Les lois de l'imitation*, 1890) teilt. Vgl. Moscovici, S. 38.

<sup>214</sup> Mit auch ein Umstand, den sein Werk auch so populär machte, Anm. S.W.

<sup>215</sup> Moscovici, S. 94. Die ArbeiterInnen, für ihn quasi der Inbegriff von Masse, läuten seiner Meinung nach „die Totenglocke der Zivilisation“ und nur eine Elite beziehungsweise ein Führer könne sie in die richtige Bahnen lenken. Vgl. Ebd., S. 106.

<sup>216</sup> Vgl. ebd., S. 98.

Sighele zu beweisen versuchen.<sup>217</sup> Gegen diese Behauptungen und Sichtweisen jedoch wendet sich Le Bon. Er meint, das Verhalten einer Masse sei unabhängig vom finanziellen oder kulturellen Status ihrer Mitglieder.

Gemeinsam war den Pionieren der Massenpsychologie das Interesse an einer Erklärung der Massenphänomene, und mit ihren Werken legten sie jene Basis, auf der Sigmund Freud 1921 seine „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ aufbauen konnte. Freud zitiert die Überlegungen seiner Vorreiter – insbesondere Le Bon – äußerst ausführlich, weswegen ich in den folgenden Darstellungen nicht umhin komme, an mancher Stelle bereits Freuds Kommentare vorgehend hereinzunehmen.

## 2. 1. Die Eigenschaften der Masse nach Gustave Le Bon

Le Bons Vorstellung zufolge fusionieren in einer organisierten bzw. „psychologischen Masse“ die einzelnen Menschen zu einer „Gemeinschaftsseele“, zu einem „(...) unbestimmte[n] Wesen, das aus ungleichartigen Bestandteilen besteht, die sich für einen Augenblick miteinander verbunden haben (...)“<sup>218</sup>, und das durch gänzlich neue Eigenschaften gekennzeichnet ist. Diese Veränderungen, denen das einzelne Individuum somit in solch einer psychologischen Masse unterliegt, schildert Le Bon sehr detailliert.

Als Ursachen für den sich in der Masse modifizierenden Charakter eines Individuums vermutet er eine durch Beeinflussbarkeit (Suggestibilität) bewirkte Übertragung („Ansteckung“) von Gefühlen und Handlungen, analog der Hypnose.<sup>219</sup> Zudem sei auch die Möglichkeit, in der Anonymität der Masse den Trieben frönen zu können, zentral. Folgende Hauptmerkmale des sich in einer Masse befindlichen Individuums arbeitet er heraus:

*Schwinden der bewußten Persönlichkeit, Vorherrschaft des unbewußten Wesens, Leitung der Gedanken und Gefühle durch Beeinflussung und Übertragung in gleiche Richtung, Neigung zur unverzüglichen Verwirklichung der eingeflößten Ideen. Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in Gewalt hat.*<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> Vgl. ebd., S. 100f.

<sup>218</sup> Le Bon, S. 13.

<sup>219</sup> Vgl. Le Bon, S. 15f.

<sup>220</sup> Ebd., S. 17. Freud zitiert in der „Massenpsychologie“ die gleiche Stelle, allerdings aus der 2. Auflage von 1912 und daher in einer etwas anderen Übersetzung: „Schwund der bewußten Persönlichkeit, Orientierung der Gedanken und Gefühle in derselben Richtung durch Suggestion und Ansteckung, Tendenz zur unverzüglichen Verwirklichung der suggerierten Ideen. Das Individuum ist nicht mehr es selbst, es ist ein willenloser Automat geworden.“. Zit. n. Freud [1921]: Massenpsychologie und Ich-Analyse, GW XIII, S. 81.

Hinzu kommen Masseneigenschaften wie „Triebhaftigkeit (...), Reizbarkeit (...), Unfähigkeit zum logischen Denken, Mangel an Urteil und kritischem Geist, Überschwang der Gefühle (...)“ und so weiter, wie sie auch „(...) bei Wesen einer niedrigeren Entwicklungsstufe, wie beim Wilden und beim Kinde (...)“<sup>221</sup> zu beobachten sind. – Freud verweist später auch darauf, dass dies alles „(...) einem Zustand von Regression zu einer primitiven Seelentätigkeit (...)“<sup>222</sup> entspricht.

Die Masse ist beeinflussbar, leichtgläubig, überschwänglich, kritiklos, hemmungslos, kennt weder Zweifel noch Ungewissheit.<sup>223</sup> Ihr Denken erfolgt in (assoziativ hervorgerufenen) Bildern. Diese können „(...) durch geschickte Anwendung von Worten und Redewendungen (...)“<sup>224</sup> herbeigeführt werden. Worte besitzen dadurch eine „magische Macht“, sie können auf die Masse genauso aufrührerisch wie besänftigend wirken. Die Bilder, die durch die Worte hervorgerufen werden, sind unabhängig von ihrem Sinn. „Mit bestimmten Worten verbinden sich zeitweilig bestimmte Bilder: das Wort ist nur der Klingelknopf, der sie hervorrufft.“<sup>225</sup> Zudem spielt die Einbildungskraft der Masse eine große Rolle: „Der Schein hat in der Geschichte stets eine größere Rolle gespielt als das Sein. Das Unwirkliche hat stets Vorrang vor dem Wirklichen.“<sup>226</sup> Freud meint dazu in der „Massenpsychologie“:

*Diese Vorherrschaft des Phantasielebens und der vom unerfüllten Wunsch getragenen Illusion haben wir als bestimmend für die Psychologie der Neurosen aufgezeigt. (...) Ja, wie im Traum und in der Hypnose, tritt in der Seelentätigkeit der Masse die Realitätsprüfung zurück gegen die Stärke der affektiv besetzten Wunschregungen.*<sup>227</sup>

Die Führerfigur spielt, so Le Bon, „(i)n den menschlichen Massen (...) eine hervorragende Rolle.“<sup>228</sup> Ohne ihn kann die Masse nicht agieren, sein Wille ist der Kern ihrer Anschauungen, die Masse selbst seine Herde. Als Wirkungsmittel zur Suggestierung ihrer Lehren benutzen Führer drei bestimmte Verfahren: die Behauptung, die Wiederholung und die Übertragung bzw. Ansteckung. Le Bon betont also – im Gegensatz zu anderen Massenpsychologen<sup>229</sup> – die Rolle des Führers und schildert diese sehr genau, und doch – so merkt Freud in seinen

---

<sup>221</sup> Le Bon (1986), S. 19

<sup>222</sup> Freud [1921], S. 137

<sup>223</sup> Vgl. Le Bon, S. 19ff., sowie Freud [1921], S. 82f.

<sup>224</sup> Le Bon, S. 71

<sup>225</sup> Ebd., S. 72

<sup>226</sup> Ebd., S. 43f.

<sup>227</sup> Freud [1921], S. 85f.

<sup>228</sup> Le Bon, S.82

<sup>229</sup> Vgl. Moscovici, S. 302

Ausführungen an – sind seine Erklärungen nicht wirklich erhellend, tragen wenig zum Verständnis seines „rätselhaften Einflusses“ bei: „Man gewinnt nicht den Eindruck (...)“, so Freud, „(...) daß bei Le Bon die Rolle der Führer und die Betonung des Prestiges in richtigen Einklang mit der so glänzend vorgetragenen Schilderung der Massenseele gebracht worden ist.“<sup>230</sup>

Le Bons maßgeblicher Verdienst ist es jedoch, den Terminus der Masse auf wissenschaftliches Niveau gehoben und damit einen Bereich thematisiert zu haben, dem vorher eben keine Beachtung geschenkt worden war.<sup>231</sup> Und auch wenn er die Masse als „Massenseele“ in seinem Werk bloß vorwiegend hinsichtlich ihrer Merkmale und Eigenschaften beschrieben hat – also keine umfassend erklärende Theorie über das Funktionieren der Massendynamik liefern konnte – so hat er dennoch jenen Grundstock gelegt, auf dem Freud seine Theorie aufbauen konnte. Freud zitiert Le Bons Ausführungen in seiner 1921 erschienenen „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ sehr ausführlich, unterzieht dessen Beschreibungen allerdings einer „dynamischen Interpretation“<sup>232</sup>. Gemäß dem Freudschen Ansatz der Psychoanalyse stellt er das Individuum in den Mittelpunkt und begründet so seine Massentheorie als Ich-Analyse. Damit – das heißt mit der Abgrenzung zur Annahme einer „Gemeinschaftsseele“ und eines „Kollektivwesens“ – enthebt er auch „(...) die Funde der Le Bonschen Massenpsychologie ihrer politischen Zweideutigkeit (...)“<sup>233</sup>.

## 2. 2. Affektsteigerung und Suggestion

Neben Le Bon bezieht sich Freud auch auf die Überlegungen von William Mc Dougall („The Group Mind“, 1920). Hier interessiert ihn vor allem das wichtige Phänomen der (beim Einzelnen in der Masse hervorgerufenen) Affektsteigerung. Freud schreibt:

*Man kann sagen, meint Mc Dougall, daß die Affekte der Menschen kaum unter anderen Bedingungen zu solcher Höhe anwachsen, wie es in der Masse geschehen kann, und zwar ist es eine genußreiche Empfindung für die Beteiligten, sich so schrankenlos ihren Leidenschaften hinzugeben und dabei in der Masse aufzugehen, das Gefühl ihrer individuellen Abgrenzung zu verlieren.*<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Freud [1921], S.87

<sup>231</sup> Vgl. Moscovici, S. 82.

<sup>232</sup> Adorno, zit. in: ebd.

<sup>233</sup> Adorno, zit. in: ebd., S. 297.

<sup>234</sup> Freud [1921], S. 91.

Auch Mc Dougall erklärt sich dieses „Mitfortgerissenwerden“ der Individuen, also die Affektsteigerung, durch das Phänomen der „Gefühlsansteckung“<sup>235</sup>. Wird in der Masse ein Affektzustand wahrgenommen, wird dieser beim wahrnehmenden Individuum ebenfalls hervorgerufen. Durch „gegenseitige Induktion“ steigert sich die Affektladung der Einzelnen, die damit anstreben, „(...) im Einklang mit den Vielen zu bleiben.“<sup>236</sup> Diese Ansteckung in der Masse ist eines der zentralsten zu beobachtenden Merkmale und kommt bei den verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Bezeichnungen vor. Le Bon spricht von Beeinflussbarkeit (*suggestibilité*) durch geistige Übertragung (*contagion mentale*)<sup>237</sup>, Gabriel Tarde nennt das Phänomen „Nachahmung“. Freud hakt daher an diesem Punkt, am „Zauberwort der S u g g e s t i o n“<sup>238</sup>, mit seinen Überlegungen ein.

### 2. 3. Freuds Theorie der Massen – Massenpsychologie als Ich-Analyse

*Die Massenpsychologie behandelt (...) den einzelnen Menschen als Mitglied eines Stammes, eines Volkes, einer Kaste, eines Standes, einer Institution oder als Bestandteil eines Menschenhaufens, der sich zu einer gewissen Zeit für einen bestimmten Zweck zur Masse organisiert.*<sup>239</sup>

Schon mit dieser Bemerkung in der Einleitung zur „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ grenzt sich Freud deutlich von der Le Bonschen Annahme einer „Kollektivseele“, eines „provisorischen Wesens“ namens „psychologische Masse“, ab.<sup>240</sup> Dies ist auch das Spezifische an der Freudschen Massenpsychologie: deren Konzeption als Ich-Analyse. Denn letztlich gibt es, wie List dazu bemerkt, in der Masse

*(...) immer nur die Psychen der einzelnen Individuen, welche durch Wunsch- und Abwehrmanöver aneinander gebunden sind und die unter Umständen durch ähnliche Phantasien motiviert werden, ähnliche Illusionen teilen und dabei eine – von außen betrachtet – gemeinsame psychosoziale Dynamik entwickeln.*<sup>241</sup>

Freud sucht in seiner Arbeit eine psychologische Erklärung für das von Le Bon und anderen geschilderte veränderte Verhalten des einzelnen Individuums in der Masse. Ausgehend vom zentralen Phänomen der Ansteckung (Induktion) in der Masse, setzt Freud für die Suggestion

---

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Le Bon, S. 15f.

<sup>238</sup> Freud [1921], S. 95. Sperrung im Original.

<sup>239</sup> Ebd., S. 74

<sup>240</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>241</sup> List, Eveline (2009b), S. 1.

bzw. „Suggestibilität“ (im Sinne von Hypnose) den aus der Affektlehre bekannten Begriff der Libido ein. Er vermutet, „(...) dass Liebesbeziehungen (indifferent ausgedrückt: Gefühlsbindungen) auch das Wesen der Massenseele ausmachen.“<sup>242</sup> Diese Gefühlsbindung des/der Einzelnen geht in zwei Richtungen, einerseits besteht eine an die Führerinstanz, andererseits untereinander.

### **2. 3. 1. Libidinöse Bindungen**

Die Gefühlsbindungen sind nur möglich unter Einschränkung des Narzissmus. Grundsätzlich ist es ja so, dass alle unsere Beziehungen – auch die intimen Gefühlsverhältnisse – von Gefühlsambivalenz gekennzeichnet sind. Das heißt, neben den zärtlich-liebevollen besteht auch ein „(...) Bodensatz von ablehnenden, feindseligen Gefühlen (...)“<sup>243</sup>. Unterliegen letztere in den intimen Beziehungen zumeist einer Verdrängung, so treten sie jedoch Fremden gegenüber oft unverhüllter auf.

Diese Abneigung drückt sich auch auf körperlicher Ebene aus. Im Alltag wahren wir gewöhnlich Distanz zu unseren Mitmenschen. Berührungen mit fremden, nicht vertrauten Menschen sind unangenehm und werden, soweit möglich, vermieden, sei es in der U-Bahn, im Kaufhaus oder im Kino. Unabsichtliche Berührungen gehen in der Regel mit einer Entschuldigung einher. Dagegen kommt es in der Masse zu einem Umschlagen dieser „Berührungsfurcht“<sup>244</sup> (Canetti). In der Masse gilt: je dichter, desto besser; denn, so vermutet Canetti, „(j)e heftiger die Menschen sich aneinanderpressen, umso sicherer fühlen sie, dass sie keine Angst voreinander haben.“<sup>245</sup> Die Berührungsfurcht und Intoleranz unseren Mitmenschen gegenüber schwindet also – temporär oder dauerhaft – durch die Massenbildung beziehungsweise in der Masse. War die Abneigung und Abstoßung, so Freud, „(...) Ausdruck einer Selbstliebe, eines Narzißmus (...), der seine Selbstbehauptung anstrebt (...)“<sup>246</sup>, so kommt es in der Masse zu einer Einschränkung des Narzissmus, wie sie für libidinöse Bindungen kennzeichnend ist.<sup>247</sup> Daraus folgert Freud:

---

<sup>242</sup> Freud [1921], S. 100.

<sup>243</sup> Ebd., S. 110.

<sup>244</sup> Canetti, Elias (2008): Masse und Macht, Frankfurt am Main, S. 13.

<sup>245</sup> Ebd., S. 14.

<sup>246</sup> Freud [1921], S. 111.

<sup>247</sup> Vgl. ebd., S. 112.

*Wenn also in der Masse Einschränkungen der narzißtischen Eigenliebe auftreten, die außerhalb derselben nicht wirken, so ist dies ein zwingender Hinweis darauf, daß das Wesen der Massenbildung in neuartigen libidinösen Bindungen der Massenmitglieder aneinander besteht.*<sup>248</sup>

Bei dieser Gefühlsbindung, die in der Masse wirksam ist, handelt es sich um die früheste und ursprünglichste Form der Gefühlsbindung: die Identifizierung.

### **2. 3. 2. Identifikation und Idealisierung**

Die Gefühlsbindung der Identifizierung kann auch „(...) bei jeder neu wahrgenommenen Gemeinsamkeit mit einer Person, die nicht Objekt der Sexualtriebe ist, entstehen (...)“<sup>249</sup> Je bedeutsamer die Übereinstimmung, umso erfolgreicher die (partielle) Identifizierung. Letzten Endes und im weitesten Sinne geht es bei der Identifizierung um die Herstellung eines „Wir“.

In der Masse besteht diese wichtige affektive Gemeinsamkeit in der Art der Bindung an den Führer beziehungsweise an ein gemeinsames Ich-Ideal. Die gemeinsame Art der Bindung ist die Idealisierung. Bei der Identifizierung wird also das Objekt an die Stelle des Ichs gesetzt, bei der Idealisierung an Stelle des Ich-Ideals. Daraus formuliert Freud seine „Formel für die libidinöse Konstitution einer Masse“: Eine primäre Masse ist demnach „(...) eine Anzahl von Individuen, die ein und dasselbe Objekt an die Stelle ihres Ichideals gesetzt und sich infolgedessen in ihrem Ich miteinander identifiziert haben.“<sup>250</sup> Das idealisierte Objekt wird hierbei vergrößert und psychisch erhöht (wie der Vater, der alles konnte), und durch die Identifizierung hat das Individuum Anteil an seiner Grandiosität. Dabei kann das Ich-Ideal, „der Führer“, auch durch eine Idee, ein Abstraktum, eine gemeinsame Tendenz oder einen Wunsch, an dem die Mehrheit Anteil nehmen kann, ersetzt werden.<sup>251</sup> Differenzen und Konflikte in der Masse werden zugunsten eines „Wir“ verleugnet und auf äußere Feinde projiziert; innerhalb der damit erzeugten Systeme paranoider Abwehr (wie etwa Nationalismus, Rassismus, Antisemitismus usw.) können dann jegliche destruktive Tendenzen ausgelebt werden.<sup>252</sup>

Festzuhalten ist, dass jedeR Einzelne

---

<sup>248</sup> Ebd., S. 113.

<sup>249</sup> Ebd., S. 118

<sup>250</sup> Ebd., S. 128. Text im Original gesperrt, Anm. S.W.

<sup>251</sup> Vgl. ebd., S. 109

<sup>252</sup> Vgl. List (2009a), S. 197.

*(...) Bestandteil von vielen Massen (ist), durch Identifizierung vielseitig gebunden, und (...) sein Ichideal nach den verschiedensten Vorbildern aufgebaut (hat). Jeder Einzelne hat so Anteil an vielen Massenseelen (...) und kann sich darüber hinaus zu einem Stückchen Selbständigkeit und Originalität erheben.*<sup>253</sup>

Ständige und dauerhafte Massenbildungen, wie etwa Glaubensgemeinschaften oder Staatlichkeit, fallen dabei „(...) in ihren gleichmäßig anhaltenden Wirkungen der Beobachtung weniger auf als die rasch gebildeten, vergänglichen Massen (...)“<sup>254</sup>, wie sie Le Bon beschrieben hat.

### **2. 3. 3. Freuds Beispiel zweier Massen: Kirche und Heer**

Freud nennt verschiedene Arten von Massen: flüchtige und dauerhafte, homogene und inhomogene, natürliche und künstliche (also solche, die nur unter äußerem Zwang zusammenhalten), primitive und hoch organisierte, führerlose und solche mit Führern. Als Ausgangspunkt für seine Untersuchung nimmt er zwei Beispiele einer hoch organisierten, dauerhaften, künstlichen Masse: Kirche und Heer.<sup>255</sup> Beide unterliegen der Illusion eines Oberhauptes (Christus, Feldherr), das von allen gleichermaßen geliebt wird. An dieser Illusion hängt Bestehen oder Zerfall der Masse. Das Oberhaupt ist ein Vaterersatz – der „Vater“ liebt alle Individuen der Masse gleich, und diese sind daher untereinander auch Gleiche (Schwestern und Brüder hier, Kameraden dort). Beide sind äußerst hierarchisch geordnet, d. h. zeichnen sich durch einen sehr straffen Stufenaufbau solcher Massen aus. Nicht unwesentlich für das Militär, aber auch ganz allgemein für Massen relevant, ist der mögliche Ersatz des Führers durch eine führende Idee (Heimat, „Volk“, Staat, nationaler Ruhm u. Ä.). Kennzeichnend für die hoch organisierten, dauerhaften, künstlichen Massen ist auch, dass die für die primären Massen so charakteristische Eigenschaft der Regression hier zu einem Gutteil zurückgehalten bzw. verhindert werden kann.<sup>256</sup> Wesentliches Kennzeichen der beiden Massen, und darauf sei hier explizit hingewiesen, ist bekanntermaßen auch der Einsatz von Musik: zum einen Militärmusik (insbesondere Marschmusik) und zum anderen Kirchenmusik.

Um dies an dieser Stelle kurz auszuführen: Der Zweck von Marschmusik, die sich durch

---

<sup>253</sup> Freud [1921], S. 144.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Vgl. Freud [1921], S. 101ff.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 129.

einen prägnanten gleichmäßigen Rhythmus auszeichnet, ist nicht nur, die Masse zu formieren, „(...) die Bewegung einer größeren Menschenmenge zu regeln (...)“<sup>257</sup>; äußerst relevant und offensichtlich ist auch die Funktion der Musik zur Angstbewältigung, bedeutet doch letzten Endes Militär Krieg, und Krieg wiederum töten und getötet werden:

*Sie ist es, die unsere Soldaten aufleben lässt, wenn Müdigkeit ihre Glieder bannt, sie leitet die Mannschaft im bewegten Rhythmus zur Schlacht, ins Feuer. (...) Ein einziger Takt, ein einziger ehener Rhythmus geht durch die Herzen dieser Millionen, Pulsschlag für Haus und Herd, für König und Reich, für Gott und die Welt ihres andächtigsten Fühlens. Der Takt ihres festen Tritts durch Nacht und Gefahr, die Melodie ihres Heimatliedes, die Harmonie ihrer Wünsche und Regungen, die sich im lauten Schlachtgebet vereinen, – das ist Musik von Helden.*<sup>258</sup>

Auch die Kirchenmusik erfüllt – neben ihrer Indienstnahme der entdifferenzierenden und vereinigenden Eigenschaft von Musik – ihren Zweck als Mittel gegen Angst und Ungewissheit, bzw. baut, wie Adorno erläutert, die theologische Konzeption von Musik als „Sprache der Engel“ auf ihrem tröstlichen Charakter als „(...) dem blinden mythischen Naturzusammenhang Einspruch Gebietenden (...)“<sup>259</sup>.

Relevant für die weitere Untersuchung hier ist jedenfalls der Umstand, dass der libidinöse Faktor essentiell für den Erhalt einer Masse ist und ihn zu vernachlässigen oder zu ignorieren eine Gefahr für ihren Bestand darstellt. Zersetzt sich eine Masse, entsteht (Massen-)Panik, denn das Auflösen von Gefühlsbindungen sowie die reale Gefahr, zertrampelt zu werden o. Ä., erzeugt im Individuum große Angst.<sup>260</sup> Überhaupt besteht in der Masse eine ständige Angst vor einer Auflösung, einem Zerfall. Und es sind eben auch diese in der Masse herrschenden „Angstbedingungen“, die bedeutsam sind für das Verständnis der Wirkungsweise und Rolle von Musik in der Masse.

---

<sup>257</sup> Seite „Marschmusik“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 12. Dezember 2009, 08:52 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Marschmusik&oldid=67906947> (Abgerufen: 17. Januar 2010, 16:35 UTC)

<sup>258</sup> Zit. n. Singer, Kurt: Krieg und Musik. Feldpostbrief (M XIV/7, 1. Januarheft 1915, S. 14f.), in: Prieborg, S. 236.

<sup>259</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 60.

<sup>260</sup> Freud [1921], S. 106.

## 2. 7. „Angstbedingungen in der Masse“

Massenbedingungen bedeuten für das einzelne Subjekt eine massive sinnliche und wahrnehmungsmäßige Überforderung, sie begründet Unordnung im Individuum, Regression und Angst.<sup>261</sup>

*Die Fähigkeit zu differenziertem Wahrnehmen und Denken gelingt den Menschen nur, solange sie in Beziehung zu anderen stehen. Wo – wie unter Isolation oder in der unstrukturierten Masse – persönliche Beziehungen verloren gehen, schwinden auch die normalen psychosozialen Funktionen, und es wächst die Angst.<sup>262</sup>*

Daher besteht stets eine allgemeine Tendenz, die Bedingungen der primären Sozialisation wiederherzustellen, „(...) sich also einer vorgegebenen, überschaubaren Ordnung einzufügen oder eine solche in der Phantasie zu konstruieren.“<sup>263</sup> Die Ersatzbeziehungen in der Masse (Identifikation und Idealisierung) sind somit strukturgebend und wirken als dominante Abwehrvorgänge der Angst entgegen. Zerfällt jedoch eine Masse, wird mit der damit einhergehenden Lösung der gegenseitigen Bindungen „(...) eine riesengroße, sinnlose Angst (...) frei.“<sup>264</sup>

Angst ist demzufolge ebenso indirektes Bindemittel wie auch Resultat und potentielle Ursache des Zerfalls. Das heißt, Angst ist unter Massenbedingungen *immer* im Spiel, sie wird jedoch nur in der Panik evident, davor wird sie weitgehend abgewehrt, sprich verleugnet, projiziert oder eben in Ersatzbeziehungen gebunden, d.h. die Bindung selbst ist wichtigste Triebabwehr.<sup>265</sup>

Begleitet wird die wachsende Angst von Regression, denn wo – wie eben in der Masse – Beziehungen unmöglich sind, ist auch die Kohärenz<sup>266</sup> des Individuums bedroht.<sup>267</sup> In der regressiven Dynamik gehen die im Verlauf der Sozialisation erworbenen mentalen, kognitiven und emotionalen Fähigkeiten und Funktionsweisen verloren, Angst und Aggression entsteht. (Wobei anzumerken ist, dass die Regression niemals einheitlich und allumfassend ist, da die Menschen immer auf vielen Differenzierungsniveaus gleichzeitig

---

<sup>261</sup> Vgl. List (2009b).

<sup>262</sup> List (2009a), S. 195.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Freud [1921], S. 104.

<sup>265</sup> Vgl. List (2009b), S. 3.

<sup>266</sup> Kohärenz in seiner psychologischen Bedeutung: logischer Zusammenhang und Nachvollziehbarkeit der Gedankengänge von PatientInnen.

<sup>267</sup> Vgl. List (2009b),

funktionieren.<sup>268</sup>) Die Funktion der Realitätsprüfung wird „(...) reduziert oder schwindet, einzelne sinnliche Wahrnehmungen treten stärker in den Vordergrund, Körpergrenzen diffundieren.“<sup>269</sup> Das klare Körperschema geht verloren und damit auch die Fähigkeit, abstrakte Kategorien zu bilden (was jedoch Bedingung dafür wäre, „(...) über die Unmittelbarkeit hinaus denken zu können.“<sup>270</sup>). Die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Ich und den Anderen verschwimmt, Getrenntheit und Verschiedenheit werden nicht mehr anerkannt, die Masse wird zu „(...) einer Gemeinschaft von undifferenzierten ‚Gleichen‘ (...)“<sup>271</sup>, zu einem „Wir“. Das gesamte psychische Geschehen unterliegt dem Primärprozess, ist somit stark abfuhrorientiert. Das gilt für die Motorik ebenso wie für die Sprache, die – da echte Symbolisierung unmöglich ist – nicht mehr der Vermittlung, sondern der Entladung dient.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass Massensituationen das Individuum überfordern, Angst und Regression bewirken. Das nunmehr dem Primärprozess unterliegende psychische Geschehen ist stark abfuhrorientiert, Körpergrenzen diffundieren, die Symbolisierungs- und Differenzierungsfähigkeit ist eingeschränkt.

Musik wiederum kann nun genau hier anknüpfen. Musik (im weitesten Sinne) dient der Abfuhr von Spannungen und erfüllt gleichzeitig die immerwährende Sehnsucht nach Entgrenzung, nach regressiver Verschmelzung. Mit ihr gelingt es, die Massendynamik lustvoll zu halten, d. h. Angst abzuwehren und die Regression sinnlich-lustvoll zu gestalten; sie ist das ideale Medium, um die Massenbedingungen zu kontrollieren und der Masse eine gemeinsame Ausrichtung zu verleihen. Voraussetzung ist natürlich, dass der akustische Reiz leicht zu bewältigen ist und keine Bedrohung darstellt, das heißt, je bekannter und vertrauter die gehörten Töne sind, umso besser kann die Angst hintangehalten und die Massendynamik lustvoll gestaltet werden. *Popular music* bzw. Schlagermusik als klassische Form der Massenunterhaltungsmusik ist, wie es im weiteren Verlauf dieser Arbeit zu zeigen gilt, genau für diese Bedürfnisse zugeschnitten und eben deswegen als Konsensmusik auffallend häufig bei Massenveranstaltungen im Einsatz.

---

<sup>268</sup> Vgl. ebd., S. 4.

<sup>269</sup> Ebd., S. 3.

<sup>270</sup> Ebd.

<sup>271</sup> Ebd., S. 5.

### 3. Der Aufstieg der Massenkultur

Die Veränderungen der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse durch die gesamte Neuzeit hindurch bringen im 19. Jahrhundert eine massenweise neue Ausrichtung der Lebensführung.<sup>272</sup> Der Verkauf und die Pflege des individuellen Arbeitsvermögens, der „Ware Arbeitskraft“, wird zur Existenzgrundlage und zum Schlüssel für das Überleben. Gleichzeitig bringt die kapitalistische Lohnarbeit eine umwälzende Veränderung mit sich: die Entstehung von Freizeit. Diese dient einerseits der Reproduktion der Ware Arbeitskraft, gleichzeitig bedeutet das Auseinandertreten der (abgegrenzten) Lebensbereiche Arbeit und Freizeit aber auch einen Gewinn an „Freiheit“; der Freizeitgenuss kann „(...) zum Selbstzweck, zum Lebensinhalt werden.“<sup>273</sup> Das bedeutet, die Menschen bzw. die nunmehrigen „Freizeitler“<sup>274</sup>, wie Adorno sie nennt, arbeiten der instrumentellen Arbeitshaltung entsprechend für ein möglichst gutes Einkommen, welches dann, „(...) in der Freizeit, in und für die man „eigentlich“ lebt, ausgegeben werden kann.“<sup>275</sup> Freizeit und Massenkonsum und der Wunsch nach Zerstreung, Erholung und Amüsement bedeutet also den Aufbruch in die Welt der Massenfreizeit, das Entstehen der modernen Massenkultur und die Etablierung einer Unterhaltungsindustrie – der Kulturindustrie. Der Gewinn an „Freiheit“ entpuppt hier allerdings bei genauem Hinsehen als bloße „Freiheit zum Immergleichen“<sup>276</sup>. Denn die als „Fordismus“<sup>277</sup> beschriebene Form der Warenproduktion – standardisierte Massenproduktion und -konsumtion von Konsumgütern, wie sie sich nach dem Ersten Weltkrieg etabliert hat – findet auch in der Vergnügungsindustrie und Kunstproduktion ihren Niederschlag.

Vor dem Hintergrund der vermehrten Freizeit und des Verlangens nach Amüsement kommt es unter Vorreiterschaft Englands im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem explosionsartigen Anwachsen des kommerziellen Freizeitangebotes<sup>278</sup>; Vergnügung und Unterhaltung werden zunehmend zu elementaren Waren. (So brannte beispielsweise, meint Maase, „(...) das Saturday Night Fever in den 1890ern mit Sicherheit heißer als in den

---

<sup>272</sup> Vgl. im Folgenden Maase, Kaspar (1997): Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt am Main, S. 41f.

<sup>273</sup> Maase, S. 42.

<sup>274</sup> Adorno, Theodor W. [1944]: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1998): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main, S. 132.

<sup>275</sup> Steinert, Heinz (2002): Kulturindustrie, Münster, S. 86.

<sup>276</sup> Adorno [1944] (1998), S. 176

<sup>277</sup> Ein ursprünglich von Antonio Gramsci verwendeter Begriff. Maase veranschaulicht in seinem Buch die Herausbildung des Fordismus (in Deutschland) sehr detailliert, wenn auch wenig theoretisch, Anm. S.W.

<sup>278</sup> Vgl. Maase, S. 64.

Discotheken der 1970er Jahre.“<sup>279</sup>) Die Großstädte bieten dabei „Experimentierfelder der Vergnügungskultur“<sup>280</sup>, eine ganze Schicht von UnterhaltungsunternehmerInnen entsteht.

*Am Ende des 19. Jahrhunderts waren schon alle Akteure versammelt, die die Massenkultur und Freizeitwelt der industriellen Moderne prägen würden. Mit Ballhausbetreibern und Leitern von Music-Hall-Konzerten, Musik- und Kolportageverlegern, Organisatoren von Radrennen, Schaubudenbesitzern und Impressarios, Reiseveranstaltern und Theaterdirektoren war eine Schicht von Unternehmern entstanden, die die Gewohnheiten breiter Schichten zu bedienen und ihre Bedürfnisse anzuheizen wussten.*<sup>281</sup>

So befinden sich um 1900 auch „(...) die populären Künste im Übergang von der Manufaktur zur industriellen Produktion; Einzelstücke (...) wurden abgelöst durch standardisierte Markenartikel.“<sup>282</sup> Kunst wird zunehmend zur Ware, von Comicserien<sup>283</sup> bis zur Unterhaltungsmusik. Letztere wird in Deutschland in Form von Tanzmusik eine aus den USA importierte, nunmehr unverzichtbare Mode, welche bald aus öffentlichen Einrichtungen – Cafés, Restaurants, Parks etc., ob nun in Form von Kapellen oder mechanischem Klavier – nicht mehr wegzudenken ist.<sup>284</sup> Leichte Musik aller Genres – Operetten, Revue-Musik, Couplets etc. – liefert dabei die Schlager, die „Hits“. Die von einem deutschen Kritiker als „musikalischer Schund“ und „Tingeltangelmelodien mit den ekelhaften Texten“<sup>285</sup> bezeichneten Lieder sind damals, im wahrsten Sinne des Wortes, in aller Munde. Schließlich verwandeln Grammophon und Phonograph Musik „(...) in eine technisch reproduzierte und individuell beliebig oft konsumierbare Ware“<sup>286</sup>, welche zwar anfangs nur von Wohlhabenden sowie WirtInnen und KinobesitzerInnen genutzt, jedoch ab 1913 zunehmend auch für die ArbeiterInnenschaft leistbar wird.<sup>287</sup> Musik gewinnt mit dieser Entwicklung „symbolischen Gebrauchswert“<sup>288</sup>, sie gilt „(...) als Inbegriff der Freizeit – ja als Ding, das Freizeit in Freiheit verwandeln (...)“<sup>289</sup> kann.

---

<sup>279</sup> Ebd.

<sup>280</sup> Ebd., S. 66.

<sup>281</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>282</sup> Ebd., S. 90.

<sup>283</sup> In Frankreich vertraten diese für Kinder konzipierten *bandes dessinées* den neuen Typ der Kunstware, vgl. Ebd.

<sup>284</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle, dass auch davor Musik bei allen Festivitäten (etwa Dorffesten) und (religiösen) Feiertagen im Einsatz war, allerdings eben nicht als standardisierte Massenware, Anm.

<sup>285</sup> Vgl. ebd., S. 93

<sup>286</sup> Ebd., S. 92.

<sup>287</sup> Vgl. ebd., S. 93.

<sup>288</sup> Vgl. Scheit, Gerhard: Roll over Adorno? Kleine Musikgeschichte des Fordismus. In: Ders: Mülltrennung. Beiträge zu Politik, Literatur und Musik. Hamburg 1998, S. 166

<sup>289</sup> Ebd.

Ihren Siegeszug startet die moderne Massenkultur bzw. die Kulturindustrie vor dem Ersten Weltkrieg:<sup>290</sup> Film, populäre Literatur, technisch reproduzierte Unterhaltungsmusik und Schausport werden zunehmend (und insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg) zum fixen Teil des Alltags der städtischen Unterschicht. Voraussetzung dafür ist die Erfindung von Medien für die technische Reproduktion und den massenhaften Verkauf von Kulturprodukten – von Zeitungen über Film, Schallplatte und Radio. Kunst und Kulturprodukte sind nunmehr selbst Massenkonsumgüter.

Diese Entwicklung lässt sich sehr schön am Boom der Schlagermusik beziehungsweise anhand der Anzahl der Schallplattenproduktionen (in der BRD) veranschaulichen: Steht im Jahr 1907 bei der Plattenproduktion das Verhältnis von leichter Musik (also aller Arten der Unterhaltungsmusik) zu ernster Musik (verkürzt als klassische oder Kunst-Musik zu beschreiben) noch bei 37 : 63, beträgt es 1929 bereits 75 : 25 und 1959 werden überhaupt nur noch 10 Prozent ernste Musik produziert.<sup>291</sup>

### **3. 1. Kulturindustrie**

Adornos Aufsatz über die Kulturindustrie<sup>292</sup> handelt vom umfassenden Vorgang der kapitalistischen Vergesellschaftung. Es geht um die Menschen in der warenproduzierenden Gesellschaft und wie sie als Arbeitskräfte und KonsumentInnen benützt und verwaltet werden. Angebot und Nachfrage der Kulturprodukte resultieren dabei aus der Grundstruktur der Warenförmigkeit der Gesellschaftsformation, bzw. fügt sich die Kulturindustrie in die auf der Gesetzmäßigkeit der Ware basierenden Gesellschaftsverfassung ein. Sie ist „(...) Mechanismus der Reproduktion und Verstärkung von Herrschaft, (...), die anderswo grundgelegt ist.“<sup>293</sup> Dabei sind die RezipientInnen an der eigenen Unterdrückung auch aktiv beteiligt, Stichwort Selbst-Disziplin und Selbst-Instrumentalisierung. Sie sind also keine passiven Opfer, sondern wissen über die Kulturindustrie ganz gut Bescheid. Denn dass beispielsweise „(...) der Unterschied der Chrysler- von der General-Motors-Serie im Grunde illusionär ist, weiß schon jedes Kind, das sich für den Unterschied begeistert.“<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> Vgl. Maase, S. 78.

<sup>291</sup> Vgl. Ziehensack, Walther Franz (1961): Macht und Geschäft des Massenvergnügens. Schlager, Film, Illustrierte, Wien, S.10.

<sup>292</sup> Adorno, Theodor W. [1944]: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1998): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main, S. 128-176.

<sup>293</sup> Steinert, Heinz (2002): Kulturindustrie, Münster, S. 153.

<sup>294</sup> Adorno [1944] (1998), S. 131.

„Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit.“<sup>295</sup> Kulturindustrie ist gekennzeichnet durch Standardisierung und Serienproduktion, einer ewigen Wiederholung des Immergleichen. Der Betrug, auf den Adorno im Untertitel des Aufsatzes verweist („Aufklärung als Massenbetrug“) besteht darin, dass Kunst ihr (ursprüngliches) Versprechen, nämlich gültige und brauchbare neue Erfahrungen zu ermöglichen, nicht mehr erfüllt, sondern das Denken in vorgegebene Assoziationsbahnen lenkt.<sup>296</sup>

Am Beispiel des Schlagers, dem Prototyp der von Adorno als „leichte Musik“ bezeichneten Unterhaltungsmusik<sup>297</sup>, soll im Folgenden die „Totalität der Kulturindustrie“<sup>298</sup> verdeutlicht werden.

---

<sup>295</sup> Ebd., S. 128.

<sup>296</sup> Vgl. Steinert, S. 33.

<sup>297</sup> Vgl. Adorno, Theodor W. (1975): Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt am Main, S. 39.

<sup>298</sup> Adorno [1944] (1998), S. 144

## 4. „Music for the Masses“ – Der Schlager als Prototyp leichter Musik

### 4. 1. Anmerkungen zum Begriff Schlager

Standardisierung, Schematismus, Serienproduktion, kurz: die ewige Wiederholung des Immergleichen ist das Charakteristikum der Kulturindustrie bzw. ihrer Produkte. Dies betrifft folglich auch die Musik: Mit der Erfindung der Schallplatte wird auch sie zum Massenkonsumgut der aufstrebenden Amüsierindustrie und das Lied zur Ware.

Um 1900 tritt der Schlager als „(...) ad hoc komponierte(s), auf seinen Erfolg bedachte(s), weitgehend unter kommerziellen Gesichtspunkten entstandene(s) Lied (...)“<sup>299</sup> in Erscheinung, welches „(...) durch Schallplatte, Funk, Fernsehen und Film an den sich weitgehend passiv verhaltenden Konsumenten (...)“<sup>300</sup> herangetragen wird. Mit dieser Entwicklung – also dem Siegeszug von Rundfunk und Schallplatte – setzt sich auch der Gattungsbegriff „Schlager“ durch.<sup>301</sup> Im eigentlichen Wortsinn ursprünglich Erfolgsbegriff<sup>302</sup> (als Anspielung auf die Schlagkraft seiner „zündenden Melodien“) bezeichnet er nunmehr „(...) jedes durch technische Medien in Massenproduktion verbreitete, urheberrechtlich geschützte, geflissentlich auf den Augenblickserfolg zielende Tanz- oder Stimmungslied“<sup>303</sup>, ungeachtet seines tatsächlichen Erfolges, da es ja auf diesen hinkomponiert wurde. Der Schlager wird damit zum Prototyp der durch Standardisierung definierten Massenunterhaltungsmusik, von Adorno auch „leichte Musik“ oder (so der englische Begriff für „Schlager“) *popular music*, also populäre Musik, genannt.<sup>304</sup> Adorno verwendet diese drei Begriffe – Schlager, *popular music* und leichte Musik – synonym, da sie ja letztlich alle auf demselben System beruhen. Im deutschsprachigen Raum galt das Verständnis von „Schlager = Populärmusik“ bis in die 1950er Jahre, erst mit dem Verlust der Jugend an die Beatmusik definierte sich der Deutsche Schlager als eigenständiges Genre. Dieses ist heute folgendermaßen definiert:

---

<sup>299</sup> Worbs, Hans Christoph (1963): Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden, Bremen, S. 13.

<sup>300</sup> Worbs, S. 16f.

<sup>301</sup> Vgl. Worbs, S. 12

<sup>302</sup> An seiner Stelle hat sich schon lange der Terminus „Hit“ durchgesetzt; alte, immer noch erfolgreiche Schlager-Lieder werden gemeinhin als „Evergreens“ bezeichnet, Anm. S.W.

<sup>303</sup> Worbs, S.12.

<sup>304</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 39, sowie Adorno, Theodor W. / (with the assistance of) Simpson, George [1941]: On popular music. In: Soundscapes – Journal on Media Culture, January 2000, Volume 2, online unter: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Some\\_writings\\_of\\_Adorno.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Some_writings_of_Adorno.shtml) (Abgerufen am 29.11.2008).

*Als Schlager werden ganz allgemein leicht eingängige instrumentalbegleitete Gesangsstücke mit wenig anspruchsvollen, oftmals humoristischen oder sentimental Texten bezeichnet. Seit den 1940er Jahren macht sich bei den Schlagern auch immer mehr der Einfluss von jazzigen Rhythmen und Harmonien bemerkbar. Somit ist der Schlager ein Ohrwurm, ein volksnahes Lied, meist mit einer harmonischen Melodie und einfachem Text. (.....) Der Schlager sucht das Massenpublikum, indem er in den Texten Wunschträume anspricht, die er als Botschaften in Kehrreimen stetig wiederholt. Musikalisch richtet sich der Schlager meist nach der jeweils herrschenden Tanzform. Einfache Rhythmen und Melodienfolgen, die auf schnelle Wiedererkennung angelegt sind, bestimmen seinen Charakter.*<sup>305</sup>

Im Folgenden soll Adornos grundsätzliche Analyse der auf den Massengeschmack zugeschnittenen musikalischen Ware in der Kulturindustrie vorgestellt werden, um diese anschließend am Beispiel des deutschen Schlagers und seiner „volkstümlichen“ Variante zu veranschaulichen.

## **4. 2. Der Schlager als Prototyp leichter Musik**

Adorno definiert in seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ den Schlager als Prototyp der leichten Musik.<sup>306</sup> Ganz prinzipiell zeichnen sich kulturindustrielle Kulturwaren – in unserem Fall die Massenware Musik – durch zwei zentrale Aspekte aus: Standardisierung (auf Ebene der Produktion) und – damit korrelierend – Pseudo-Individualisierung (auf Ebene der Rezeption).<sup>307</sup>

### **4. 2. 1. Standardisierung**

Auf Ebene der Produktion sind Schlager nach mechanischem Schema komponierte musikalische Waren, deren Standardisierung sich von der Gesamtanlage bis in die Einzelheiten zieht.

*Grundregel ist, (...) dass der Refrain aus 32 Takten bestehe, mit einer bridge, einem zur Wiederholung überleitenden Teil in der Mitte. (...) Vor allem müssen die metrischen und harmonischen Eckpunkte eines jeden Schlagers, Anfang und Ende also der einzelnen Teile, nach dem Standardschema geprägt sein. Es*

---

<sup>305</sup> Seite „Schlager“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 17. Januar 2010, 17:23 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Schlager&oldid=69448334> (Abgerufen: 20. Januar 2010, 11:38 UTC)

<sup>306</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 39

<sup>307</sup> Vgl. Fuhr, Michael (2007): Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung, Bielefeld, S. 59.

*bestätigt die simpelsten Grundstrukturen, was immer auch an Abweichungen zwischen den Pfeilern passiert.*<sup>308</sup>

Form und Formteile wie Strophe, Bridge und Refrain sind standardisiert, ebenso wie alle anderen Details und „Abweichungen“, wie etwa *Breaks* oder *Dirty Notes*. Solche „Abweichungen“ fungieren als kalkulierte Effekte, sie sind selbst standardisiert und somit pseudo-individuell, sollen bloß die besondere Aufmerksamkeit der HörerInnen erregen, ohne jedoch den sicheren Grund zu verlassen.

*Komplikationen bleiben konsequenzlos: der Schlager führt zurück zu ein paar bis zum Überdruß vertrauten Grundkategorien der Wahrnehmung, nichts eigentlich Neues darf unterlaufen, nur kalkulierte Effekte, welche die Immergleichheit würzen, ohne sie zu gefährden, und selber wiederum nach Schemata sich richten.*<sup>309</sup>

Die Formteile und Details haben – im Gegensatz zur ernsten Musik – keinen Bezug zum Werkganzen, sie sind beliebig austauschbar, sind nach vorgefertigtem Schema verwendete „Bauklötzchen“ ohne Wechselwirkung untereinander oder zur Gesamtheit.<sup>310</sup> Somit herrscht ein „musikalischer Automatismus“: „Every detail is substitutable; it serves its function only as a cog in a machine.“<sup>311</sup>

#### **4. 2. 2. Kulturindustrielle Hörgewohnheiten**

Die Standardisierung hat Auswirkungen auf die Hörgewohnheiten: Der Schematismus leichter Musik zielt auf standardisierte Reaktionen, die HörerInnen werden jeglicher Spontaneität beraubt und konditionierten Reflexen zugeführt. Sie unterwirft die HörerInnen also vorgefertigten Hörmodellen. Adorno nennt populäre Musik daher „Vorverdaut“ (*pre-digested*)<sup>312</sup>: Der nach Schema F angelegte Aufbau gibt die Art des Hörens ebenso vor wie er das Zuhören unnötig macht. Schließlich soll Unterhaltungsmusik ja dem Amüsement und der Zerstreuung (von und nach der Arbeit) dienen; das Hören soll daher bequem und nicht anstrengend sein. Adorno konstatiert deshalb, Amüsement sei „(...) die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“, denn

---

<sup>308</sup> Adorno (1975), S. 40

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>311</sup> Adorno [1941], I / 7

<sup>312</sup> Adorno [1941], I / 16.

*(...) was sich einprägt ist die automatische Abfolge genormter Verrichtungen. (...) Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationskreisen sich bewegt. Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht – sondern durch Signale.<sup>313</sup>*

Populäre Musik basiert dementsprechend überwiegend auf den frühesten Musikerlebnissen – Wiegen- und Kinderlieder, Schulhymnen u. ähnl. – die insbesondere von ungeübten HörerInnen „natürlich“ klingen bzw. wie eine „natürliche Sprache“ wahrgenommen werden.<sup>314</sup> Die dadurch anerzogene und geförderte Passivität, ja, das gesamte System der Kulturindustrie im allgemeinen (hier: der leichten Musik im speziellen) schlägt sich, so Adorno, auf das Denken genauso wie auf gesellschaftliche Verhaltensweisen der RezipientInnen bzw. der „Fans“ populärer Musik.<sup>315</sup> Und insofern ist leichte Musik – noch vor allen anderen etwaigen verfolgten Absichten – Ideologie.

#### **4. 2. 3. *Plugging***

Notwendige Ergänzung zur Standardisierung ist die Technik des *plugging*<sup>316</sup>, die endlose Wiederholung der „zu best sellers auserkorenen Schlager“<sup>317</sup>. Diese werden den HörerInnen medial so lange eingehämmert, bis sie sich dermaßen an sie gewöhnt haben, dass sie sie unweigerlich wiedererkennen und eben darum lieben (müssen). Unverzichtbar dafür ist zumindest ein unverwechselbares, jedoch nicht die komplette Konvention brechendes Merkmal (etwa in der Melodie, eine veränderte Metrik oder ein bestimmtes Timbre). *Plugging* betrifft aber nicht nur das Lied an sich, sondern auch die inhärenten Prozesse von Komposition und Arrangement wie beispielsweise die Repetition des Refrains oder bestimmter Melodieteile. Letzten Endes kreisen die Hörgewohnheiten der Massen um das Wiedererkennen; etwas muss nur lange genug wiederholt werden, damit es (wieder-)erkannt und akzeptiert wird.<sup>318</sup>

---

<sup>313</sup> Adorno [1944] (1998): Kulturindustrie, S. 145.

<sup>314</sup> Vgl. Adorno [1941], III/19.

<sup>315</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 45.

<sup>316</sup> Vgl. Adorno [1941], II/1, sowie Adorno (1975), S. 50.

<sup>317</sup> Adorno (1975), S. 50.

<sup>318</sup> Vgl. Adorno [1941], III/1. Dies bezieht sich natürlich auch auf den Text, d.h. der/die HörerIn assoziiert diesen zu einer bekannten Melodie automatisch mit und umgekehrt, Anm.

#### 4. 2. 4. Pseudo-Individualisierung

Die Pseudo-Individualisierung auf Ebene der Rezeption dient grundsätzlich der Verschleierung der Standardisierung.<sup>319</sup> Sie ist das Mittel um dem/der HörerIn den Eindruck zu vermitteln, das Massenprodukt richte sich an ihn/sie persönlich, sei speziell für das eigene Bedürfnis gemacht. „Sie täuscht über das Vorverdaute.“<sup>320</sup> Die Pseudo-Individualisierung entsteht aus der Herausforderung an die SchreiberInnen, etwas Neues, die Aufmerksamkeit der HörerInnen erhaschendes zu komponieren und gleichzeitig jedoch einprägsam, allbekannt-banal und damit vermarktbar zu bleiben. Dies kann mittels eines individualistischen Moments, der dem Ganzen eine „Gloriole des Spontanen“<sup>321</sup> verleiht – aber trotzdem bloß der Standardisierung gehorcht, wie etwa Improvisationen – gelöst werden.

*In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise. Es wird nur soweit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht. Von der genormten Improvisation im Jazz bis zur originellen Filmpersönlichkeit, der die Locke übers Auge hängen muß, damit man sie als solche erkennt, herrscht Pseudoindividualität.<sup>322</sup>*

Auch die Typisierung (das *labelling*) populärer Musik in verschiedene Genres (Rock, Pop, Jazz, Blues, Disco, House, Hip Hop, Grunge, Garage und so weiter) fällt unter Pseudo-Individualisierung und dient der Identifikation ebenso wie der Vermarktung.<sup>323</sup>

*This labelling technique, as regards type of music and band, is pseudo-individualization, but of a sociological kind outside the realm of strict musical technology. It provides trademarks of identification for differentiating between the actually undifferentiated.<sup>324</sup>*

Der hier angesprochene Aspekt der Identifikation sei an dieser Stelle hervorgehoben, ist dieser ja auch essentiell für den Zusammenhalt einer Masse und dementsprechend äußerst relevant hinsichtlich der Rolle von Musik in der Masse.

---

<sup>319</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 46

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Ebd.

<sup>322</sup> Adorno [1944], S. 163.

<sup>323</sup> Beziehungsweise geht dies Hand in Hand: Jede Abweichung, jeder neuer Stil erhält sofort ein neues Label zum Zwecke der Vermarktbarkeit, ein Genrenamen ist somit nichts weiter als ein Reklameslogan, vgl. Adorno (1975), S. 49 sowie Adorno [1944], S. 170f.

<sup>324</sup> Adorno, Theodor W. [1941]: On popular music. I. (The musical material) / 26.

### 4. 3. Der Schlager – ein kurzer historischer Abriss

Der Schlager hat sich nach *Hans Christoph Worbs*<sup>325</sup> aus dem sogenannten Gassenhauer entwickelt.<sup>326</sup> Dieser war eng gebunden an das Milieu einer Stadt, lebte von der aktiven Beteiligung der Bevölkerung und zeichnete sich insbesondere im 19. Jahrhundert oftmals durch Parodien auf gängige Kompositionen aus. (Beispielsweise wurden bekannte Johann-Strauß-Melodien mit neuen, oft „schnoddrig respektlosen“ Texten versehen.) Mit dem Ausbau der Unterhaltungsindustrie und dem zunehmenden Aufstieg von Rundfunk und Schallplatte etabliert sich der Schlager als kommerzialisierte, nicht mehr regional gebundene Weiterentwicklung des Gassenhauers. Geprägt wird er dabei von zu dieser Zeit bekannten Couplets aus Operetten oder Kabaretts. Seine Entwicklung vom Gassenhauer hin zur musikalischen Ware war allerdings ein längerer Prozess, weswegen nach Worbs die Anfänge der Geschichte des Schlagers nicht genau zu datieren sind.<sup>327</sup>

Gleichzeitig mit der zunehmenden Urbanisierung, der Entfremdung und Etablierung der Kulturindustrie schwindet jedoch sukzessive das traditionelle, in der lokalen Bevölkerung „organisch gewachsene“ Volkslied.<sup>328</sup> In dieser Situation ist es der Schlager, der als auf den Massengeschmack zugeschnittene, verbindlich auf eine musikalische Struktur fixierte und durch technische Massenmedien verbreitete Ware das entstandene Vakuum füllt. Er nimmt dabei durchaus Anleihen beim Volkslied, führt dessen Vokabular fort, verwendet verwandte Motive und ähnliche Metaphern, teilt die Vorliebe für Sprichwörter und kopiert häufig bekannte Volksliedmelodien.<sup>329</sup>

Ganz generell werden populäre Melodien klassischer Musikstücke zu Schlagern verarbeitet. War in den 1920er Jahren noch der schlagkräftige Schlager mit kessen und frechen Texten angesagt,<sup>330</sup> zeichnet sich bereits Anfang der 1930er eine „(...) melodische, zum Volkstümlichen tendierende ‚weiche Welle‘ (...)“<sup>331</sup> ab, welche es den Nationalsozialisten erleichterte, auch den deutschen Schlager „gleichzuschalten“.<sup>332</sup> Die Schlager sollten das

---

<sup>325</sup> Worbs, Hans Christoph (1963): *Der Schlager*. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden, Bremen. Dieses Kapitel orientiert sich überwiegend an diesem Buch, Anm.

<sup>326</sup> Vgl. im Folgenden ebd., S. 12ff..

<sup>327</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>328</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>329</sup> Vgl. Worbs, S. 18ff.

<sup>330</sup> Ebd., S. 55.

<sup>331</sup> Ebd., S. 60.

<sup>332</sup> Zum Schlager im NS vgl. etwa Koch, Hans Jörg (2006): *Wunschkonzert*. Unterhaltungsmusik und Propaganda im Rundfunk des Dritten Reichs, Graz.

Gefühl von „Volksgemeinschaft“ und „Heimatliebe“ stärken und zudem den HörerInnen mit leichten, heiteren (oder traumhaft-illusionären) Texten und Melodien die Flucht aus dem Alltag ermöglichen.

Für die Geschichte bzw. Entwicklung des Schlagers äußerst relevant ist der (in Deutschland Ende der 1920er) aufkommende Tonfilm. Dieser übernimmt bald schon die Vorherrschaft über die städtische Unterhaltungsmusik, und so sind die Schlager der 30er und 40er Jahre überwiegend Filmschlager (und nicht wie davor die Hits der Operettenbühnen). Wichtig für die Entwicklung bzw. Etablierung der volkstümlichen Musik – und wesentlicher Teil des Genres „Volkstümlichkeit“ an sich – sind schließlich die deutschen und österreichischen Heimatfilme der 1950er Jahre.

Mitte der 1950er werden die zunehmend kaufkräftigeren Jugendlichen zu einem immer wichtigeren wirtschaftlichen Faktor, was sich auf den Stil der Schlagerproduktionen auszuwirken beginnt.<sup>333</sup> Der ganz auf die Bedürfnisse jugendlicher SchlagerkonsumentInnen zugeschnittene deutsche Teenager-Schlager ist stark vom US-amerikanischen beeinflusst. In den USA hatte u. a. Bill Haley Mitte der 1950er aus einer „Kombination von Dixieland, Hillbilly, Rhythm and Blues und Schlager“<sup>334</sup> den Rock 'n' Roll zusammengebraut. Dort hießen die Stars (neben Haley) Chuck Berry und Elvis Presley, hierzulande Cornelia Froboess und Peter Kraus. Gegen die „rhythmische Aggressivität“ des Rock 'n' Roll schlägt allerdings 1959 in Form der sogenannten Schnulze die „potenzierte Gefühlsseligkeit“<sup>335</sup> zurück. Die „weiche Welle“ (d.h. der melodische Schlager) schwappt über den Rock 'n' Roll und reißt selbst den „King of Rock 'n' Roll“ Elvis Presley mit sich mit, der auf die sentimentale Linie einschwenkt und mit „verschlagernten Volksliedern“ – wie etwa „Wooden Heart / Muss i denn zum Städtle hinaus“ oder „It's Now or Never“ – seine größten Erfolge feiert.

Um 1963 hören die deutschsprachigen Jugendlichen jedenfalls lieber die rhythmische Musik der amerikanischen und britischen Soldatensender AFN und BFN als die „verschnulzten“ deutschen Schlager der hiesigen Sender.<sup>336</sup> Die Bedeutung des Schlagers beginnt zu

---

<sup>333</sup> Vgl. ebd., S. 65f.

<sup>334</sup> Haley, zit. n. Worbs, S. 67f.

<sup>335</sup> Worbs, S. 70. Der Begriff „Schnulze“ ist spätestens seit 1953 die umgangssprachliche Bezeichnung für kitschige, gefühlstriefende Lieder, welche vage und tränenselige Empfindungen (i.S. von „geborgten Gefühlen“ (Steinert, S. 176) kultivieren, vgl. Worbs S. 71f. Als bekannteste VertreterInnen wären etwa Peter Alexander oder Freddy Quinn zu nennen.

<sup>336</sup> Vgl. ebd., S. 77f.

schwinden, gleichzeitig entwickelt sich jedoch zunehmend der volkstümliche Schlager als Spielart der volkstümlichen Musik.

#### 4.3.1. Volksmusik und „Volksmusik“

Die traditionelle Volksmusik hat ihren „(...) Ursprung in der Musizierpraxis der [vorindustriellen, Anm. S. W.] bäuerlich-dörflichen oder kleinstädtischen Gemeinschaften (...)“<sup>337</sup> und kennt keine Trennung von Darbietung und Rezeption.<sup>338</sup> Sie wird mündlich tradiert und ist gekennzeichnet durch Variantenbildung („Umsingen“), Improvisation, Gesang im Dialekt sowie durch Verzicht auf eine kommerzielle Vermarktung in Massenproduktion.<sup>339</sup> Im Gegensatz dazu steht das unter dem Label der „volkstümlichen Musik“ geführte Genre kommerzieller Unterhaltungsmusik, das zum Ärgernis und Leidwesen der BewahrerInnen und FreundInnen des traditionellen Liedgutes oft ebenfalls kurz als „Volksmusik“ bezeichnet wird.<sup>340</sup> Die volkstümliche Musik – überwiegend dominiert vom volkstümlichen (bzw. volkstümlich interpretierten) Schlager – nimmt stark Anleihen an der traditionellen Volksmusik, etwa im Instrumentarium.<sup>341</sup> Mit Steinert kann diesbezüglich von einem „Exotismus‘ nach innen“<sup>342</sup> gesprochen werden; die übernommenen Elemente verleihen den diversen „(...) angeblichen Bauernmusiken, die uns von den verschiedenen Duos, Trios, Geschwistern, Spatzen mit Landschaftsnamen davor (...) angetragen werden“<sup>343</sup> einen verkaufsfördernden „aufmüpfigen Tupfer“.

Diese „Volksmusik“ ist bei *Madalina Diaconu*<sup>344</sup> beschrieben als Kombination „(...) alpenländischer Musik mit Schlagern der 1940er-Jahre (...)“<sup>345</sup>, musikalisch gekennzeichnet durch beschleunigtes Tempo, rhythmische Verstärkung sowie der Einführung des Bassinstrumentes. Vornehmlich finden sich in der volkstümlichen Musik – im Gegensatz zur traditionellen Volksmusik – nur vier Gattungen: Marsch, Polka, Walzer und langsamer

---

<sup>337</sup> Vgl. Seite „Volksmusik“, In: Wikipedia, a. a. O.

<sup>338</sup> Vgl. Worbs, S. 17

<sup>339</sup> Vgl. Volkstümliche Musik auf: [http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Volkstümliche\\_Musik.html](http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Volkstümliche_Musik.html).

<sup>340</sup> Im weiteren Verlauf dieser Arbeit verwende ich die Ausdrücke volkstümliche Musik, volkstümlicher Schlager und „Volksmusik“ (in Anführungszeichen) synonym zur Bezeichnung dieses Genre kommerzieller Unterhaltungsmusik, Anm.

<sup>341</sup> So sind etwa Gitarre und Laute, Ziehharmonika, Trompete, Klarinette, Posaune, aber auch Geigen und regional Zither oder Mandoline typische Instrumente des Genres, vgl. Seite „Volkstümliche Musik“, in: Wikipedia, a. a. O.

<sup>342</sup> Steinert, S. 94.

<sup>343</sup> Ebd.

<sup>344</sup> Diaconu, Madalina (2006): Zur Ästhetik des Musikantenstadls. In: Binder, Susanne / Fartacek, Gebhard (Hg.): Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick. Wien - Berlin, S. 155-228.

<sup>345</sup> Ebd., S. 187. Vgl. auch im Folgenden ebd.

Walzer. Mit Annäherung an den deutschen Schlager in den 1970er Jahren hat sich das Instrumentarium geändert, hinzugekommen sind Keyboard, Schlagzeug und eben der Bass. Auch *Georg Seeßlen*<sup>346</sup> beschreibt die volkstümliche Musik als Genre, welches „(...) aus Fragmenten von Folklore, von Marsch- und Militärmusik, von deutschem Schlager, von internationaler Pop-Musik und von bestimmten Produktionstechniken (...)“<sup>347</sup> entstanden ist und sich durch „(...) betont schlichte Botschaften und Melodien (...)“<sup>348</sup> auszeichnet.

Mitte der 1970er Jahre wird die volkstümliche Musik für das Fernsehen entdeckt und beschert bereits Ende desselben Jahrzehnts dem deutschen Fernsehen Quotenerfolge. Mit Karl Moiks „Musikantenstadl“ beginnt 1981 schließlich die erfolgreichste Epoche der volkstümlichen Fernsehunterhaltung. Mit Seeßlen kann daher festgestellt werden, dass die „Volksmusik“ ihren „(...) eigentlichen kulturellen Siegeszug (...) erst antreten (konnte), nachdem der deutsche Schlager sein Publikum, vor allem das jugendliche Publikum, weitgehend verloren hatte.“<sup>349</sup>

Allerdings haben sich die Rhythmen der volkstümlichen Musik über die Jahre allmählich verändert und sind in Anpassung an die jeweils vorherrschenden Moden schneller und härter geworden, nehmen Anleihe bei Rock, Pop und Techno. Daher ist sie mittlerweile nicht mehr bloß auf älteres Publikum beschränkt, im Gegenteil: „Für junge Leute ist der Besuch eines volkstümlichen Konzerts heute kein Tabu mehr. Sie erleben dort Action pur (Schürzenjäger Open Air, Klostertaler Open Air, Musi Open Air, ...).“<sup>350</sup>

Diese verschiedenen Arten des Schlagers – inklusive diverser „Evergreens“ – sind heute auf allen größeren Massenveranstaltungen zu hören, ob am Oktoberfest, beim Ballermann, Musikantenstadl, Après-Ski oder auf Maturareisen. Schlagermusik scheint quasi die perfekte Konsensmusik für Massenveranstaltungen zu sein. Die Bilder dieser Feiern gleichen einander: dicht aneinander gedrängte Menschen, miteinander im Rhythmus schunkelnd und klatschend sowie „wie aus einem Munde“ mitsingend (oder -gröhlend, je nachdem).

---

<sup>346</sup> Seeßlen, Georg (1993): *VolksTümlichkeit. Über Volksmusik, Biertrinken, Bauerntheater und andere Erscheinungen gnadenloser Gemütlichkeit im neuen Deutschland*, Greiz.

<sup>347</sup> Ebd., S. 7f.

<sup>348</sup> ebd., S. 8

<sup>349</sup> Seeßlen, Georg (1993): *VolksTümlichkeit. Über Volksmusik, Biertrinken, Bauerntheater und andere Erscheinungen gnadenloser Gemütlichkeit im neuen Deutschland*, Greiz, S. 8.

<sup>350</sup> Fellner, Wolfgang J. (2006): *Die volkstümliche Musik in Zahlen*. In: Binder / Fartacek (Hg.), a.a.O., S. 40f.

#### 4. 4. Musikalische Kennzeichen und Struktur des (volkstümlichen) Schlagers

Die Adornoschen Ausführungen über den „Prototyp leichter Musik“ finden sich in den verschiedenen Beschreibungen der musikalischen Struktur von Schlager und volkstümlicher Musik wieder. Zusammengefasst werden können diese wie folgt:

Als Grundregel gilt, dass die Taktzahl von Vorstrophe und Refrain durch acht teilbar ist (Ausnahmen bestätigen hierbei die Regel).<sup>351</sup> Die Rhythmusbetonung – entscheidend für die Suggestionskraft der Schlagermusik – ist gerade (gleichmäßig durchschlagend), und zum Großteil im Vierteltakt. Schematisch läuft alles nach einem simplen Dur-Moll-System der einfachsten Art, und auch die Liedform ist einfach, besteht „(...) aus relativ kleinen musikalischen Einheiten (...) wie wir sie aus Kinderliedern kennen.“<sup>352</sup> Bzw. sind eben Lieder vom Typus „Kinderlied“ häufig vertreten; die eingängigen Melodien und vor allem die schlagkräftigen Refrains – laut Worbs der „eigentliche Schwerpunkt des Schlagers“<sup>353</sup> – animieren zum Mitsingen; die rhythmischen Akzente, die auf den Taktschwerpunkten liegen, animieren zum Mitklatschen bzw. Schunkeln.<sup>354</sup> Es finden sich häufige Tonrepetitionen ebenso wie Wiederholungen einzelner Melodiezeilen. Der Tonumfang ist begrenzt. „Der melodische Ablauf – reich an Sequenzen und Wiederholungen, arm an schwieriger zu intonierenden, größeren Intervallen – geben dem Hörer auch bei der ersten Konfrontation das Gefühl des Vertrauten und Bekannten.“<sup>355</sup> Auffallend ist die häufige Synchronisierung von Text und Musik: „Auf jeden Ton fällt eine Silbe des Textes, textliche Einschnitte entsprechen den musikalischen.“<sup>356</sup> Bevorzugte Themen sind Heimat, Liebe und Schmerz – womit ich bei der Diktion des Schlagers angekommen wäre.

---

<sup>351</sup> Vgl. Worbs, S. 35.

<sup>352</sup> So der Musikwissenschaftler Manfred Wagner, zit. in: Diaconu, Madalina (2006): Zur Ästhetik des Musikantenstadls. In: Binder, Susanne / Fartacek, Gebhard (Hg.): Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick. Wien - Berlin, S. 203. Dies wirkt sich unweigerlich auf die Hörgewohnheiten aus, da „(...) durch die Gewöhnung an zu kurze Spannungsbögen dem Verständnis für anspruchsvollere Musik, einem strukturellen Hören, entgegengewirkt wird (...).“, Worbs, S. 30.

<sup>353</sup> Worbs, S. 35.

<sup>354</sup> Vgl. von Schoenebeck, Mechthild (1994), S. 18.

<sup>355</sup> Sønstevold, Gunnar / Blaukopf, Kurt (1968): Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten, Karlsruhe, S. 16.

<sup>356</sup> Worbs, S. 36.

#### 4. 5. Weltbild und Diktion des Schlagers

*Im Schlager wird das Menschenbild konsequent auf das unterste Mittelmaß reduziert.  
(Wilfried Berghahn)*

Der Musikwissenschaftler *Siegfried Schmidt-Joos* beschreibt die prototypischen Inhalte des Schlagers folgendermaßen:

*Der Schlager liefert Gefühle vom Fließband, er enthebt den Menschen eigener Gefühle. Seine Motive sind immer dieselben: Liebe und Heimweh, Abschied und Trauer, Sehnsucht und Mitleid. Nur der landschaftliche Hintergrund des Schlagers wechselt nach Zeitströmung. Bald ist die Cowboy-Romantik in Mode, bald sind es die schwülen Hula-Nächte in Hawaii, bald ist es das Sehnsuchtsland Italien, bald das Försterhaus am Waldrand. Doch wenn auch die Kulisse ständig wechselt, sie bleibt immer Klischee.<sup>357</sup>*

*Mechthild von Schoenebeck*<sup>358</sup> hat für ihre Untersuchung politischer Inhalte volkstümlicher Schlager zwischen 1990 und 1994 etwa 200 Titel analysiert und folgende spezifische Themen bzw. inhaltliche Merkmale herausgearbeitet:

*Natur in ihrer Schönheit, ihrem Rhythmus, ihrer Konstanz. – Die Heimat als schönes und geliebtes Land. – Glückliche Paarbeziehungen. – Das Kind, die Kindheit. – Menschliche Gesten wie Herzlichkeit, Lächeln, Zeit füreinander haben. – Rührendes aus dem Alltag: kleine Episoden. – Lebenshilfe, Trost und Rat. – Seemannsleben. – Kneipenbesuche, Alkoholgenuß. – Männerfreundschaft.<sup>359</sup>*

Zu den sprachlichen Kennzeichen des Schlagers zählen nach *Worbs*<sup>360</sup> seine Vorliebe für übersättigte Stimmungen, seine „Aufgeschwollenheit“ (zum Beispiel durch die „Bildung sprachlich anfechtbarer Superlative“ wie etwa „tausend Seligkeiten“), sein Nominalstil (mit häufig der Romantik entlehnten Nomina wie Heimweh, Sehnsucht, Traum usw.) sowie sein

---

<sup>357</sup> Schmidt-Joos, zit. in: Ziehensack, Walther Franz (1961): Macht und Geschäft des Massenvergnügens. Schlager, Film, Illustrierte, Wien, S. 5.

<sup>358</sup> Von Schoenebeck, Mechthild (1994): „Wenn die Heidschnucken sich in die Auglein gucken...“ Politische Inhalte des volkstümlichen Schlagers. In: Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. / Rösing, Helmut (Hg): Musik der Skinheads und ein Gegenpart: Die „Heile Welt“ der volkstümlichen Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung, Band 13, Baden-Baden, S. 6-24.

<sup>359</sup> Ebd., S. 18. Auch Religiosität – hier wohl unter „Lebenshilfe, Trost & Rat“ subsumiert – spielt eine Rolle, etwa im Lied „Patrona Bavaria“ des Naabtal-Duos, in Uschi Bauers „Die kleine Bergkirche (Ave Maria)“ oder im „Ave Maria der Heimat“ der Kastelruther Spatzen. Eine stichprobenartige Überprüfung diverser volkstümlicher Musiksendungen während der Arbeit an dieser Diplomarbeit hat zudem ergeben, dass sich bezüglich der spezifischen Themen nichts geändert hat, Anm.

<sup>360</sup> Vgl. im Folgenden *Worbs*, S. 23f.

Hang zu übersteigerten, hemmungslos aufgeblasenen Affekten. Der Klischeecharakter macht sich insbesondere in der unangemessenen Vereinfachung differenzierter Gefühlkomplexe bemerkbar; reproduziert wird das Immergleiche etwa mittels abgeschmackter, oft auch unreiner Reime (Herz-Schmerz, Mädchen-Pärchen etc.) oder schablonenhafter Redewendungen. In den „reklamehaften Formulierungen“<sup>361</sup> werden „(...) billige Sentenzen (...) immer neu zu einer Alltagsphilosophie verpackt (...).“<sup>362</sup> Zum Beispiel „Wer Tränen lacht, muss keine Tränen weinen“<sup>363</sup> oder

*Über jedes Bacherl geht a Brückerl  
Du mußt nur a bisserl schau'n  
Komm ich geh mit dir a Stückerl  
Drüber mußt dich selber trau'n*<sup>364</sup>

oder

*Nimmst du sie dankbar entgegen  
Die kleinen Dinge im Leben  
Dann brauchst du gar nicht der Größte sein  
Es zählt nur das Herz allein*<sup>365</sup>

oder

*Doch die Zeit heilt alle Wunden  
Deine Seele kriegt wieder Kraft  
Wie der Adler hoch in den Bergen  
Der den Flug in die Freiheit schafft*<sup>366</sup>

Diese unverbindlichen, abgenutzten Klischees mit ihren unspezifischen Aussagen erlauben es den HörerInnen, sie individuell mit den eigenen Phantasien auszufüllen, sie zu „pseudo-individualisieren“. Die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit, durch die auch die Musik gekennzeichnet ist, findet so hier auch auf textlicher Ebene eine Entsprechung.

Zudem bietet und nährt der Schlager eine illusionäre Harmoniewelt, die über die harte Realität – der er tunlichst ausweicht – hinwegzutrusten vermag und projiziert die Erfüllung aller Sehnsüchte in ein weit entferntes Traumland. Hilfestellung bietet er nicht, umso mehr ist er jedoch ein „verständnisvoller Tröster“<sup>367</sup>. Der Schlager appelliert in Hinsicht auf eine

---

<sup>361</sup> Adorno (1975), S. 41.

<sup>362</sup> Worbs, S. 27.

<sup>363</sup> Titel von Kurti Elsasser.

<sup>364</sup> Aus: „Über Jedes Bacherl Geht A Brückerl“ von Stefanie Hertel.

<sup>365</sup> Aus: Patrick Lindner: „Kleine Dinge des Lebens“.

<sup>366</sup> Aus „Am Wendekreis der Nacht“ von Gaby Albrecht.

<sup>367</sup> Worbs, S. 24.

Problemlösung auch nicht an die Eigeninitiative seiner HörerInnen, lädt also nicht zu Aktivität ein, sondern nährt ganz im Gegenteil „(...) ein bequemes, fatalistisches Denken.“<sup>368</sup> Das Schicksal steht dementsprechend in den Sternen geschrieben, das „Stückerl heile Welt“ wird im Himmel bestellt<sup>369</sup> und „(...) es wird Sterne regnen, wenn du an Wunder glaubst“<sup>370</sup>. Wilfried Berghahn fasst dies in seinen „sozial-psychologische(n) Notizen zum deutschen Schlager“<sup>371</sup> sehr schön folgendermaßen zusammen:

*»Sei zufrieden mit dem Heute, / wenn es dich auch wenig freut. / Denk doch nur, wie viele Leute / leben ohne jede Freud.« Das ist in einem Lied zusammengefasst die Konsequenz aller Schlagerproduktionen in Deutschland. Und solche Texte, die an Deutlichkeit nicht mehr zu überbieten sind, gibt es Dutzende. Der Schlager leugnet nicht, daß die Welt, so wie sie ist, nicht gut ist. Allzuvielen Menschen quälen sich durch ihren Alltag. Allzuwenig Blümenträume reifen. Allzuoft meint man, verbannt zu sein in Einsamkeit. Allzuvielen spüren, daß sie sich abrackern für nichts und wieder nichts. Aber was nützt es, sich dagegen aufzulehnen, nicht wahr? Paß dich besser an, sagt der Schlager. (...) Und damit die Entsagung leichterfällt, (...) zaubert (er) in verschwenderischer Fülle alle Herrlichkeiten der Welt, die in Worten und Melodien zu kaufen sind, für seine Kunden herbei. (...) (D)enn dafür wurde er erfunden, daß er die Wirklichkeit erträglicher macht. Ändern, so heißt die Voraussetzung aller Schlager, kann man sie nicht ...<sup>372</sup>*

Einsamkeit ist ein großes Thema; Gefühle der Geborgenheit werden nur allzu oft in Heimat und Nation gefunden, nicht umsonst ist der Ausdruck „unser Land“, so Georg Seeßlen, „(...) der meistgebrauchte Textbaustein des Genres.“<sup>373</sup> Von Schoenebeck hebt diesbezüglich auch den politischen Aspekt des Genres „Volksmusik“ hervor, repräsentiert dieses doch in all seinen Facetten – von den Bauernstuben-Kulissen bis zum Schunkeln – politische Werte wie Tradition, Heimatliebe, Gemeinschaftsgefühl und Stabilität.<sup>374</sup>

Wie Seeßlen und von Schoenebeck beschäftigen sich auch Hans Krahl und Jörg Wiesel<sup>375</sup> mit der „volkstümlichen“ Musik im Fernsehen und teilen in ihrer mediensemiotischen Analyse

---

<sup>368</sup> Worbs., S. 28.

<sup>369</sup> Vgl. „So a Stückerl heile Welt“ von Stephanie Hertel.

<sup>370</sup> Hansi Hinterseer, zit. in: Rampetkreiter, Heide / Schmidt-Vierthaler, Rosa (2009, 7. November):

Musikantenstadt: Backstage in der heilen Welt, in: Die Presse Online, URL:

<http://diepresse.com/home/kultur/medien/520304/index.do> (Abgerufen: 30. November 2009)

<sup>371</sup> Berghahn, Wilfried (1962): In der Fremde. Sozial-psychologische Notizen zum deutschen Schlager, in:

Kogon, Eugen / Dirks, Walter (Hg.): Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, Jg. 1.1946 - 39.1984., Jg. 17, Heft 3, S. 193-202.

<sup>372</sup> Ebd., S. 202.

<sup>373</sup> Seeßlen, S. 17.

<sup>374</sup> Vgl. von Schoenebeck (1994), S. 20.

<sup>375</sup> Krahl, Hans / Wiesel, Jörg (1996): Musik fürs Volk – Erfolg durch Volksmusik. Konstruktion, Präsentation und Semantik „volkstümlicher“ Musik im Fernsehen der 90er Jahre. Eine mediensemiotische Analyse. In: Kodikas/Code - Ars semeiotica, Volume 19, Bd. 3, Tübingen, S. 259-279.

die Liedtexte grob in vier Großgruppen ein:<sup>376</sup> „Raum“-Lieder (wobei dieser „Raum“ zumeist die „Heimat“ ist, die das Subjekt „geprägt“ hat und daher in ihm wie ein Trieb verankert ist), *Therapie*-Lieder (Bewältigung von Lebenssituationen, zumeist diffuse betreffend – etwa den Zustand der „Welt“), *autoreflexive* Lieder (betreffen die „Volksmusik“, das Musizieren und die MusikantInnen) und *egozentrierte* (grob einzuteilen in einen Ich-Sprecher<sup>377</sup> als einzelner oder *primus inter pares* sowie in ernste und unernste Lieder). Diese Themenkomplexe sind zwar zumeist kombiniert, jedoch ist der Fokus auf eine dieser Gruppen immer zu bestimmen.

Ganz grundsätzlich erklären Krahl und Wiesel die Entdifferenzierung zum „*fundamentale(n) Basispostulat der "Volksmusik"*“<sup>378</sup>. Komplexe Zusammenhänge werden simplifiziert und zu Gunsten einer Harmonie nivelliert. Hinsichtlich der Liedertexte stellen sie eine Ausblendung relevanter Lebensbereiche (also etwa Krankheit, Tod, Arbeit, Politik, Wissenschaft, Kunst, Bildung und so weiter und so fort) fest:

*Ausgeblendet wird letztlich alles, (...) was unsere moderne Gesellschaft ausmacht: alles, was 1. Wandel oder Transformation impliziert (Alterungsprozesse!), worin 2. Dissens bestehen könnte (Kunst, Mode), was 3. undurchschaubare, komplexe, nicht unmittelbar verstehbare Strukturen aufweist ("Symbol" dafür: Großstadt) und damit in Zusammenhang was 4. Unterschiede (vor allem intellektueller Art, Stichwort "elitär") bewusst macht.<sup>379</sup>*

Die Welt der Liedertexte stellt so eine reine Konstruktion ohne Referenz zur Realität dar. Einen Erkenntnisgewinn oder -zuwachs gibt es dementsprechend nicht, und so gilt auch hier, was Adorno in Bezug auf die vorgegebenen Hörmodelle geschrieben hat: „Die geförderte Passivität fügt dem Gesamtsystem der Kulturindustrie als einem fortschreitender Verdummung sich ein.“<sup>380</sup>

---

<sup>376</sup> Vgl. im Folgenden Krahl / Wiesel (1996), S. 263

<sup>377</sup> Die männliche Form ist hier bewusst belassen, da in allen Untertypen des Ich-Sprechers dieser, wie die Autoren vermerken, auf der Textebene männlich ist und nur die Adressatin, wenn vorhanden, weiblich. Anm.

<sup>378</sup> Ebd., S. 261.

<sup>379</sup> Ebd., S. 263.

<sup>380</sup> Adorno (1975), S. 45.

## **Teil III**

### **Musik und Masse**

In diesem dritten Teil sollen nun die Erkenntnisse des ersten und des zweiten Teils dieser Arbeit zusammengedacht und dahingehend analysiert werden, welche Rolle Musik in Massensituationen einnimmt (oder einnehmen kann). Ausgehend von einigen bedeutenden Aspekten der Massenpsychologie (wie der Identifizierung, Angst und den verschiedenen Facetten der Regression) gilt es zu untersuchen, inwiefern die spezifische Wirkungsweise von Musik an diese bzw. die Bedürfnisse der Individuen in der Masse anknüpfen kann. (Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die hier für die Analyse separat untersuchten Aspekte tatsächlich in der Form nicht zu trennen, sondern stark miteinander verwoben sind, weswegen es in meinen Ausführungen zu einigen Überschneidungen kommt.)

Als Untersuchungsbeispiele dienen zwei der größten und bekanntesten Massenveranstaltungen des deutschsprachigen Raumes, bei denen ausschließlich oder überwiegend volkstümliche Musik und Schlager präsentiert bzw. zur Unterhaltung gespielt werden: der „Musikantenstadl“ (wobei bei diesem auch die „anonyme Masse“ vor dem TV-Gerät zu berücksichtigen ist) und das Münchner Oktoberfest; beide werden im Anschluss kurz vorgestellt. Die Anknüpfungspunkte von Musik in der Masse sollen – soweit dies möglich ist – mit Beschreibungen und Analysen der beiden Veranstaltungen sowie des Genres „Volksmusik“ untermauert und damit die Rolle und „Funktionsweise“ von Musik in der Psychologie der Masse herausgearbeitet und verdeutlicht werden.

## 1. Der „Musikantenstadl“

*Volksmusik ist eine hochpolitische Angelegenheit,  
keine Revolutionsmusik, sondern die konservativste überhaupt.  
(Hans Rudolf Beierlein)<sup>381</sup>*

*Diese Volksmusiksendungen sind die Rache  
für die Befreiung vom Faschismus.  
(Matthias Beltz)<sup>382</sup>*

Den „Musikantenstadl“<sup>383</sup> gibt es nun mittlerweile seit fast 30 Jahren; ihn genauer vorzustellen bedarf es eigentlich angesichts seines Bekanntheitsgrades im gesamten deutschsprachigen Raum (und darüber hinaus) nicht. Selbst Menschen, die den „Stadl“ noch nie in ihrem Leben gesehen haben, wissen, worum es geht: Karl Moik (bzw. mittlerweile Andy Borg) moderiert in kitschig-rustikaler Bauernstubenkulisse<sup>384</sup> vor einer mit Stadl-Fans gefüllten Halle mit Bierzeltatmosphäre eine im Fernsehen live und zur besten Sendezeit ausgestrahlte Unterhaltungssendung mit volkstümlicher Musik. Abgehalten wird er in verschiedenen Städten und Dörfern im deutschsprachigen Raum, ausgenommen die „Auslandsstadl“ in beispielsweise China oder Dubai, zu denen jedoch Reisen mit der „Stadl-Familie“ angeboten werden.

Von Anfang an, d. h. seit 1981, ist der Musikantenstadl TV-Produktion und Live-Veranstaltung in einem; er verspricht bzw. inszeniert die harmonische „heile Welt“ und begeistert damit ein Millionenpublikum vor der Kamera und dem Fernseher.<sup>385</sup> Dass die Musik dabei als reines „Playback“ präsentiert wird, stört die RezipientInnen nicht. Denn echt ist hier ohnehin nichts, alles ist inszeniert, der Schein ist Ware und er wird gerne konsumiert. Die Menschen suchen Ablenkung vom Alltagsleben und finden sie in der Gemütlichkeit

---

<sup>381</sup> Zit. in Seeßlen, S. 145. Beierlein gehört zu den wichtigsten Managern (Udo Jürgens, Heino, Stefanie Hertel usw.) und Verlegern (*Edition Montana*) volkstümlicher Musik.

<sup>382</sup> Zit. ebd.

<sup>383</sup> Auch kurz „Stadl“ genannt. Im Folgenden verwende ich das eingetragene Markenzeichen des ORF „Musikantenstadl“ ohne Anführungszeichen, Anm.

<sup>384</sup> Tatsächlich war/ist die Kulisse einem Heustadl nachempfunden, allerdings kann sie mit Seeßlen (vgl. S. 19) durchaus (und weitaus treffender) als Bauernstube beschrieben werden, Anm.

<sup>385</sup> So hatte beispielsweise am 8. März 2008 die Übertragung des Musikantenstadls aus der ausverkauften Dreiländerhalle in Passau 5,42 Millionen ZuseherInnen und einen Gesamt-Marktanteil von 18%, vgl. BR Bayerische Rundfunk OTS (09.03.2008): Musikantenstadl im Ersten: der Quotenhit am Samstagabend, München, in: Bayerische Rundfunk Pressemappe, URL: [http://www.presseportal.de/pm/7560/1150910/br\\_bayerischer\\_rundfunk](http://www.presseportal.de/pm/7560/1150910/br_bayerischer_rundfunk) (Abgerufen: 18. Februar 2009). Zu Quoten und Zahlen von 1991-2004 vgl. Fellner, Wolfgang J. (2006): Die volkstümliche Musik in Zahlen. In: Binder / Fartacek (Hg.), a.a.O., S. 32 – 76.

dieses Stückchens „heile Welt“, in der sie ihre Ängste vergessen und sich fallen und gehen lassen können.

Die Partizipationsmöglichkeit des Live-Publikums – Mitklatschen, Mitschunkeln, Mitsingen und Mitjodeln – spielt im Konzept des „Stadls“ eine entscheidende Rolle und stellt auch die Verbindung zu den ZuseherInnen vor dem Fernsehbildschirm her.<sup>386</sup> D. h. für die RezipientInnen ist die Teilnahme, das Eingebundensein in die Stadl-Familie – ob nun daheim vor dem Bildschirm oder bei der Live-Veranstaltung in einer Festhalle – das Erlebnis, welches die Sendung so besonders und beliebt macht.<sup>387</sup> Denn auch wenn es sich beim Musikantenstadl um eine inszenierte Show handelt, so ist der Enthusiasmus des Publikums echt, Regieanweisungen sind kaum nötig: „[W]ährend der Aufführung wird spontan und ungehemmt Begeisterung gezeigt, keine Initiative des Publikums wird geschnitten, kein Animationsbedarf ist spürbar. Die Musik und die Show werden schlechthin genossen“<sup>388</sup> beobachtet Madalina Diaconu bei einer Live-Übertragung 2005.

Der Musikantenstadl, diese „Visitenkarte Österreichs in der Welt“<sup>389</sup>, ist voll „Herzschmerz, Kitsch und Klischees“ und spricht damit die affektiven Bedürfnisse der Menschen an, nicht ihren Intellekt.<sup>390</sup> Die Musikantenstadl-Macher nehmen zwar für sich und die Sendung in Anspruch, unpolitisch zu sein und bloßes Unterhaltungsprogramm zu bieten,<sup>391</sup> tatsächlich ist dem aber ganz und gar nicht so, entstand doch, analysiert der Journalist Gerfried Sperl, aus diesem

*(...) Unterhaltungspopulismus mit simple[m] musikalischen Strickmuster der Heimat- und der Blut-und-Boden-Klischees (...) eine Forcierung des Nationalen (gegen den Internationalismus), des Einfachen (gegen das Intellektuelle) und des Gemütlichen (gegen die Herausforderung der Moderne).<sup>392</sup>*

Im September 2006 wurde Karl Moik – Sendungserfinder, Sendungsmacher und Moderator seit der ersten Ausgabe im Jahre 1981 – vom Schlagersänger Andy Borg abgelöst. Dies ging

---

<sup>386</sup> Vgl. Binder/Fartacek, S. 16.

<sup>387</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>388</sup> Diaconu, S. 157.

<sup>389</sup> Ursula Stiedl, Produktionsleiterin des Musikantenstadls, zit. in: Binder/Fartacek, S. 15.

<sup>390</sup> Vgl. Diaconu, S. 164.

<sup>391</sup> Vgl. Kierlinger, S. 54f.

<sup>392</sup> Sperl, Gerfried (2003): Die umgefärbte Republik. Anmerkungen zu Österreich, Wien, zit. in: Diaconu, S. 222.

mit einem „Relaunch des ursprünglichen Sendungsformats“<sup>393</sup> einher, jedoch sind die Neuerungen, denen der Musikantenstadl unterzogen wurde, tatsächlich marginal:

Die alte Bauernstubenkulisse wurde „modernisiert“, einer „optischen Verjüngungskur“<sup>394</sup> unterzogen, was konkret heißt, sie wurde in eine Jungbauernstube umgewandelt: statt dunklem wird durchwegs auf helles Holz gesetzt, und auch eine Bar („mit auffallenden Barhockern aus Kuhfell“<sup>395</sup>) wurde installiert. Der grüne Bodenbelag wurde gegen einen blass-roten getauscht. Darüber hinaus wurde das alte Logo (schwarz) gegen ein neues (rot/gold) getauscht, Titelmelodie und Abschiedslied wurden geändert,<sup>396</sup> statt dem „Wastl“ als Maskottchen gibt es nun den „Stadlmurmeltier“ (Stoff-Murmeltier) und statt dem „Hias“ sorgen „Waltraud & Mariechen“<sup>397</sup> für den „komödiantischen Teil“ der Sendung. Wirklich neu – jedoch in Zeiten von „Starmania“ und „DSDS“ wohl unumgänglich – ist der Nachwuchswettbewerb, mit dem neue Talente aus der volkstümlichen Szene entdeckt werden sollen. Und die Sendezeit ist etwas länger. Ansonsten bleibt alles beim Alten.

## 2. Das Oktoberfest<sup>398</sup>

Das Münchner Oktoberfest (im Dialekt auch kurz „d’Wiesn“) findet seit 1810 auf der Theresienwiese in München statt. Es gehört zu den bekanntesten und größten Volksfesten der Welt, dauert zwischen 16 und 18 Tage und zieht Menschen aus allen Teilen dieser Erde an. Über sechs Millionen Menschen besuchen Jahr für Jahr das Oktoberfest.<sup>399</sup> Neben verschiedenen Attraktionen – früher etwa Kegelbahnen und Tanzplätze, heute Riesenrad, Hochschaubahnen usw. – bestimmen neben den kleinen insbesondere die großen Bierzelte das Festgeschehen.<sup>400</sup> Der Bierkonsum bzw. der „kollektive Rausch“ ist zentral. Die Münchner Brauereien stellen für das Oktoberfest ein spezielles Bier<sup>401</sup> her, das sogenannte Wiesnbier

---

<sup>393</sup> Kierlinger, Christina (2008): Musikantenstadl neu – ein Relaunch des ursprünglichen Sendungsformats? Diplomarbeit, Wien. Vgl. im Folgenden S. 31ff.

<sup>394</sup> Ebd., S. 32.

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Statt Slavko Avesniks „Trompetenecho“ zu Beginn und „Servus, Pfiat Gott und auf Wiedersehen“ – intoniert von Karl Moik – zum Schluss wird nun sowohl am Anfang als auch am Ende die Titelmelodie „Stadlzeit“ gespielt, deren Besonderheit es ist, dass die Strophentexte an den jeweiligen Übertragungsort angepasst sind (der Refrain bleibt immer gleich). Vgl. S. 36.

<sup>397</sup> Bürgerlich Volkert Heissmann und Martin Rassau, Anm.

<sup>398</sup> Vgl. im Folgenden Veiz, S. 27ff. sowie Seite „Oktoberfest“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 8. Februar 2010. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Oktoberfest&oldid=70390211> (Abgerufen: 18. Februar 2010).

<sup>399</sup> Von vielen dieser BesucherInnen wird traditionelle Tracht, also Lederhose bzw. Dirndl, getragen, Anm.

<sup>400</sup> Die großen Festzelte fassen (innen und außen) zwischen 1.500 und bis zu über 10.000 Menschen, vgl. Seite „Festzelte auf dem Oktoberfest“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 3. Februar 2010. URL: a.a.O.

<sup>401</sup> Mit mehr Stammwürze und höherem Alkoholgehalt, Anm.

oder Wiesn Märzen. Ausgeschenkt wird es in Maßkrügen, 60.000 Hektoliter Bier werden im Durchschnitt pro Oktoberfest verkauft. Seit 1950 wird das Fest rituell mit dem Anstich des ersten Bierfassens und dem Ruf „O’zapft is!“ eröffnet.

Mit der Errichtung der ersten großen Bierhalle 1898 bekommt auch die Stimmungsmusik eine zentralere Rolle; die Blaskapellen werden in der Mitte des Zeltes auf einem Podium platziert.<sup>402</sup> Um die Jahrhundertwende werden hier neben traditioneller Militär- und Volksmusik auch Schlager, die zum Mitsingen animieren, gespielt. Zudem gibt es spezielle Schunkel- und Trinklieder wie etwa „Ein Prosit der Gemütlichkeit“ oder „Oans, zwoa, drei, g’suffa!“. Zum wirklich relevanten Faktor wird Musik allerdings erst Mitte der 1980er Jahre; zu dieser Zeit verändert und intensiviert sie sich (bessere Anlagen, Verstärkung der traditionellen Blasmusikkapellen mit E-Gitarre und E-Bass).<sup>403</sup> Das Musikrepertoire öffnet sich dabei auch zunehmend den aktuellen Charthits und Klassikern, jedoch ist der Hang zum Volkstümlichen oder Folkloristischen<sup>404</sup> unübersehbar und ungebrochen. „Wiesn-Hit“ wird seit 1984 – seit „Fürstenfeld“ von STS<sup>405</sup> – jenes Lied, das in den Festzelten am häufigsten gespielt und mitgesungen wird. Oder anders formuliert: „Einen Wiesnhit muss man vor der ersten Maß mögen und nach der dritten Maß noch mitgrölen können.“<sup>406</sup> Dazu gehören zum Beispiel „Hey Baby“ und „Anton aus Tirol“ von DJ Ötzi, „Sierra Madre“ der Zillertaler Schürzenjäger, „Wahnsinn“ von den Lollies, „Live Is Life“ von Opus oder „So a schöner Tag (Fliegerlied)“ von Donikkl. Am Höhepunkt eines Abends werden diese Lieder im Bierzelt von bis zu 10.000 Leuten „wie aus einem Munde“ lauthals mitgesungen bzw. mitgegrölet. Dazu bewegen sich die Menschen in der Masse in einheitlichem Rhythmus, schunkeln, hüpfen, heben gleichzeitig die Krüge und genießen den kollektiven Rausch.

---

<sup>402</sup> Vgl. Veiz, S. 32.

<sup>403</sup> Vgl. Steinweg, Bernhard (2006, 15. September): Durstig nach Musik. In: ZEIT online, URL <http://www.zeit.de/online/2006/38/oktoberfest-analyse> (Abgerufen: 19. Juni 2009). Mit dieser Änderung einher geht ein steigender Bierkonsum, vgl. ebd.

<sup>404</sup> Z. B. „Macarena“ oder „Mambo No. 5“, Anm.

<sup>405</sup> Vgl. Steinweg (2006).

<sup>406</sup> Sepp Folger, Chef der „Münchener Musikanten“, zit. in: Ketterl, Simone (18.09.2008): Was wird der Wiesn-Hit '08?, in: Bild.de, URL: a.a.O.

### 3. Musik als „Wendung gegen die Angst“

Die angstabwehrende Wirkung von Musik wurde bereits im ersten Teil immer wieder kurz angeschnitten. Den diesbezüglichen Aspekten soll hier nun weiter nachgegangen werden und mit den „Angstbedingungen in der Masse“ (sowie auch mit der Angst des Individuums in der Massengesellschaft) zusammengedacht werden.

#### 3. 1. „Pfeifen im Dunkeln“ – Angstabwehr durch akustische Äußerung

*Wenn der Wanderer in der Dunkelheit singt, verleugnet er seine  
Ängstlichkeit, aber er sieht darum um nichts heller.  
(Freud)<sup>407</sup>*

In Kapitel I. 3. wurde ausgeführt, dass aufgrund der frühen Assoziationen Stille in der späteren Entwicklung oft als Bedrohung empfunden wird, da diese Alleinsein oder Einsamkeit bedeutet. Gerade auch die normalen Ängste von Kleinkindern – vor dem Alleinsein, der Dunkelheit oder fremden Personen – sind Reaktionen auf die Gefahr des Objektverlusts.<sup>408</sup> In diesen Situationen sind also die Trennungs- und Verlustängste besonders stark. Die Angst vieler Erwachsener in Momenten der Einsamkeit, Stille oder Dunkelheit knüpft an diese „(...) bei den meisten Menschen nie ganz erlöschende Kinderangst (...)“<sup>409</sup> an.

Bekanntermaßen bringt in Momenten der „Bedrohung durch Stille“, aber auch anderen unheimlichen, angsteinflößenden Situationen eine akustische Äußerung Hilfe: lautes Singen oder zum Beispiel das wohlbekannte „Pfeifen im Dunkeln“.<sup>410</sup> Der Mensch entledigt sich so der ängstlichen Spannung, führt diese über die Stimme ab und setzt dabei das auch im eigenen Ohr hörbare Lautwerden gegen die Unheimlichkeit der Umgebung und vergegenwärtigt sich so selbst.<sup>411</sup> Der Schall des einzelnen Individuums füllt so den Raum, „belebt“ ihn damit sozusagen und nimmt ihm die schreckliche Leere. Dies verschafft ein Gefühl der Überlegenheit, bewirkt die Illusion einer stützenden Gruppe, eine Illusion der Macht.<sup>412</sup>

Auch Adorno beschreibt diesen Effekt des „Pfeifen im Dunkeln“:

---

<sup>407</sup> Freud [1926]: Hemmung, Symptom und Angst, S. 123.

<sup>408</sup> Vgl. Freud [1926], S. 201.

<sup>409</sup> Freud [1919]: Das Unheimliche. In: Freud, G.W. XII., S. 268.

<sup>410</sup> Oder aber auch das Buhrufen gegen Musik, die nicht verstanden wird, Anm.

<sup>411</sup> Vgl. Prieberg, Fred K. (1991): Musik und Macht. Frankfurt/Main, S. 188.

<sup>412</sup> Kohut/Levarie, S. 111.

*Musik als Verdopplung. Wer singt ist nicht allein. Er hört die Stimme, ein anderes, was er doch selbst ist. Sich selbst zum Anderen werden, sich entäußern. Darin liegt die Fülle von Momenten: Die Wendung gegen die Angst (...).*<sup>413</sup>

Akustische Äußerungen dienen also der Erzeugung einer Illusion von Macht und gleichzeitig der physischen Abfuhr von (ängstlichen) Spannungen. Aber nicht nur die eigene vokale Entäußerung, auch das bloße passive Hören von Musik kann die Angst vor dem Alleinsein vertreiben. Nicht umsonst hat Musik in der gegenwärtigen Gesellschaft, so Adorno, eine Trostfunktion.<sup>414</sup> Sie ist „(...) der anonyme Zuspruch an die einsame Gemeinde. Ihr Laut suggeriert eine Stimme des Kollektivs, das seine Zwangsmitglieder nicht ganz verlassen sein läßt.“<sup>415</sup> Diese Eingemeindung gelingt speziell auch mittels des im Arrangement von Schlager häufig als Hintergrund für die Stimme des/der SolistIn verwendeten „Background-Chors“ (oft ein Summchor).<sup>416</sup> Der/die RezipientIn erhält so das Gefühl, er/sie „(...) sei auch als Vereinzelter – allein und einsam vor seinem Lautsprecher – einer von vielen, die an dem klanglichen Geschehen teilhaben.“<sup>417</sup> Dies erleichtert auch die Identifikation. „(D)urch das Klangerlebnis selbst (...)“ verwandelt sich der Konsument „(...) in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend – also real – erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird.“<sup>418</sup>

Noch viel besser gelingt die Abwehr von Angst durch gemeinsames Singen in der Gruppe.<sup>419</sup> Hier ist dann deutlich zu hören, dass eineR nicht alleine, sondern von Menschen umgeben ist. Daher scheint auch, so Kohut/Levarie, „(...) der Zweck mancher Formen von Musik (...)“, etwa Nationalhymnen, Schlachtgesänge oder Sufflieder, „(...) eben die Aufhebung solcher spezifischen Ängste zu sein.“<sup>420</sup> Zudem wird die oben genannte Identifikation eine unmittelbare; die Gemeinschaft wird in der Masse nicht nur klingend, sondern auch körperlich real erlebt.

---

<sup>413</sup> Adorno [1962], zit. in: Tiedemann, Rolf S.: Auch Narr! Auch Dichter! Zu einem Singspiellibretto Adornos. In: Frankfurter Adorno Blätter VII, München 2001, S. 148. Zit. in: Claussen, Detlev (2003): Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie. Frankfurt am Main, S. 304

<sup>414</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 59.

<sup>415</sup> Ebd.

<sup>416</sup> Vgl. Sønstevoid, Gunnar / Blaukopf, Kurt (1968): Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten, Karlsruhe, S. 21. Worbs verweist darauf, dass Summhöre vor allem bei den schnulzigen Schlagern für „atmosphärische Stimmungshaftigkeit“ sorgen und eine „starke Gefühlsaura“ erzeugen, vgl. S. 74.

<sup>417</sup> Ebd.

<sup>418</sup> Ebd., kursiv im Original, Anm.

<sup>419</sup> vgl. Prieberg, S. 188

<sup>420</sup> Kohut/Levarie, S. 111.

Im Konzept „Volksmusik“, in dem Alleinsein per se problematisch und negativ konnotiert ist, ist die „natürliche“ und von der Einsamkeit erlösende Lebensform die (Volks-) Gemeinschaft.<sup>421</sup> Und so erfolgt auch auf textlicher Ebene ein Ausschluss von Alleinsein und eine Implikation von Kollektivität: „Heimatmelodie, wo Gemeinsamkeit noch zählt“<sup>422</sup> oder

*Im Dorfkrug nebenan  
wo jeder so sein kann  
wie er ganz tief im Herzen wirklich ist  
im Dorfkrug nebenan  
da kommst du rein und dann  
fühlst du gleich, dass du unter Freunden bist*<sup>423</sup>

Allein in der Entgrenzung, so vermittelt die „Volksmusik“, kann das Individuum es selbst werden.<sup>424</sup>

### **3. 2. Angstabwehr durch motorische Abfuhr**

Die Lösung von ängstlicher Spannung bzw. die Affektabfuhr erfolgt in der Regression über die physische Abfuhr, etwa Schreien oder Schlagen. Mit rhythmisch-musikalischer Begleitung kann diese Abfuhr jedoch in geordnete, lustvolle Bahnen gelenkt und so können – bezogen auf eine Masse – die einzelnen Menschen zu einem Massenkörper fusioniert werden. Die rhythmischen Bewegungen stellen die Verbindung zum Tanz her, der – so wie eben auch die Musik – auf der immerbleibenden „(...) Sehnsucht nach Entgrenzung in einen anderen Körper (...)“ und der „(...) sinnliche(n) Lust durch gemeinsame Atmung, Bewegung und rhythmisch-auditive Reize (...)“<sup>425</sup> baut.

So ist etwa gemeinsames Marschieren als „Angstabwehr im regelmäßigen Gleichschritt“<sup>426</sup> zu verstehen, welche durch das Absingen von Kampf-, Wander-, Arbeits- oder sonstigen Liedern – also einem kollektiven „Pfeifen im Dunkeln“ – verstärkt wird. Bei Massenveranstaltungen wie etwa Musikantenstadl oder Oktoberfest wird das Publikum durch Schlagermusik bzw. ihren eingängigen geraden Rhythmus zum Schunkeln animiert, wodurch dieses „(...) zu *einem* Körper (wird), der in geordneter Bewegung, entchaotisiert auf das

---

<sup>421</sup> Vgl. Krah/Wiesel (1999), S. 135.

<sup>422</sup> Textzeile aus Peter und Gerda Steiners „Heimatmelodie“, zit. in: Krah/Wiesel (1996), S. 266.

<sup>423</sup> Gaby Albrecht - Im Dorfkrug nebenan

<sup>424</sup> Vgl. Krah/Wiesel (1999), S. 135.

<sup>425</sup> List (2009b), S. 6.

<sup>426</sup> Ebd.

Gefühl des ‘Gemeinsamen an sich’ ausgerichtet und eingestimmt wird.“<sup>427</sup> Es gelingt somit auch eine lustvoll-illusionäre Überwindung der Körpergrenzen: „Die rhythmisch-sinnliche Exitation im vereinheitlichenden Kollektiv inszeniert das Erleben des Grenzverlusts als lustvolle Hingabe der Gesamtbewegung.“<sup>428</sup> Für die Masse ist das physische und vokale Im-Takt-Bleiben „(...) das elementarste Binde- und Lenkungsmittel, mittels welchem sich Angst und gegeneinander gerichtete Aggression ablenken und in Folge eventuell anderweitig benutzen lassen.“<sup>429</sup> Paraden, Exerzieren, Marschmusik beim Militär, Prozessionen, Messen und kollektive Rituale in der Kirche sind bedeutende Beispiele der choreographierten Verschmelzung der Einzelnen in der Masse zu einem Massenkörper.

Dies gilt natürlich auch für kulturindustrielle Massenveranstaltungen: Musik, Singen und/oder gemeinsame rituelle Bewegungsabläufe *strukturieren* die Masse, etwa die La-Ola-Wellen in Fußballstadien, Hymnen wie „We will Rock you“<sup>430</sup> oder – bezogen auf das Oktoberfest – Trinksprüche und Lieder, die zu gemeinsamen Bewegungsabläufen anregen sollen. Die Musik bzw. der Rhythmus erhält auch hier öfter auf textlicher Ebene Unterstützung, d. h. die auszuführenden Bewegungen sind vorformuliert: „Auf und nieder, immer wieder, hammer’s erst gestern g’macht, mach mers heit a ...“ – nach Veiz „(...) eines der ältesten Schunkel- und Gaudilieder, bei dem man aufstehen, sich wieder hinsetzen und Schunkeln muss (...)“<sup>431</sup> – oder etwa

*Hände zum Himmel Hände zur Hölle und wieder  
hoch hoch hoch zum Himmel  
Hände nach vorne Hände zur Seite und wieder  
hoch hoch hoch zum Himmel  
Hände zum Himmel Hände zur Hölle  
das machen wir bis morgen früh  
denn heute ist ein schöner Tag  
wir feiern wie noch nie*<sup>432</sup>

---

<sup>427</sup> Krah/Wiesel (1999), S. 140.

<sup>428</sup> List (2009b), S. 6.

<sup>429</sup> Ebd.

<sup>430</sup> Dieser Song von Queen inkludiert bekanntermaßen Klatschen und Ausstrecken der Hände.

<sup>431</sup> Veiz, S. 309.

<sup>432</sup> Hansi Hinterseer: „Hände zum Himmel“. Schönes Beispiel ist auch der „Wiesn Hit 2009“ „Drob’n auf’m Berg (Zwergenlied)“ der „Jungen Zillertaler“, zu sehen („inkl. Tanzanleitung!“) auf Youtube, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gZE6I2832-I> (Abgerufen: 28. Dezember 2009). Dieses Lied war auch im Programm des Musikantenstadls in Freiburg am 23. Mai 2009, vgl. Die Jungen Zillertaler - Drob’n auf’m Berg (Zwergenlied) - Musikantenstadl Fribourg 23-05-2009, auf Youtube, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=jJ1xAsdo1EQ> (Abgerufen: 16. Februar 2010).

Veiz bemerkt die Ähnlichkeit der von ihr beobachteten tanzenden Festmassen am Oktoberfest mit Canettis Beschreibung einer *rhythmischen Masse*: Alle vollführen die gleichen Bewegungen, jedeR stampft, schwenkt die Arme, bewegt den Kopf.<sup>433</sup>

*Schließlich tanzt vor einem ein einziges Geschöpf, mit fünfzig Köpfen, hundert Beinen und hundert Armen ausgestattet, die alle auf genau dieselbe Weise oder in einer Absicht agieren. In ihrer höchsten Erregung fühlen sich diese Menschen wirklich als eines, und nur die physische Erschöpfung schlägt sie nieder.*<sup>434</sup>

Auch Befehle und Anweisungen wie „Die Krüge hoch!“ oder das gemeinsam gerufene „Oans, zwoa, drei, g’suffa!“<sup>435</sup> (mit anschließendem Synchron-Trinken) animieren die Menschen in den Festzelten zu kollektiven Bewegungen „(...) und formieren sie zur gleichzeitig klatschenden, schunkelnden, singenden Masse.“<sup>436</sup> Die gemeinsamen Bewegungen dienen also nicht nur der geordneten Affektabfuhr, auch erzeugen sie ein Gemeinschaftsgefühl, dienen der Identifizierung.

Weiters dient auch das Sprechen in solch einer primären Masse nicht mehr der Reflexion und Verständigung, sondern funktioniert auf Ebene von Abfuhr und Aufforderung. Die sinnentleerten Wörter dienen der Angstbindung und Affektabfuhr, werden also wieder zu Körperlichem versinnlicht. Dies zeigt sich etwa im sogenannten *Call-and-Response* zwischen Führer und Masse, ob nun im Rahmen einer Rede, einer *Military Cadence*, im Gospel oder andern Kirchenliedern oder bei einem Konzert. Der sachliche Inhalt des Gesprochenen, Gesungenen oder Gerufenen hat dabei keinerlei Bedeutung, da der Sprechakt an sich nur der unmittelbaren affektiven Abfuhr dient und „(...) Ausdruck primärprozesshafter Kommunikation mit dem Ziel narzisstischer Übereinstimmung (ist).“<sup>437</sup>

Wichtiges Element für die rhythmische physische Abfuhr ist jedenfalls die dem Rhythmus inhärente Wiederholung, die wiederum in der Masse auch der Identifikation dient.

---

<sup>433</sup> Vgl. Veiz, S. 61 sowie Canetti, S. 34.

<sup>434</sup> Canetti, S. 34.

<sup>435</sup> Dies ist der immer wiederkehrende Refrain des als „offizielle“ Hymne des Oktoberfests bezeichneten Liedes „Im München steht ein Hofbräuhaus“, vgl. Veiz, S. 309.

<sup>436</sup> Veiz, S. 60.

<sup>437</sup> List (2009a), S. 196.

### 3. 3. Angstabwehr durch die garantierte Wiederholung

Die Wiederholung ermöglicht das Wiedererkennen eines temporär verschwundenen oder versteckten Bekannten und verhilft so zum Genuss. Die garantierte Wiederholung – insbesondere die stereotype Repetition des Grundrhythmus, aber auch etwa die von Melodien oder Formulierungen – nimmt dem Individuum Angst (bzw. bewahrt es davor). Die Wiederholung ist auch in Form des *plugging* essentieller Bestandteil der kulturindustriellen Schlagerproduktionen. Zudem ist die rhythmische Repetition bedeutend für die Suggestion. Die Massen-Eigenschaft der Beeinflussbarkeit (*suggestibilité*) ist ja bereits bei Le Bon erfasst, und auch Freud bestätigt: die Individuen einer Masse zeichnen sich durch einen hypnotischen Zustand aus.<sup>438</sup>

Eng mit der Wiederholung verknüpft ist zudem die Identifizierung: in einer ihrer vielen Facetten – ob als Nachahmung, Aneignung oder Verstellung – findet sich die Wiederholung in jeder Identifizierung wieder.<sup>439</sup> Über die Rolle der Wiederholung in Form der Nachahmung – Nachahmung verstanden als Wiederholung einer eigenen oder fremden Handlung – schreibt Moscovici:

*Tatsächlich kommt der Wiederholung mit der Wiederaufnahme eines von einem anderen erzeugten Tons oder von einem anderen vollführten Bewegung, ja sogar mit der Wiederaufnahme einer Idee die Funktion der Wiederherstellung einer gestörten Harmonie zu. Sie bezweckt die tatsächliche oder eingebildete Rückkehr zu dem Zustand, in dem sich das Subjekt zuvor befunden hatte. Der Unterschied zwischen ihm und den anderen ist aufgehoben. Es macht sich zu eigen, was vorher ihnen eigen war, und hat so den Eindruck, sie zu beherrschen.*<sup>440</sup>

Massenpsychologisch sind rhythmische Wiederholungen auch für die Festigung und Vervollkommnung von Bindungen äußerst wichtig. Die Zeiteinheit spielt dabei keine Rolle. Festlichkeiten, Feiern oder Gedenkveranstaltungen mit ihren Ansprachen, Gesten oder Aufmärschen werden genauso regelmäßig nach einem bestimmten Rhythmus wiederholt wie Massen bei einer Veranstaltung hundertmal dieselbe Parole skandieren.<sup>441</sup> Der Effekt ist der gleiche: „Auf diese Weise bekennen sie [die Massen, Anm. S.W.] sich zu ihrer Kontinuität

---

<sup>438</sup> Vgl. Freud [1921], S. 126.

<sup>439</sup> Vgl. Moscovici, S. 327.

<sup>440</sup> Moscovici, S. 322.

<sup>441</sup> vgl. Moscovici, S. 323

und versichern sich ihrer Zugehörigkeit zu einer Gruppe. Darüber hinaus wappnen sie sich gegen die Angst vor einem stets möglichen Auseinanderfallen.“<sup>442</sup>

Die Wiederholung dient also nicht nur der Angsthemmung und Affektabfuhr, auch ist sie essentiell für die Identifizierung.

#### 4. Musik und Identifizierung

Adorno hat sich in seinem Aufsatz „On popular music“ unter anderem mit der Bedeutung der Wiederholung hinsichtlich des Wiedererkennens und Akzeptierens (*recognition and acceptance*), also der Hörgewohnheiten der Massen, auseinandergesetzt. So ist die Wiederholung essentiell für den Erfolg und die Massenkompabilität von Musik, denn „(r)epetition gives a psychological importance which it could otherwise never have.“<sup>443</sup> Die Funktion des *plugging*, d. h. die endlose Wiederholung von Songs in den Medien zur Konditionierung der Menschen an die dazu auserkorenen Hits wurde hier ja schon an anderer Stelle erläutert. Die Hörgewohnheiten der Massen kreisen dementsprechend um das Wiedererkennen (*recognition*) der Wiederholung, welche wiederum eng mit der Identifizierung verknüpft ist. Diesen Zusammenhang zeigt auch Adorno auf. Er zeichnet ein psychologisches Schema des Wiedererkennens, dessen Komponenten allerdings – wie er anmerkt – in der Realität nicht zu trennen sind und die zudem als (mehr oder auch weniger) unbewusster Prozess ablaufen<sup>444</sup>:

- a) Aufgrund der Standardisierung des musikalischen Materials kann sich das Individuum an einen Song schon beim ersten Mal hören mehr oder weniger „vage erinnern“ (Im Sinne eines: „Ah, ich kenne das Lied, das habe ich schon einmal wo gehört!“).
- b) Die Identifizierung (des Songs) ist vollbracht „(...) when vague remembrance is searchlighted by sudden awareness.“<sup>445</sup> – „That’s it!“
- c) Die Zu- oder Einordnung (*subsumption*) – „Das ist der Hit XY von Z“ – verleiht dem Wiedererkennen ein „social backing“, denn es ist dieser Moment, den das Individuum mit einer (mehr oder weniger bestimmten) Masse teilt und der daher aus einem „(...) isolated,

---

<sup>442</sup> Ebd.

<sup>443</sup> Adorno [1941]: On popular music, II. / 1.

<sup>444</sup> Vgl. Ebd., III. / 5ff.

<sup>445</sup> Ebd., III / 8.

individual experience (...) a collective experience“<sup>446</sup> macht. Das Wiedererkennen macht also Musik zum Gruppenereignis.

d) Durch die Identifikation des Songs nimmt das Individuum ihn als „Objekt“ in sich auf – Adorno spricht von einer „transformation of experience into object“<sup>447</sup> –, es „besitzt“ ihn nun sozusagen und erlangt somit Kontrolle über ihn, kann ihn daher aus der Erinnerung heraus reproduzieren.

e) Die Genugtuung über den „Besitz“ wird auf den Song übertragen, der infolge mit (qualitativen) Attributen versehen wird („gefällt“, „ist gut“ etc.). Der „Besitz“ bedeutet daher auch eine Identifikation mit all den anderen „BesitzerInnen“, also eine Eingemeindung ins Kollektiv der „Fans“. Gesteigert wird der Prozess des „psychological transfer“ wiederum vom *plugging*.

Identifizierung bedeutet hier also erstens jene im Sinne des (Wieder-)Erkennens *des* Songs, zweitens die Identifizierung *mit* dem Song und drittens Identifizierung *mit all jenen, die das Erlebnis teilen*.

Erstere wird durch die Standardisierung des musikalischen Materials leichtgemacht bzw. befördert. So ermöglichen markante Motive, beispielsweise herauf- oder heruntergezogene Töne (Glissandi)<sup>448</sup> oder eine fallende Terz – etwa bei *Seemann (lass das Träumen)*<sup>449</sup> oder jene am Anfang des Refrains von *Hey Jude* – die sofortige Identifizierung.<sup>450</sup> Zudem erleichtern solche musikalischen Formen selbst musikalisch Unbegabten das Mitsingen. Nicht von ungefähr kommen daher solcherart Lieder bei Massenveranstaltungen oft zum Einsatz.

Die Identifizierung *mit* der Musik wiederum ermöglicht nach Kohut und Levarie den ekstatischen Musikgenuss. Die Musik wird vom Individuum als Teil und Ausdruck seiner selbst empfunden und durch das Mitsingen – also dem tatsächlichen „Ausdruck“ – wird dieser Effekt noch vollkommener. Die eigene Entäußerung wiederum erleichtert und befördert die Identifizierung mit all jenen, die es ihm gleichmachen.

Ein weiterer Aspekt dieser Identifikation mit der Musik – und dies bezieht sich auch auf Individuen außerhalb einer primären Masse<sup>451</sup> – ist die temporäre Überwindung der

---

<sup>446</sup> Ebd., III / 11.

<sup>447</sup> Ebd., III / 13.

<sup>448</sup> Glissando bezeichnet die kontinuierliche, „gleitende“ Veränderung der Tonhöhe, Anm.

<sup>449</sup> „Seemann, deine Heimat ist das Meer“ von Freddy Quinn.

<sup>450</sup> Vgl. Sønstevoid / Blaukopf, S. 13.

<sup>451</sup> Also auf jene vor dem Radio oder Fernsehgerät, Anm.

Einsamkeit. Durch den „Besitz“ des Songs wird „(d)er Hörer (...) zu dem Subjekt, für das idealiter der Schlager spricht. Als einer von vielen, die mit jenem fiktiven Subjekt, dem musikalischen Ich, sich identifizieren, fühlt er zugleich seine Isolierung gemildert, sich eingegliedert in die Gemeinde der fans [sic].“<sup>452</sup> Ganz generell umreißt Adorno daher auch

*(d)ie Wirkung von Schlagern, genauer vielleicht: ihre soziale Rolle, (...) als die von Schemata der Identifikation. Sie ist vergleichbar mit der der Filmstars, der Illustriertenkaiserinnen und der Schönheiten von Strumpf- und Zahnpastareklame. Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind; sei es, daß Ausdrucksfähigkeit ihnen überhaupt abgeht, sei es, daß sie unter zivilisatorischen Tabus verkrüppelte. Sie beliefern die zwischen Betrieb und Reproduktion der Arbeitskraft Eingespannten mit Ersatz für Gefühle überhaupt, von denen ihr zeitgemäß revidiertes Ich-Ideal ihnen sagt, sie müßten sie haben.*<sup>453</sup>

Schlager beliefern die RezipientInnen mit „geborgten Gefühlen“ (Steinert)<sup>454</sup>, d. h. „echte“ Gefühle werden „(...) selbst-manipulativ in gezielter Identifikation (...) herbeigeführt. Es ist eine Aufgabe der Kulturindustrie, solche lustvollen Gefühlsüberschwemmungen relativ folgen- und also gefahrlos zu ermöglichen.“<sup>455</sup>

In Hinblick auf die Massendynamik besonders relevant ist die Identifikation der HörerInnen untereinander bzw. all jener Individuen, die das Erlebnis des Wiedererkennens und der Zuordnung miteinander teilen. Das durch die Standardisierung des Materials bzw. das *plugging* begünstigte Wiedererkennen von etwas Vertrautem geschieht in der Masse kollektiv, mehr oder weniger gleichzeitig, und im gemeinsamen Erkennen identifizieren sich die Individuen miteinander. Mit Canetti kann dieser Moment daher als „Entladung“ bezeichnet werden. „Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr [der Masse, Anm.] gehören, ihre Verschiedenheit loswerden und sich als *gleiche* fühlen.“<sup>456</sup> – Wir alle kennen diese Momente, selbst wenn nur aus Beobachtungen: auf einer großen, ausgelassenen Festveranstaltung wird ein Hit angespielt, und es dauert nur wenige Sekunden, bis die Leute ihn erkennen und zu Jubeln anfangen, im nächsten Moment die Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung freudestrahlend ansehen, dann gleichzeitig gemeinsam den Text anstimmen und sich eventuell auch noch in die Arme fallen. Wenn dann hunderte oder (wie am Oktoberfest) tausende

---

<sup>452</sup> Adorno (1975), S. 42.

<sup>453</sup> Ebd., S. 41. Fett ist im Original kursiv, Anm.

<sup>454</sup> Vgl. Steinert, S. 176.

<sup>455</sup> Steinert, S. 176. Dies gilt auch für das Gegenteil zur Identifikation, die Negativ-Abgrenzungen, vgl. ebd.

<sup>456</sup> Canetti, S. 16. Kursiv im Original, Anm. S. W.

Menschen „wie aus einem Munde“ Lieder singen, die jedeR einzelne „besitzt“, also „beherrscht“, wird die Identifizierung tatsächlich zur „Entladung“. – „Schiiiiiiifoan!“

Generell müssen die auf Massenveranstaltungen eingesetzten Schlager und Evergreens, analysiert der Journalist Bernhard Steinweg<sup>457</sup> bezugnehmend auf das Oktoberfest, drei Eigenschaften erfüllen, um zum „Hit“ zu werden: leicht zu verstehende Texte, einfach mitsingbare Melodien (zumindest im Refrain) sowie ein klarer, einfach mitzuvollziehender Rhythmus. Bei Massenveranstaltungen wie eben dem Oktoberfest hat sich daher auch „(...) über die Jahre ein Repertoire eingeschliffen, das Mitsingen und Mitgrölen begünstigt.“<sup>458</sup> Dazu gehört die schon oben angeführte fallende Terz in *Hey Jude*, aber auch „(...) die aufschwingende Melodiefloskel an der Stelle *I belong* in *Take Me Home, Country Roads*, oder die leiernd auf- und abwärtsziehende Melodik in der Titelzeile von *Hey Baby*, mit den sich anschließend entladenden Ausrufen *ooh – aah*, und so weiter.“<sup>459</sup> Daneben regen Musik und insbesondere der einfache Rhythmus, aber auch diverse Trinksprüche zu gemeinsamen Bewegungen an, welche wiederum der Identifizierung dienen und die Zugehörigkeit, das Gemeinschaftsgefühl stärken. Für das Oktoberfest stellt Veiz auch dementsprechend fest, dass es dort fast immer nur gemeinsame Bewegungen gibt – Stampfen, Hüpfen, Schunkeln usw. – und kaum individuelle Tänze.<sup>460</sup>

---

<sup>457</sup> Steinweg, Bernhard (2006, 15. September): Durstig nach Musik. In: ZEIT online, URL <http://www.zeit.de/online/2006/38/oktoberfest-analyse> (Abgerufen: 19. Juni 2009).

<sup>458</sup> Ebd.

<sup>459</sup> Ebd., kursiv im Original, Anm. S. W.

<sup>460</sup> Vgl. Veiz, S. 61.

## 5. Massen-Regression und Musik

Im Zuge einer Massen-Regression regredieren die einzelnen Individuen in der Masse in mehrfacher Hinsicht; dabei findet eine Entdifferenzierung von Wahrnehmung und Denken statt im Sinne eines Verlusts des Sekundärprozesses bei gleichzeitigem Überhandnehmen von primärprozesshaftem Funktionieren. Dazu gehört auch der Verlust des klaren Körperschemas oder die Annullierung von Symbolisierungsvorgängen zugunsten der affektiven motorischen Abfuhr. Musik wiederum ist in der Lage, eine angstfreie, „begrenzt-reversible Regression“ (Kohut) auszulösen und damit einen temporären Rückzug aus der Realität oder auch eine regressive Verschmelzung zu ermöglichen. Mit ihrer Hilfe kann daher die in der Masse durch wachsende Angst begleitete Regression der Einzelnen in eine lustvolle, eben angstfreie gewendet werden.

Diese Möglichkeit zum regressiven Rückzug aus der Realität, die Flucht aus dem Alltag, ist auch das Versprechen der Kulturindustrie und gehört infolgedessen zur prinzipiellen Funktion populärer Musik. Diese dient, wie Adorno feststellt, in ihrer abstrakten ideologischen Rolle der Ablenkung.<sup>461</sup> Sie hindert die Menschen daran, über sich und ihre Welt nachzudenken bei gleichzeitiger Vortäuschung, in dieser Welt sei ohnehin alles in Ordnung. Die Menschen nehmen dieses Angebot auch dankbar an und flüchten in ein Universum, in der sie alle ihre Probleme vergessen können. Eben jenes der volkstümlichen Musik bietet sich dafür glänzend an, ist hier doch „(d)ie Abkehr von der Realität (...) nicht mehr negativ besetzt (...)“ sondern „(...) wird sogar als legitime Strategie propagiert.“<sup>462</sup> So finden denn auch viele Menschen Zuflucht in der heilen, regressiven Welt des Musikantenstadts, in der darüber hinaus auch der/die narzisstisch gekränkte Einzelne eine Aufwertung in der (Volks-) (tümlichen)Gemeinschaft erfährt.

Die verschiedenen Aspekte von Regression – Entdifferenzierung, Entgrenzung, Entsymbolisierung etc. – und deren Verknüpfungen zur Musik in Bezug auf Massenbedingungen sollen im Folgenden getrennt analysiert werden.

---

<sup>461</sup> Vgl. Adorno (1975), S. 58.

<sup>462</sup> Von Schoenebeck (1994), S. 9.

## 5. 1. Entdifferenzierung

Musik liegt an der Übergangssphäre zwischen der imaginären und der symbolischen Welt. Sie vermag in der regressiven Dynamik phantasmatisch Grenzen aufzuheben und Unterschiede zugunsten in einer Illusion ewiger Harmonie aufzulösen. In der volkstümlichen Musik wird dieser Entdifferenzierung auch auf textlicher Ebene entsprochen, d. h. sie wird unterstützt und forciert, und stellt daher auch nach Krahl/Wiesel das „(...) *fundamentale Basispostulat der "Volksmusik"* (...)“<sup>463</sup> dar:

*Ausdifferenzierungen werden zurückgenommen, Oppositionen werden aufgelöst, es besteht die Verpflichtung zur Harmonisierung und zum Ausgleich, und darauffolgend, zur Simplifizierung von Komplexität. Diesem Postulat wird auf allen Ebenen Folge geleistet, es zu verletzen kommt einer Systemsprengung gleich. Beispiele auf der Liedtextebene wären Konstruktionen wie – signifikant häufig – "ein jeder", "Sonne und Regen, so a bisserl von jedem", "hejo, heja und alle tanzen Boarischen, hejo, heja in Stiefel und in Jeans, hejo, heja und jeder wackelt mit dem Kopf", "i spiel für alt und Jung".*<sup>464</sup>

In diesem „Alle-ganz-jeder-immer“-Denken<sup>465</sup> werden Differenzen eingeebnet ebenso wie auch etwaige potentielle Konkurrenz- und Rivalitätskonflikte reduziert<sup>466</sup>, gleichzeitig jedoch

*(...) geht mit dieser Nivellierung von Unterschieden auf allen thematischen Bereichen eine drastische Festschreibung und Bestätigung von Unterschieden auf den Ebenen, die nie Gegenstand des Diskurses sind (und im System auch nicht werden können) (einher). Hier sei vor allem der Komplex der Geschlechterrollen und des Sexualverhaltens erwähnt.*<sup>467</sup>

„Alle“ korreliert im Konzept „Volksmusik“ mit der Musik und meint damit die KonsumentInnen und ProduzentInnen von volkstümlicher Musik. Die Gleichheit dieser „alle“ ist nicht auf die Gesellschaft bezogen, sondern meint „(...) die über das Herz transportierte sprachlich-nationale (Volks)Gemeinschaft.“<sup>468</sup> Diese wiederum ist ident mit der idealen Lebensform, ist doch das Alleinsein in diesem System wie gesagt äußerst problematisch. Die volkstümliche Musik mit ihren heimatlichen, vertrauten Tönen erlaubt eine phantasmatische Teilhabe an Größe und Macht von „unserem schönen Land“; die Sehnsucht nach

---

<sup>463</sup> Krahl/Wiesel (1996), S. 261, kursiv im Original.

<sup>464</sup> Ebd. Das zweite Textbeispiel enthält zudem auch eine Vorgabe für die gemeinsame Motorik, Anm.

<sup>465</sup> Krahl/Wiesel (1999), S. 127.

<sup>466</sup> Etwa indem bei „Wettbewerben“ – die ja bereits an sich, da sie dem Harmonieprinzip widersprechen, problematisch sind – ModeratorInnen aus verschiedenen Ländern durch das Programm führen, vgl. ebd., S. 129f.

<sup>467</sup> Krahl/Wiesel (1996), S. 261.

<sup>468</sup> Dies. (1999), S. 135.

Geborgenheit, die eigentlich den Mutterschoß meint, findet in der Heimat und der Heimatliebe eine Entsprechung.

Mit allgemeinen Aussagen und dem Anspruch auf Universalität wirkt das Konzept „Entdifferenzierung“ dogmatisch, affirmativ und vereinnahmend.<sup>469</sup> Da „jeder jeden kennt“ sind keine individuellen Freiräume vorgesehen, bzw. wird die Individuation in diesem System – und real durch das Aufgehen in der Masse – aufgehoben. Was sich hierin zudem ausdrückt, ist die Angst vor Veränderung: „Wenn ein Nebeneinander von Heterogenität nicht denkbar ist (...) ist die Angst vor einer Veränderung notwendigerweise gleichbedeutend mit einer Angst vor existentieller Verdrängung (...)“<sup>470</sup>, womit rückwirkend wiederum die Angst vor Veränderung plausibel und legitim wird. Und so gilt, was Georg Seeßlen ganz generell für „volkstümliche“ Produkte der Kulturindustrie feststellt, nämlich dass sie „(...) mythische Versöhnungsversuche zwischen der illusionären Harmoniewelt und den Anforderungen des Fortschritts“<sup>471</sup> sind.

## **5. 2. Hypnose, Selbstentgrenzung und kollektiver Rausch**

Ein Charakteristikum der Menschen in der Masse ist ihr hypnotischer Zustand.<sup>472</sup> Dieser kann grundsätzlich auch durch Musik herbeigeführt werden; der Rhythmus als repetitive Wiederholung ist der Suggestion ähnlich und kann daher auch eine rauschähnliche Wirkung erzeugen. Denn relevant für die Herbeiführung einer Hypnose ist die „(...) Ablenkung und Fesselung der bewußten Aufmerksamkeit.“<sup>473</sup> Und dies vermag eben Musik, insbesondere ein regelmäßiger Grundrhythmus. Dieser bindet die bewusste Aufmerksamkeit, wodurch „(...) auch anderen bewußten Funktionen, z. B. der Verdrängungszensur Besetzung entzogen, den wunscherfüllenden, lusterzeugenden Tendenzen die Bahn geöffnet (wird).“<sup>474</sup>

---

<sup>469</sup> Vgl. ebd.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Seeßlen, S. 6.

<sup>472</sup> Die hypnotische Beziehung ist eine uneingeschränkte verliebte Hingabe (Idealisierung) unter Ausschluss der zielgerichteten Sexualstrebungen (Vgl. Freud [1921], S. 126), weswegen die Hypnose mit Freud als „Massenbildung zu zweien“ (Ebd.) beschrieben werden kann. In der Masse ist dieser Vorgang vervielfältigt, hinzu kommt die Identifizierung der Individuen untereinander. Die Masse zeichnet sich somit durch einen hypnotischen Zustand aus.

<sup>473</sup> Freud [1921]: Massenpsychologie, S. 140.

<sup>474</sup> Pfeifer, Sigmund (1922): Probleme der Musikpsychologie im Lichte der Psychoanalyse. II. Teil: Über den Rhythmus. Korrespondenzblatt der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung, in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 8., Wien, S. 115f.

Einen hypnotischen Zustand in der Masse diagnostiziert Veiz auch beim Oktoberfest. Neben dem pumpenden, gleichmäßigen Rhythmus der Schlagermusik, der die Leute „einlullt“, bemerkt sie, dass sich hier bestimmte Trinklieder und Trinksprüche auffallend oft wiederholen und quasi die Funktion eines „religiösen Mantras“ haben.<sup>475</sup> „Kurze, einfache Reime und Sprüche, die jeder bereits kennt oder leicht lernen kann, werden zu einfachen Melodien immer wieder wiederholt – eine Art Litanei, die man, berauscht vom Bier und vom Festtrubel, fast schon unbewusst mitsingt.“<sup>476</sup> Diese Hymnen und Trinksprüche werden von gemeinsamen Bewegungsabläufen begleitet. Ganz ähnliche Trinkrituale lassen sich aber auch „(...) in abgeschwächter Form und geringerer Frequenz (...)“ auf jedem anderen Volks- oder Zeltfest beobachten.

Schon Spitz hat ja darauf hingewiesen, dass der Rausch die Lust an der Wiederholung ermöglicht und befördert, und die Repetition wiederum ihrerseits imstande ist, rauschähnliche Zustände auszulösen. Dementsprechend werden am Oktoberfest bekannte Wiesnhits und Evergreens auch bei der x-ten Wiederholung an einem Abend von der Masse frenetisch bejubelt und mitgesungen. Zudem, vermerkt Veiz, rückt durch das ständige monotone Wiederholen der durch Trinklieder angeregten kollektiven Bewegungen das Denken in den Hintergrund und das körperliche Erleben in den Vordergrund.<sup>477</sup> Unterstützt durch Rauschmittel (in diesem Fall vorwiegend Bier) wird so „(...) ein kollektiver Rauschzustand herbeigeführt, der sich bis zur Trance steigern kann.“<sup>478</sup> Obwohl Veiz einräumt, dass es sich im Gegensatz zu indigenen Stammesritualen beim Oktoberfest eher um einen *tranceartigen* Zustand handelt, ist das Ziel, die Ekstase, die euphorische Selbstentäußerung, das gleiche. Die regressive „Entgrenzung“ des Körpers dient dazu, sich „(...) selbst zu vergessen und sich endlich anders zu fühlen als sonst im Alltag (...)“<sup>479</sup>, nämlich frei, grenzenlos und losgelöst.

Alkohol ist die legitime und propagierte Droge der volkstümlichen Sphäre („Herzilein (...) schuld war doch nur der Wein“) zum Rückzug in die private Gemütlichkeit und spielt daher auch beim Musikantenstadl eine zentrale Rolle. Das Publikum wird, so Seeßlen,

*(...) ganz planvoll und bewusst betrunken gemacht. (...) (D)er Alkoholpegel beim Publikum gehört zu den strategischen Vorüberlegungen bei der Konzeption einer*

---

<sup>475</sup> Vgl. Veiz, S. 302.

<sup>476</sup> Ebd.

<sup>477</sup> Vgl. ebd., S. 307.

<sup>478</sup> Ebd.

<sup>479</sup> Ebd., S. 308.

*„Life“-Übertragung (sic), und es gehört, unter anderem, zu den Aufgaben von Assis der Aufnahmeleitung, dafür zu sorgen, daß dieser Alkoholpegel auch genau erreicht wird, und wenn einzelnen Zuschauern das Freibier nachgetragen werden muss (...).<sup>480</sup>*

Diese „Intoxikation“ sowie auch die ständigen Wiederholungen (des Rhythmus, von Trinksprüchen oder Bewegungen) lockern die psychische Zensur; dies wiederum erlaubt die freudige Ekstase, den „hemmungslose(n) lustvolle(n) Exzess über die alltägliche Ordnung“ (Mosonyi). Zudem ermöglicht die Ausschaltung der Realitätsprüfung die Evokation unbewusster Phantasien und erlaubt damit etwa auch die Anreicherung der vagen Schlagertexte mit ganz persönlichen intimen Phantasien.

Insgesamt kann jedenfalls festgestellt werden, dass die Massenregression singend, schunkelnd und klatschend sowie mit der entsprechenden „Intoxikation“ lustvoll zelebriert wird.

### **5. 3. Kitsch, Kindchenschema und Heimaterotik**

Ein zentrales Kennzeichen des Musikantenstadls, aber auch Teil des Oktoberfestes, ist der Kitsch, das „*dümmlich Tröstende*“<sup>481</sup> (Adorno). Madalina Diaconu arbeitet in ihrem Beitrag zur „Ästhetik des Musikantenstadls“ die gemeinsamen psychologischen Mechanismen von Kitsch und Musikantenstadl heraus.<sup>482</sup> Zentral sind hierbei die Regression und die Projektion bzw. Idealisierung. Der „Stadl“ stillt die Sehnsucht nach einer heilen, vergangenen Welt, nach der Kindheit.

*Der Konsument lässt sich gleichsam in der Betrachtung des Niedlichen, Gemütlichen und Sentimentalen fallen. Er weicht den Anforderungen der Realität in eine schönere, einfachere, weniger entfremdete Welt aus, mit dem Zweck, zur Unschuld, Geborgenheit und Reinheit zurückzukehren. Die Individuation wird nicht nur durch die Wiederentdeckung der Kindheit, sondern bereits durch das Aufgehen in der Masse (des Live-Publikums) und durch ihre Anonymität (des Fernsehpublikums) aufgehoben.<sup>483</sup>*

---

<sup>480</sup> Seeßlen, S. 20.

<sup>481</sup> Adorno, zit. in: Seite „Kitsch“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 1. Februar 2010, 08:42 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Kitsch&oldid=70077975> (Abgerufen: 11. Februar 2010, 16:18 UTC). Kitsch zeichnet sich etwa auch aus durch „(...) Konfliktlosigkeit, Kleinbürgerlichkeit, Massenkultur, Verlogenheit, Stereotypisierung, Zurückgebliebenheit, Wirklichkeitsflucht, falsche Geborgenheit (...)“ Seine „kalkulierte Gefühlsverlogenheit“ wird berechnend eingesetzt wie beispielsweise in den „(...) gefühlsbetonten Stereotypen der Schlagermusik oder Trivalliteratur, handwerklich oder maschinell verfertigte(n) Bildwerke(n) mit Idyllen- oder Kindchenschemata.“ (Ebd.) Dementsprechend kann auch die volkstümliche Musik dem Kitsch zugeordnet werden, vgl. ebd.

<sup>482</sup> Vgl. Diaconu, S. 165.

<sup>483</sup> Ebd.

Reminiszenzen an die heile Welt der Kindheit finden sich weiters in der musikalischen Struktur – den kinderliedartigen kleine Einheiten und Melodien<sup>484</sup> – und auch in der verwendeten Sprache der Texte findet sich dies regressive Moment. Adorno stellt – bezogen auf Schlager ganz allgemein – fest: „The music, as well as the lyrics, tends to affect such a children’s language.“<sup>485</sup> Melodien und Texte wirken oft wie das Brabbeln eines Kindes, zudem funktionieren „(...) certain oversweet sound colors (...) like musical cookies and candies.“<sup>486</sup> Der begrenzte Tonumfang der Schlager ist „(...) comparable to the way in which a small child speaks before he has the full alphabet at his disposal (...).“<sup>487</sup> Erwachsene werden somit wie Kinder behandelt, bzw. weiß sich populäre Musik das regressive Element zunutze zu machen.

Den volkstümlichen Schlager kennzeichnet eine „(...) Regression in kindliche Verhaltensweisen auf allen Ebenen (...)“<sup>488</sup>, vom Text bis zum Erscheinungsbild der Interpreten, wie dies Mechthild von Schoenebeck am Beispiel des Liedes „Herzilein“ der Wildecker Herzbuben analysiert.<sup>489</sup> Im Musikantenstadl wird außerdem auch das Kindchenschema bedient, zum einen durch Auftritte minderjähriger InterpretInnen (sogenannten Kinderstars, eineR denke zurück an Stefanie Hertel, Stefan Mross oder Kurti Elsasser), aber auch durch mittlerweile ältere Semester wie etwa Patrick Lindner.<sup>490</sup> Vermittelt wird damit Unschuld, Ehrlichkeit, Ordnung und ähnliche Werte, und die KonsumentInnen können im Nachhinein damit auch ihre eigene Kindheit verklären.<sup>491</sup> Die Kindheit, insbesondere die idealisierte, bedeutet zudem immer auch ein Stück Heimat. Wobei diese für das Genre eben so signifikante „Heimaterotik“ – Heimat als idealisiertes Objekt – als Ausdruck einer kitschigen, (scheinbar) konfliktfreien, perversen Mutter-Kind-Beziehung interpretiert werden kann.

---

<sup>484</sup> D. h. der Sehnsucht nach der heilen Welt der „kleinen Einheiten“ (sprich: den kleinen überschaubaren Kollektiven) wird auf textlicher Ebene formal und inhaltlich sowie auch auf strukturell musikalischer Ebene entsprochen, Anm.

<sup>485</sup> Adorno [1941], II /10. Dazu zählt etwa „Herzilein, du musst ned traurig sein“ der Wildecker Herzbuben.

<sup>486</sup> Ebd.

<sup>487</sup> Ebd.

<sup>488</sup> Von Schoenebeck (1994), S. 12.

<sup>489</sup> Vgl. ebd., S. 10ff.

<sup>490</sup> Zu Lindner vermerkt Seeßlen gekonnt scharfsinnig-ätzend: „Angesichts seiner müssen behavioristische Psychohistoriker zum Grübeln über die Konvertierbarkeit des Kindchen-Schemas geraten.“ Vgl. Seeßlen, S. 147. Lindner gehört seit den frühen 1990er Jahren zu den bekanntesten und beliebtesten Stars der Schlager- und Volksmusik-Szene. 1999 wurde er als homosexuell geoutet, was allerdings seinem Erfolg keinen Abbruch getan hat; ganz im Gegenteil. Zeichnet sich das heimat- und traditionsbewusste, konservative Milieu ansonsten u. a. durch homophobe Einstellungen aus, so kann die ungebrochene Treue der Lindner-Fans und sein dadurch anhaltender Erfolg wohl als Ergebnis der „sexuelle(n) Neutralisierung im Rahmen der Volkstümlichkeit“ (Seeßlen, ebd.) gewertet werden.

<sup>491</sup> Vgl. von Schoenebeck (1994), S. 17.

Auch für das Oktoberfest lässt sich mit Veiz feststellen, dass „(a)uffällig oft (...) die Schlager, die auf der Wiesn gespielt werden, von der Sehnsucht und dem unerfüllten Wunsch nach Zugehörigkeit zu einer „idealisierten Heimat“ (erzählen).“<sup>492</sup> Dies korreliert mit der Sehnsucht der Festmasse nach Selbstentgrenzung und regressiver Verschmelzung, nach einem besseren, fernen Zustand jenseits der Realität („Take me Home, Country Roads“). Allerdings beschränken sich die Heimatsehnsüchtigen oft eher auf die nähere Geografie, also das Vertraute: „I wü ham nach Fürstenfeld“ oder „Warum ist es am Rhein so schön?“.

#### **5. 4. Sprache**

In der regressiven Psychodynamik wird eine echte Symbolisierung unmöglich. Die Sprache dient nicht mehr der Vermittlung, sondern der Affektabfuhr, der Entladung, wird also wieder zu Körperlichem versinnlicht.

*(D)er Sprechakt als physisches Geschehen ersetzt sprachliche Sublimierung. Wörter haben den Charakter einfacher Zeichen mit simpler Signalfunktion und dienen in fetischisierender Weise der Angstbindung und Affektabfuhr, bzw. wirken als sinnliches Erleben, wie einfache Rhythmen.*<sup>493</sup>

Zudem haben Individuen in der Masse, da persönliche Beziehungen unmöglich werden, einen großen Orientierungsbedarf, wodurch sie aber auch extrem manipulierbar sind.

##### **5. 4. 1. Führer und Signale**

*Pseudosymbolische Zeichensysteme werden zur Angstabwehr benutzt, sie haben Signalcharakter und setzen unmittelbar affektive Abfuhr und motorisches Reagieren in Gang. Die real formulierte Rede entspricht nicht sekundärprozesshaftem Denken, sondern ist Ausdruck primärprozesshafter Kommunikation mit dem Ziel narzisstischer Übereinstimmung. „Wollt ihr den totalen Krieg“ ist ein Kommando, das nach Bestätigung heischt, und das massenweise „Ja!“ ist die lustvolle Bekundung undifferenzierter Übereinstimmung. Gedacht im effektiven Sinn wird dabei nicht; der sachliche Inhalt hat keine Bedeutung.*<sup>494</sup>

---

<sup>492</sup> Veiz, S. 311.

<sup>493</sup> List (2009b), S. 3.

<sup>494</sup> Ebd.

Lebhaftes Beispiel für solch eine „primärprozesshafte Kommunikation mit dem Ziel narzisstischer Übereinstimmung“ ist das von großen Veranstaltungen wie eben auch dem Oktoberfest bekannte Wechselsingen (oder eher: Wechselschreien) zwischen einer Führerfigur – oft der Leadsänger einer Band – und der Masse: „Zicke zacke zicke zacke!“ – „Heu Heu Heu!“<sup>495</sup> Beziehungsweise fällt überhaupt jegliches *Call-and-Response* darunter, ob nun jenes in der christlichen Liturgie, beim Militär (*military cadence*) oder eben bei Musikdarbietungen. Bei letzteren laden oft Refrains zum Wechselsingen ein, bzw. werden eben gerade solche Lieder zu „Wiesndauerbrennern“ (Veiz), etwa „Next Door to Alice“ („Alice? Who the fuck is Alice?“) oder „Wahnsinn“: „Das ist Wahnsinn, warum schickst du mich in die Hölle – Hölle, Hölle, Hölle! (*alle zusammen*)“<sup>496</sup>.

Hier zeigt sich auch, was Adorno u. a. meint, wenn er über die Produkte der Amüsierindustrie vermerkt: „Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht – sondern durch Signale.“<sup>497</sup> Die Wörter der Texte sind einfache, sinnentleerte Zeichen mit Signalfunktion, was die musikalischen Waren unter anderem auch so massenkompatibel macht.

Für den großen Orientierungsbedarf in der Masse gibt es oft ModeratorInnen bzw. beim Oktoberfest die Stimmungsmacher am Podium. Diese geben durchs Mikrofon Befehle und Anweisungen („Die Krüge hoch!“, „Oans, zwoa, drei, g’suffa“) und auf Zurufe vom Musikpodium schunkeln alle gleichförmig zu passenden populären Musikstücken und Liedern.<sup>498</sup> Dies sowie die gemeinsamen Gesänge sind als sinnlich-körperliche Äußerungen dazu angetan, die Masse zu harmonisieren und synchronisieren – alle machen zugleich das Gleiche, alle können sich miteinander identifizieren. Die Stimmungsmacher, die SängerInnen oder die Dirigenten der Festkapellen haben gewissermaßen die Rolle des Führers inne, der die feiernde Masse vom Podium aus lenkt.

*Die Art der Musik, ob schnell oder langsam, ob laut oder leise gespielt wird, die Auswahl der Musikstücke, das Temperament der Blaskapelle, die Länge der Pausen – das alles beeinflusst die Stimmung der Masse im Zelt. Der Dirigent bestimmt mit seiner Musik den Ablauf des Abends. (...) Wer das Mikrophon in der*

---

<sup>495</sup> Vgl. beispielsweise Wiesn 2008 – Allee allee alle, auf: Youtube, URL <http://www.youtube.com/watch?v=rJ8ZQO8BcmU> (Abgerufen: 11. Februar 2010)

<sup>496</sup> Die Lollies: „Wahnsinn“, zit. in: Veiz, S. 314.

<sup>497</sup> Adorno [1944] (1998): Kulturindustrie, S. 145.

<sup>498</sup> Vgl. Veiz, S. 72.

*Hand hat, hat die Macht und gebietet über die Stimmung von bis zu 10.000 Menschen im Festzelt.*<sup>499</sup>

Veiz, die das Oktoberfest als (säkulare) „rituelle Festlichkeit“ analysiert, nennt die jeweiligen Stimmungsmacher daher „Führer des profanen Massenrituals“.<sup>500</sup>

#### **5. 4. 2. Entsprachlichung der Welt**

In den Volksmusiksendungen ist Musik (sprich: „Volksmusik“) die Sprache der Welt.<sup>501</sup> Die (Wort-)Sprache wird reduziert auf ein vereinfachtes Zeichensystem, auf eine Ebene von Begriffen und Setzungen abseits von Verstand, Ratio und Reflexion.<sup>502</sup> Das Organ der Musikproduktion und -rezeption ist, so Krah/Wiesel, im volkstümlichen Universum das Herz, in ihm ist die „Volksmusik“ – die „Heimatmelodie“ – verankert.<sup>503</sup> „Ein jeder hat a Melodie in seinem Herzen drin. Die begleitet uns, ganz egal wohin. Sie hat an ganz besondern Klang, sie bleibt bei uns, ein ganzes Leben lang.“<sup>504</sup> Durch „Einschaltung“ seines Herzens kann sich das Individuum scheinbar selbst therapieren. Zudem erschafft in diesem Modell die Musik als „Sprache der Welt“ eine „(Welt)Gemeinschaft von Klang-Kommunizierenden“<sup>505</sup>. Musik und Singen erfährt damit eine Ideologisierung zur „Propagierung einer abstrakten Gemeinschaft“, die konkret die „Volksgemeinschaft“ meint.

Auffällig ist, dass die Musikproduktion und -rezeption in den Texten der „Volksmusik“ der Sprache als Mittel zu rationaler Kommunikation gegenübergestellt ist:

*Sprache wird hier als Zeichensystem aufgebaut, das rational dechiffriert werden muß, während hermeneutisches Verstehen durch "Einfühlung" in die Musik funktioniert. Als Medium von Intellektualität und damit als Merkmal einer Elite muß Sprache, die potentiell Nicht-Wahrheit, "Lüge" kommunizieren kann (...), negativ bewertet, Musik dagegen massenmedial als "Sprache der Welt" und demokratisch, als allen zugänglich, dargestellt werden.*<sup>506</sup>

Dazu passt Seeßlens Bemerkung, die Volksmusiksendungen betreiben „(...) das Werk der

---

<sup>499</sup> Ebd., S. 75.

<sup>500</sup> Ebd., S. 308, bzw. zum „Ritual Wiesn“ vgl. ebd., S. 241ff.

<sup>501</sup> Im „volkstümlichen System“ gilt: Musik ist „Volksmusik“ und „Volksmusik“ ist Heimat, Anm.

<sup>502</sup> Vgl. Krah/Wiesel (1999), S. 132.

<sup>503</sup> Vgl. im Folgenden Krah/Wiesel (1996), S. 267.

<sup>504</sup> Aus: „Heimatmelodie“ von Peter und Gerda Steiner, zit. ebd.

<sup>505</sup> Krah/Wiesel (1996), S. 267.

<sup>506</sup> Ebd.

Entsprachlichung der Welt.“<sup>507</sup> Die Sprache von und nach außen ist Betrug und Lüge, wohingegen jene nach innen ehrlich ist: „WIR verstehen uns (...) anders und besser.“<sup>508</sup>

### 5.4.3. Singen

Das Kommunizieren in der „Sprache der Welt“, das Singen, ist im System der „Volksmusik“ ein Wert an sich: „Alle Menschen und auch wir, Singen weil uns sonst allen was fehlt.“<sup>509</sup> Wie jede andere singend ausgeübte Musik auch, privilegiert volkstümliche Musik die menschliche Stimme als laut-klangliche, präverbale Kommunikationseinheit, allerdings, so Krah/Wiesel, ist sie (bzw. das Singen) im System „Volksmusik“ funktional (und damit eben ideologisch) eingebettet. „Singen löst Differenzen auf, etabliert Präsenz, Authentizität und Identität, seine klanglich-rhythmischen Komponenten animieren Zuhörer und Zuschauer zum Mit-Singen (...)“ und dazu, sich damit „(...) zum "anschwellenden" kollektiven Klangkörper (...)“<sup>510</sup> zu vereinigen.

Jedoch gilt auch ganz generell: Zusammen singen oder auch andere gemeinsame akustische Äußerungen verschweißen als koordinierte Sinnlichkeit zu einer Einheit, ob im Kindergarten, beim Militär, bei politischen Demonstrationen, Sportveranstaltungen oder ähnlichen Massenveranstaltungen. Musik dient in vielen Bereichen als Strategie kollektiver Identitätsstiftung<sup>511</sup> und hat diesbezüglich daher auch eine große politische Bedeutung.

---

<sup>507</sup> Seeßlen, S. 38.

<sup>508</sup> Ebd.,

<sup>509</sup> Aus „Musikanten haben Glück“ der Gebrüder Pfarr, zit. in Krah/Wiesel (1999), S. 131.

<sup>510</sup> Krah/Wiesel (1996), S. 267.

<sup>511</sup> Vgl. Krah/Wiesel (1999), S. 130.

## Resümee

Ausgehend von der These, dass Musik in Hinsicht auf die Massendynamik eine wichtige Rolle spielt, konnte am Beispiel von Oktoberfest und Musikantenstadl und dem dortigen Einsatz von Schlagermusik die „Funktionsweise“ von Musik in der Masse deutlich gemacht werden. Massenbedingungen überfordern das Individuum und bewirken Angst und Regression; das nunmehr dem Primärprozess unterliegende psychische Geschehen ist stark abfuhrorientiert, Körpergrenzen verschwimmen und die Symbolisierungs- und Differenzierungsfähigkeit ist eingeschränkt. Musik wiederum kommt diesen Bedingungen bzw. den Bedürfnissen der Individuen in einer Masse auf mehreren Ebenen entgegen: sie

- schafft Ordnung
- nimmt Angst bzw. ermöglicht eine lustvolle Angstabwehr
- erleichtert und befördert die für die Massenkonstitution so wichtige Identifizierung
- koordiniert die Sinnlichkeit vieler
- erlaubt eine (geordnete) Affektabfuhr
- hält die Regression lustvoll

Anhand des Beispiels Schlagermusik konnte gezeigt werden, dass, je bekannter die gehörte Musik ist, je vertrauter ihre formale Struktur und ihre Töne sind, desto eher kann sie an Massenbedingungen „andocken“ bzw. umgekehrt, die Individuen an sie. Daher eignet sich eben die durch Standardisierung und Schematismus gekennzeichnete Unterhaltungsmusik zum Einsatz bei Großevents besonders gut. Die Lieder sind, wenn nicht ohnehin schon bekannt, zumindest leicht zu bewältigen und stellen somit keine akustische Herausforderung oder gar Bedrohung dar. Je größer der Bekanntheitsgrad oder die Vertrautheit der gehörten Lieder ist – wie dies etwa bei Hits und „Evergreens“ der Fall ist – umso besser gelingt dann auch die Identifizierung der Individuen untereinander.

Zusammenfassend kann daher festgestellt werden, dass Musik als ordnendes Element in der Massendynamik fungieren kann und die Menschen in einer Masse zu einer Einheit zu verbinden vermag. Und hier liegt auch ihr bedeutender politischer Aspekt, dient sie doch daher in vielen Bereichen der kollektiven Identitätsstiftung.

Musik, und insbesondere der Rhythmus, hat aber auch einen äußerst relevanten sexuellen Aspekt und verweist dahingehend auf eine Individualisierung, die gegen das Kollektiv gerichtet sein kann. Eine diesbezügliche Untersuchung – beispielsweise ein Vergleich zwischen dem Oktoberfest (gemeinsame Bewegungen) und einer „Free Party“ (individuelle Tänze) – wäre Aufgabe einer künftigen Forschungsarbeit.

## Literatur:

Adorno, Theodor W. (1951/2001): *Minima Moralia*, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1975): *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. / (with the assistance of) Simpson, George [1941]: On popular music. In: *Soundscapes – Journal on Media Culture*, January 2000, Volume 2. Online unter URL: [http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Some\\_writings\\_of\\_Adorno.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Some_writings_of_Adorno.shtml) (Abgerufen am 29. November 2008)

Adorno, Theodor W. [1944]: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1998): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, S. 128 – 176.

Altenburger, Katharina (2006): *Die physiologische Wirkung der Musik auf den Menschen*, Dissertation, Wien.

Berghahn, Wilfried (1962): In der Fremde. Sozial-psychologischen Notizen zum deutschen Schlager, in: Kogon, Eugen / Dirks, Walter (Hg.): *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, Jg. 1.1946 – 339.1984., Jg. 17, Heft 3, S. 193 – 202.

Binder, Susanne / Fartacek, Gebhard (Hg.) (2006): *Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick*, Wien / Berlin.

Bruhn, Herbert / Oerter, Rolf / Rösing, Helmut (Hg.) (1993): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg.

Canetti, Elias (2008): *Masse und Macht*, Frankfurt am Main.

Christoph, Klaus (1998): Zur Vergesellschaftung von Subjektivität. Ansätze politischer Psychologie. In: Neumann, Franz (Hg.): *Handbuch Politische Theorien und Ideologien. Band 1*, Opladen, S. 517 – 554.

Claussen, Detlev: Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie. Frankfurt am Main, 2003

Diaconu, Madalina (2006): Zur Ästhetik des Musikantenstadls. In: Binder, Susanne / Fartacek, Gebhard (Hg.): Der Musikantenstadl. Alpine Populärkultur im fremden Blick, Wien - Berlin, S. 155 – 228

Fellner, Wolfgang J. (2006): Die volkstümliche Musik in Zahlen. In: Binder / Fartacek (Hg.), a.a.O., S. 32 – 76

Fenichel, Otto [1939]: Über Trophäe und Triumph. In: Ders. (1998): Aufsätze. Band II, Gießen, S. 159 – 182.

Fenichel, Otto (1998): Aufsätze. Band II, Gießen.

Freud, Anna (1984): Das Ich und die Abwehrmechanismen, Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund (1999): Gesammelte Werke. Band VIII, VIX, X, XII, XIII, XIV und XVII. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte herausgegeben von Anna Freud. Nachdruck der Ausgabe von 1943, Frankfurt am Main.

Freud, Sigmund [1911]: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens. In: Freud, G.W., VIII., S. 230 – 242

Freud, Sigmund [1912]: Totem und Tabu, G.W., VIX.

Freud, Sigmund [1914]: Der Moses des Michelangelo. In: Freud, G.W. X.

Freud, Sigmund [1915a]: Triebe und Tribschicksale. In: Freud, G.W. X., S. 210 – 232.

Freud Sigmund [1915b]: Das Unbewußte. In: Freud, G.W. X., S. 264 – 303.

Freud Sigmund [1919]: Das Unheimliche. In: Freud, G.W. XII., S. 227 – 268.

- Freud, Sigmund [1920]: Jenseits des Lustprinzips. In: Freud, G.W. XIII., S. 3 – 69.
- Freud, Sigmund [1921]: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: Freud, G.W. XIII., S. 71 – 161.
- Freud, Sigmund [1923]: Das Ich und das Es. In: Freud, G.W. XIII., S. 237 – 289.
- Freud, Sigmund [1924]: Das ökonomische Problem des Masochismus. In: Freud, G.W. XIII., S. 371 – 383.
- Freud [1926]: Hemmung, Symptom und Angst. In: G.W. XIV., S. 111 – 205.
- Freud, Sigmund [1930]: Das Unbehagen in der Kultur. In: Freud, G.W., XIV., S. 419 – 506.
- Freud [1932]: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. G.W. XV.
- Freud, Sigmund [1938]: Abriss der Psychoanalyse. In: Freud, G.W. XVII., S. 63 – 138.
- Fuhr, Michael (2007): Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung, Bielefeld.
- Funk, Rainer (1993): Narzissmus und Gewalttätigkeit gegen Fremdes, in: Internationale Erich-Fromm-Gesellschaft e. V., URL:  
[www.erich-fromm.de/data/pdf/Funk,%20R.,%201993.pdf](http://www.erich-fromm.de/data/pdf/Funk,%20R.,%201993.pdf) (Abgerufen: 05. Februar 2010)
- Grigat, Stephan (Hg.) (2006): Feindaufklärung und Reeducation. Kritische Theorie gegen Postnazismus und Islamismus, Freiburg.
- Grunert, Johannes (Hg.) (1977): Körperbild und Selbstverständnis. Psychoanalytische Beiträge zur Leib-Seele-Einheit, München.
- Haessler, Ludwig [1997]: Psychoanalyse und Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 389 – 419.

Haisch, Erich [1953]: Über die psychoanalytische Deutung der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 157 – 168.

Hoffer, Willie (1977): Die Entwicklung des Körper-Ichs. In: Grunert, Johannes (Hg.): Körperbild und Selbstverständnis. Psychoanalytische Beiträge zur Leib-Seele-Einheit, München, S.57 – 65.

Hoffmann, Josef (1988): Popmusik, Pubertät, Narzißmus. In: Psyche, Bd. 42, Nr. 11. Stuttgart, S. 961 – 980.

Kierlinger, Christina (2008): Musikantenstadl neu – ein Relaunch des ursprünglichen Sendungsformats? Diplomarbeit, Wien.

Kogon, Eugen / Dirks, Walter (Hg.) (1962): Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, Jg. 1.1946 - 39.1984, Frankfurt am Main.

Kohut, Heinz /Levarie, Siegmund [1950]: Über den Musikgenuss. In: Oberhoff, a.a.O., S. 105 –126.

Kohut, Heinz [1957]: Betrachtungen über die psychologische Funktion der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 169 – 188.

Krah, Hans / Wiesel, Jörg (1996): Musik fürs Volk – Erfolg durch Volksmusik. Konstruktion, Präsentation und Semantik “volkstümlicher“ Musik im Fernsehen der 90er Jahre. Eine mediensemiotische Analyse. In: Kodikas/Code - Ars semeiotica, Volume 19, Bd. 3, Tübingen, S. 259 – 279.

Krah, Hans / Wiesel, Jörg (1999): „Volksmusik“ und (Volks-)Gemeinschaft. In: Krah, Hans (Hg.): Geschichte(n): NS-Film - NS-Spuren heute, Kiel, S. 123-173.

Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand (1972): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main.

Le Bon, Gustave (1982): *Psychologie der Massen*. Mit einer Einführung von Peter R. Hofstätter, Stuttgart.

Leikert, Sebastian (2004): Die Ethik des Komponisten – Unbewusste Phantasie und ästhetischer Prozess in Sprache und Musik. In: *Psychosozial*, 27.Jg., Heft II, Nr. 96, S. 23 – 33.

List, Eveline (1993): Das österreichische System von Sprache und Herrschaft. In: Bettelheim/Harauer (Hg.): *Ostcharme mit Westkomfort. Beiträge zur politischen Kultur in Österreich*, Wien, S. 55 – 67.

List, Eveline (2009a): *Psychoanalyse. Geschichte - Theorien - Anwendungen*, Wien.

List, Eveline (2009b): *Angstbedingungen in der Masse*. Unveröffentlichtes Manuskript. (Erscheint 2010 in: Diercks, Christine / Schlüter, Sabine (2010): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2009. Angst*. Wien: Mandelbaum).

List, Eveline (2009c): *Von der Gottesfurcht zur Gewissensangst*. Unveröffentlichtes Manuskript.

Maase, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970*, Frankfurt am Main.

McNeill, William H. (1995): *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*, Cambridge, Massachusetts.

Moscovici, Serge (1986): *Das Zeitalter der Massen*, Frankfurt am Main.

Mosonyi, Desiderius (= Mosony, Dezsö) [1935]: Die irrationale Grundlagen der Musik . In: Oberhoff, a.a.O, S. 73 – 93.

Neumann, Franz (Hg.) (1998): *Handbuch Politische Theorien und Ideologien*. Band 1, Opladen.

Nitzschke, Bernd [1984]: Frühe Formen des Dialogs. Musikalisches Erleben - Psychoanalytische Reflexion. In: Oberhoff, a.a.O., S. 307 – 332.

Oberhoff, Bernd (Hg.) (2002): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme, Gießen.

Pfeifer, Sigmund (1922): Probleme der Musikpsychologie im Lichte der Psychoanalyse. II. Teil: Über den Rhythmus. Korrespondenzblatt der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung, in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 8., Wien, S. 115 – 116.

Pfeifer, Sigmund [1923]: Musikpsychologische Probleme. In: Oberhoff, a.a.O., S. 57 – 64.

Prieberg, Fred K. (1991): Musik und Macht, Frankfurt am Main.

Racker, Heinrich [1951]: Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik. In: Oberhoff, a.a.O., S. 127 – 156.

Radonic Ljiljana (2006): Psychopathologie der Normalität. Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Kritische Theorie. In: Grigat, Stephan (Hg.): Feindaufklärung und Reeducation. Kritische Theorie gegen Postnazismus und Islamismus, Freiburg, S. 79 – 98.

Rauchfleisch, Udo (2006): Fremde neue Töne. In: UNI NOVA - Wissenschaftsmagazin der Universität Basel, Nr. 102, S. 14 – 16. Online unter URL: [http://www.unibas.ch/index.cfm?uuid=26F40856C09F28B6340CCD7234AC6141&&IRACE\\_R\\_AUTOLINK&&](http://www.unibas.ch/index.cfm?uuid=26F40856C09F28B6340CCD7234AC6141&&IRACE_R_AUTOLINK&&) (Abgerufen: 17. Oktober 2007)

Sacks, Oliver (2008): „Bach und Räucherforelle“. Interview mit Oliver Sacks, geführt von Julia Kospach, in: Der Standard, Printausgabe vom 24. Mai 2008, S. A1.  
Online unter URL: <http://derstandard.at/?url=/?id=3348068> (Abgerufen: 26. Mai 2008)

Scheit, Gerhard (1998): Roll over Adorno? Kleine Musikgeschichte des Fordismus. In: Ders: Mülltrennung. Beiträge zu Politik, Literatur und Musik, Hamburg, S. 164 – 168.

Von Schoenebeck, Mechthild (1992): Politische Inhalte populärer Musik. In: von Schoenebeck, Mechthild / Brandhorst, Jürgen / Gerke, H. Joachim (Hg.): Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik, Essen, S. 24 – 57.

Von Schoenebeck, Mechthild (1994): „Wenn die Heidschnucken sich in die Äuglein gucken...“ Politische Inhalte des volkstümlichen Schlagers. In: Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. / Rösing, Helmut (Hg): Musik der Skinheads und ein Gegenpart: Die „Heile Welt“ der volkstümlichen Musik. Beiträge zur Populärmusikforschung, Band 13, Baden-Baden. Online unter URL:

[http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5234/pdf/Populärmusik-13\\_S06-24.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/5234/pdf/Populärmusik-13_S06-24.pdf)

(Abgerufen: 15. Juni 2009)

Seeßlen, Georg (1993): VolksTümlichkeit. Über Volksmusik, Biertrinken, Bauerntheater und andere Erscheinungen gnadenloser Gemütlichkeit im neuen Deutschland, Greiz.

Sønstevold, Gunnar / Blaukopf, Kurt (1968): Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten, Karlsruhe.

Spitz, René (1937): Wiederholung, Rhythmus, Langeweile. In: Imago, Band 23, S. 171 – 196.

Steinert, Heinz (2002): Kulturindustrie, Münster.

Sterba, Richard [1939]: Die Problematik des musikalischen Geschehens. In: Oberhoff, a.a.O., S. 95 – 101.

Teller, Frieda [1917]: Musikgenuss und Phantasie. In: Oberhoff, a.a.O., S. 47 – 56.

Veiz, Brigitte (2006): Das Oktoberfest – Masse, Rausch und Ritual. Sozialpsychologischen Betrachtungen eines Phänomens, Gießen.

Worbs, Hans Christoph (1963): Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden, Bremen.

Ziehensack, Walther Franz (1961): Macht und Geschäft des Massenvergnügens. Schlager, Film, Illustrierte, Wien.

### **Internetquellen:**

Abwehrmechanismen des Ichs – Beispiele. In: Teach Sam – Psychologie. URL: [http://www.teachsam.de/psy/psy\\_ubausteine/psy\\_pers\\_ub/abwehr\\_ub\\_1.htm](http://www.teachsam.de/psy/psy_ubausteine/psy_pers_ub/abwehr_ub_1.htm) (Abgerufen: 18. August 2009).

BR Bayerische Rundfunk, OTS (09.03.2008): Musikantenstadl im Ersten: der Quotenhit am Samstagabend, München. In: Bayerische Rundfunk Pressemappe, URL: [http://www.presseportal.de/pm/7560/1150910/br\\_bayerischer\\_rundfunk](http://www.presseportal.de/pm/7560/1150910/br_bayerischer_rundfunk) (Abgerufen: 18. Februar 2009).

Seite „Festzelte auf dem Oktoberfest“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 3. Februar 2010. URL: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Festzelte\\_auf\\_dem\\_Oktoberfest&oldid=70192425](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Festzelte_auf_dem_Oktoberfest&oldid=70192425) (Abgerufen: 18. Februar 2010)

Ketterl, Simone (18.09.2008): Was wird der Wiesn-Hit '08? In: Bild.de, URL: <http://www.bild.de/BILD/muenchen/oktoberfest/artikel/2008/09/18/was-wird-der-wiesn-hit/oktoberfest-2008-in-muenchen.html> (Abgerufen: 18. Februar 2009).

Seite „Masse (Soziologie)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 15. September 2009. URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Masse\\_\(Soziologie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Masse_(Soziologie)) (Abgerufen: 15. September 2009)

Definition von Masse (soziologie). URL: [http://woerterbuch.babylon.com/Masse%20\(Soziologie\)](http://woerterbuch.babylon.com/Masse%20(Soziologie)) (Abgerufen: 15. September 2009).

Seite „Musik“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 7. August 2009. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Musik> (Abgerufen: 7. August 2009)

Seite „Oktoberfest“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 8. Februar 2010. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Oktoberfest&oldid=70390211> (Abgerufen: 18. Februar 2010)

Rampetzreiter, Heide / Schmidt-Vierthaler, Rosa (2009, 7. November): Musikantenstadl: Backstage in der heilen Welt. In: Die Presse Online, URL: <http://diepresse.com/home/kultur/medien/520304/index.do> (Abgerufen: 30. November 2009).

Seite „Rhythmus (Musik)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 19. September 2009. URL: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Rhythmus\\_\(Musik\)&oldid=64677955](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Rhythmus_(Musik)&oldid=64677955) (Abgerufen: 19. September 2009)

Seite „Volksmusik“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 12. Januar 2010. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Volksmusik&oldid=69196038> (Abgerufen: 16. Januar 2010)

Seite „Volkstümliche Musik“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 13. Dezember 2009. URL: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Volkst%C3%BCmliche\\_Musik&oldid=67966603](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Volkst%C3%BCmliche_Musik&oldid=67966603) (Abgerufen: 16. Januar 2010, 15:26 UTC)

Volkstümliche Musik. In: [www.uni-protokolle.de](http://www.uni-protokolle.de). Die Seite für Ausbildung, Studium und Beruf. URL: [http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Volkst%C3%BCmliche\\_Musik.html](http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Volkst%C3%BCmliche_Musik.html) (Abgerufen: 06. Juli 2009)

Seite „Marschmusik“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 12. Dezember 2009. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Marschmusik&oldid=67906947> (Abgerufen: 17. Januar 2010)

Seite „Schlager“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 17. Januar 2010. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Schlager&oldid=69448334> (Abgerufen: 20. Januar 2010)

Steinweg, Bernhard (2006, 15. September): Durstig nach Musik. In: ZEIT online, URL <http://www.zeit.de/online/2006/38/oktoberfest-analyse> (Abgerufen: 19. Juni 2009).

### **Videos:**

Die jungen Zillertaler: Drob´n auf´m Berg (Zwergenlied) - Wiesn Hit 2009 :: inkl. Tanzanleitung! Auf: Youtube, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gZE6I2832-I> (Abgerufen: 28. Dezember 2009)

Die Jungen Zillertaler - Drob´n auf´m Berg (Zwergenlied) - Musikantenstadl Fribourg 23-05-2009, auf Youtube, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=jJ1xAsdo1EQ> (Abgerufen: 16. Februar 2010)

Wiesn 2008 – Allee Allee Allee, auf: Youtube, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rJ8ZQO8BcmU> (Abgerufen: 11. Februar 2010)

# Anhang

## Abstract (Deutsch)

Massenveranstaltungen gehen selten ohne musikalische Elemente über die Bühne. Der Umstand, dass es mit Musik und rhythmischer Akustik möglich ist, eine Menschenmasse zu choreographieren und somit zu einer Einheit zu verschmelzen, ist bekannt. In der vorliegenden Diplomarbeit gehe ich unter Rückgriff auf die Freudsche Theorie der *Psychoanalyse* der Frage nach, wie dies genau funktioniert, also welche Rolle Musik in Hinsicht auf die Massendynamik spielt. Zur exemplarischen Analyse wurde der Schlager als klassische Form der Unterhaltungsmusik gewählt und dessen Einsatz bei den Massenveranstaltungen „Musikantenstadl“ und Münchner Oktoberfest untersucht. Der erste Teil ist eine ausführliche Untersuchung dessen, wie sich das Musikerleben des Menschen aus psychoanalytischer Perspektive darstellt und welche verschiedenen Aspekte von Wirkungsweisen von Musik daraus erschlossen werden können. Im zweiten Teil wird zum einen die Theorie der Massenpsychologie erörtert und hier insbesondere Augenmerk auf die „Angstbedingungen in der Masse“ (List) gelegt. Weiters wird, gestützt auf die *Kritische Theorie*, dem Phänomen der Massenunterhaltungsmusik nachgegangen. Dazu wird die Etablierung der Kulturindustrie skizziert und diese am Beispiel des Schlagers – nach Theodor W. Adorno „Prototyp“ der Unterhaltungsmusik – erläutert. Untersucht wird neben der strukturellen auch die inhaltliche Ebene des Schlagers und seiner „volkstümlichen“ Variante. Der dritte und letzte Teil ist eine Analyse der Rolle von Musik, konkret des Schlagers, hinsichtlich der Massendynamik bei „Musikantenstadl“ und Oktoberfest. Die Anknüpfungspunkte von Musik und ihrer psychoanalytischen Aspekte an die Massenbedingungen werden mit Beschreibungen und Analysen der beiden Veranstaltungen sowie des Genres „Volksmusik“ untermauert. Die Rolle und Funktionsweise von Musik wird damit herausgearbeitet und verdeutlicht.

## **Abstract (English)**

Huge events rarely take place without incorporating music or musical elements. It's common knowledge that music and rhythmical acoustics make it possible to choreograph a crowd of people to merge into a uniform entity. Based on Freud's Psychoanalytic Theory, this Diploma Thesis enters into the question of how this works; looking into the relevance of music in regard to crowd-dynamics, particularly within Mass Society. The "Musikantenstadl" and The Munich "Oktoberfest" were the two huge events chosen to serve as an exemplary analysis.

The first part of this thesis extensively studies the musical experience from a psychoanalytic point of view, by way of exploring several facets in the musical mode of functioning. The second part gives a summary of Freud's "Group Psychology and the Analysis of the Ego". Furthermore, based on the Critical Theory of the "Frankfurt School", the establishment and characteristic of the Culture Industry will be illustrated by using the example of popular music – precisely the genre of German "Schlagermusik". Finally, the third part of this thesis analyses the role of music (here to say "Schlager") in regard to crowd-dynamics at the "Oktoberfest" and the "Musikantenstadl". Circumstantiated by descriptions and an analysis of the crowd at these events, the facets of the musical mode of functioning are linked to the conditions in and the requirements of the crowd. Hence the relevance of music in regard to crowd-dynamics is elaborated and thus revealed.

## **Dank an**

Karin Lederer, Ljiljana Radonic und Eveline List.

CURRICULUM VITAE  
**SONJA WEISGRAM**

## **PERSÖNLICHE DATEN**

Geburtsdatum 28.11.1975  
Geburtsort Wien  
Staatsbürgerschaft Österreich

## **AUSBILDUNG**

Seit 1999 Universität Wien  
Diplomstudium der Politikwissenschaft  
*Forschungsschwerpunkte:* Nationalsozialismus, Antisemitismus,  
Theorie der Psychoanalyse

10/1996 – 06/1999 Landesfachschule für Keramik und Ofenbau in 7344 Stoob

10/1995 – 06/1996 Universität Wien  
Studium der Geschichte, Publizistik & Kommunikationswissenschaft

1995 Matura

## **BERUFLICHE TÄTIGKEITEN**

05/2005 - 03/2009 Allgemeiner Entschädigungsfonds der Republik Österreich für Opfer  
des Nationalsozialismus; 1070 Wien, Kirchberggasse 33

## **VORTRÄGE UND PUBLIKATIONEN**

- Gamsjäger, Eva / Hiesberger, Leo / Weisgram, Sonja (2009): Vergangenheitspolitische Maßnahmen österreichischer Gemeinden zum Gedenken an die Opfer des „Südostwall“-Baus und der Todesmärsche. In: Burgenländisches Landesarchiv (Hg.): Das Drama Südostwall am Beispiel Rechnitz – Taten, Daten, Fakten, Eisenstadt.
- 16. Oktober 2008 : „Die Erinnerungsaktivitäten der österreichischen Gemeinden an die ungarisch jüdischen Opfer des Südostwallbaus und der Todesmärsche.“ Vortrag im Rahmen des Symposiums „Das Drama Südostwallbau am Beispiel Rechnitz - Taten, Daten, Fakten, Folgen“ im Landesmuseum Burgenland.
- Juni 2002: „Wahlfreiheit“ - Frauenpolitik in Österreich nach der „blauschwarzen Wende“. Vortrag (gemeinsam mit Mag. Karin Lederer) an der Universität Frankfurt/Main.

## **SONSTIGE TÄTIGKEITEN**

10/2003 – 07/2007 Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien  
Studienvertreterin (StV) als Mandatarin der Basisgruppe  
Politikwissenschaft.