

Musik und Ideologie

1. Zum Ideologiebegriff

Die Kritische Theorie hat auf der Grundlage eines «polemischen Ideologiebegriffs» (Metzger, 1980) auch für die Musik die tragfähigsten ideologiekritischen Entwürfe vorgelegt. Für Adorno (1978, S. 11) ist Musik nicht Ideologie schlechthin, sondern nur insoweit, als sie unmittelbares Herrschaftsmittel und/oder Erscheinung falschen Bewußtseins ist. Um zu verdeutlichen, wodurch Musik ideologisiert wird oder ideologisch ver-

setzt ist, gilt es daher, Musik nicht nur auf die Negation von Ideologie, auf Wahrheit hin abzufragen, sondern auch auf ihre soziale Bedeutung (Adorno, 1975, S. 81 und 263 f). Da jegliche Musik in konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entsteht oder ausgeübt wird, somit kein übergesellschaftliches Phänomen darstellt, wird die Frage nach der Funktion von Musik, nach ihrer Bedeutung, ihrem Sinn und Zweck innerhalb der Gesellschaft, zum entscheidenden Kriterium für die Entschlüsselung der ideologischen Bestandteile von Musik (Eisler, 1973, S. 142 und 188).

2. Musik und ideologische Funktion

Bereits die antiken Ideologien über Musik sprechen der Musik eine Macht zu, die ihr über die Beeinflussung des einzelnen Menschen und über Wunderwirkungen wie den Zusammenbruch von Mauern (Jericho) hinaus auch den Umsturz der herrschenden politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse zutrauen. Der griechische Philosoph Platon etwa plante im 4. Jahrhundert v. Chr., fest überzeugt von der Gefährdung des Staates durch musikalische Neuerungen, in seinem Dialog «Politeia» eine der ersten überlieferten Säuberungen auf musikalischem Sektor: Um die staatliche Ordnung aufrechtzuerhalten, müßten bestimmte Instrumente, ja Tonarten (etwa die ionische) verboten, andere (dorisch und phrygisch) aufgrund ihrer staatsershaltenden Vorbildfunktion bevorzugt werden (Riethmüller, 1988, S. 28 ff).

So bietet denn auch die europäische Musikgeschichte eine Fülle an Beispielen für einen konkret politisch-ideologischen Gebrauch der Musik, neben Krönungsmessen, Begräbnismotetten, Ratswahlkantaten vor allem natürlich Lieder, deren Texte auf direkte politische Wirkung zielen. Hierzu zählen nicht allein Walter von der Vogelweides «Palästinalied», die deutsche Nationalhymne oder Eislersche Kampflieder der 20er Jahre; auch das Kirchenlied reiht sich nicht selten ein, zumal gerade der Kirche die ideologisierende und konformierende Wirkung des Liedsingens (Choral) nur zu bewußt war. Ein besonders anschauliches Beispiel bildet das Reformationslied «Ein feste Burg ist unser Gott», von Luther 1528 gedichtet, das gleich zu Beginn die Rede auf den «alten bösen Feind» bringt. Zunächst religiös motiviert, verdichtete sich diese schon hier säkularisierte Feindmetaphysik spätestens im 19. Jahrhundert in der Verbindung mit nationalistischen Strömungen zur Erbfeind-Ideologie. Der Text des Liedes gipfelt in der Aufforderung zur totalen (Selbst-)Opfer-

bereitschaft um eines «Wortes» willen, in einer religiös-totalitären Ideologie, der dieses Bekenntnislied reformatorischen Widerstandswillens wohl mehr Anhänger verschaffte als der Reformator selbst (Gamm, 1967, S. 36ff).

Mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft Ende des 18. Jahrhunderts und der damit einhergehenden scharfen Trennung von Arbeit und Freizeit wurde die Musik aus den ihr zugewiesenen Funktionszusammenhängen gelöst. Waren z. B. im mehrstimmigen Lied des 16. Jahrhunderts das künstlerisch-autonome und das funktionale Moment kaum zu trennen, so wurde dieser Schwebezustand aufgehoben, als unter dem ideologischen Konzept musikalischer Autonomie ein Musikstück primär um seiner selbst willen komponiert oder gehört werden sollte (Dahlhaus, 1972, S. 17). Im bürgerlichen Ideologierahmen diente jetzt die Musik höheren Zwecken: der Veredelung individueller Gefühle und dadurch des Allgemein-Menschlichen.

Aus diesem Humanisierungsprozeß der ganzen Menschheit, deren abstrakte Gleichheit sich in der kapitalistischen Produktion als konkrete Ungleichheit der Individuen realisierte (Marcuse, 1971, S. 65), wurde die «niedere» Volksmusik ausgeschieden und als leicht konsumierbare Musikware, als Unterhaltungsmusik ästhetisch ruiniert (Dahlhaus, 1972, S. 9). Ihre soziale Rolle beruht seither auf der Bereitstellung von Identifikationsmustern. Musik beliefert die zwischen Arbeit und Reproduktion der Arbeitskraft eingespannten Menschen mit dem Ersatz von Gefühlen, zu denen sie selbst als gesellschaftlich isolierte nicht mehr fähig sind. In der heute allein auf Profitmaximierung abgestellten, gleichsam voll ausgefahrenen U-Musik-Industrie sind manifeste ideologische Inhalte weder anzutreffen noch vonnöten. Sie sind durch pure Anweisungen zu subjektiven Verhaltensformen, durch ein «System fremdgesteuerter Konsumgewohnheiten» (Habermas, 1962, S. 256) ersetzt. Die Formelgrundlosen Vergnügtseins, die diese Residual-Ideologie einzig bereitstellt, schließt in einer Metapher zusammen: daß nämlich der Himmel voller Geigen hänge (Adorno, 1975, S. 61).

3. Politische Musik

Bezeichnenderweise drang der Begriff Politische Musik erst in dem Moment in den ideologischen Diskurs, als große Teile der Musik sich gesellschaftlich als ein autonomer, d. h. aus dem Alltag bewußt ausgegrenzter,

exklusiver Bereich etabliert hatten (Pauli, 1981, S. 45). Indes läßt sich heute wie damals Politische Musik kaum auf den Begriff bringen. Sie bezieht zwar ihren Grundimpuls aus einem systemkritischen, zumindest herrschaftskritischen Standpunkt. Im Prinzip aber schlägt sich in Politischer Musik kein ideologisches Gesamtkonzept, sondern immer aufs neue eine gesellschaftliche Praxis des Widerstands nieder, die u. a. auch die historisch bedingte Spaltung der Musik in E- und U-Musik außer Kraft setzt. Unter dem Begriff versammeln sich laut Pauli (1981, S. 46)

- ▶ die Lieder der Arbeiterbewegung (von den umgetexteten Tendenzliedern über die Internationale bis zu den Agitprop- und Kampfliedern Hanns Eislers oder Stefan Wolpes);
- ▶ die Lieder demokratischen Charakters, die aus gesellschaftlichen Umwälzungen oder Befreiungsbewegungen hervorgegangen sind (z. B. Bauernkriegs-, Vormärz- und 1848er Lieder);
- ▶ die linken Lieder nach 1945 (z. B. Anti-AKW-, Streik-, Studenten-, Jugendzentrumslieder);
- ▶ die US-amerikanischen Protestsongs der 60er Jahre, deutsche Protestlieder oder das französische Chanson de contestation;
- ▶ Polit-Rock, Rock gegen Rechts;
- ▶ Free Jazz;
- ▶ die politisch engagierte Musik von Komponisten für den Konzertsaal, das Theater, die Straße (z. B. Hanns Eisler, Luigi Nono, Hanns Werner Henze).

Dem hier gewiß unvollständig aufgelisteten Phänomen Politischer Musik ist eines gemeinsam: Sie verhalten sich ideologiekritisch zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, sie widersetzen sich global oder partiell, auf jeden Fall: offen einer Rechtfertigung der bestehenden Daseinsform.

Anders verhält es sich im Grenzbereich zwischen politischem Engagement und Kommerz. In den 70er Jahren banden die deutschen Liedermacher und Rockgruppen ihre politischen Aussagen in soziale Themenbereiche ein, um sie – nicht selten humorvoll verpackt – konsumierbar zu machen (Geier Sturzflug); in den 80ern erwachte der totgeglaubte Schläger in sich engagiert gebender Sozialkritik, die die Begrifflichkeiten des neuen Umweltbewußtseins als variable Spielmarken dem tradierten Grundwortschatz zuführte: Die Ideologie des spätindustriellen Zeitalters absorbiert die einst gegen sie ins Feld geführten ideologiekritischen Inhalte, indem sie sie sich einverleibt. Selbst die traditionelle Linksorientie-

zung «Politischer Musik» geriet nach Mayr (1986) in diesem Grenzbe- reich aus den Fugen.

4. Ideologisierung von Musik im faschistischen Deutschland

Nach Kühnl (1979, S. 175 f) war die Kombination aus Massenunterdrückung und -mobilisierung, aus Terror und Ideologie das charakteristische und neuartige Element des deutschen Faschismus zur Sicherung einer systemstabilisierenden Massenbasis. Die terroristische Basis auf dem musikalischen Sektor bildete die «Reichsmusikkammer», die der «Säuberung» des deutschen Musiklebens von allen/m «Artfremden» diene. So mußten in den ersten zwei Jahren der Nazi-Diktatur fast die Hälfte aller auf musikalischem Gebiet tätigen Künstler und Wissenschaftler ins Exil flüchten (Broszat & Müller, 1983, S. 283 ff).

Die ideologische Instrumentalisierung der Musik zielte auf das Innenleben der Menschen, auf eine Deprivatisierung der Privatsphäre. In der indirekten Manipulation durch eine vermeintlich unpolitische Unterhaltungsindustrie aktivierte Musik das manipulierte Individuum gleichsam über seine Passivität für das «Neue Deutschland». Vor allem das effektivste faschistische Propagandainstrument, der Rundfunk, erzog die Hörer durch ein Programm mit 70 Prozent Musikanteil indirekt zu Konsumenten der nationalsozialistischen Weltanschauung. Nicht nur war nach Drechsler (1988, S. 33) bereits 1936 jeder zweite deutsche Haushalt mit einem (per Dekret) preiswerten Rundfunkgerät ausgestattet, es konnte jetzt auch rund um die Uhr Musik gehört werden. Das entsprach dem durch die Erhöhung der Arbeitsintensität noch gesteigerten Bedürfnis der Bevölkerung nach Ablenkung und der Forderung von Reichspropagandaminister Goebbels, daß Musik ihre «Gesinnung nicht auf den Präsentierteller» zu legen habe (zit. nach ebd., S. 28). In erster Linie ging es dabei natürlich um leichte Musik und Schlager, deren Fabrikation harmonisierender Fiktionen nicht erst mit Kriegsbeginn ein Politikum ersten Ranges darstellte. Nach 1939 freilich wurde gute Laune mit Musik zum «Kriegsartikel» (Goebbels), und die illusionäre Meterware stellte, eingebettet in das ideologische Gesamtkonzept des Propagandaapparates, der Kriegsrealität eine unbeschwerte Atmosphäre von Normalität gegenüber: *Davon geht die Welt nicht unter!*

Daß demgegenüber die als «Niggerjazz» und «jüdische [!] Frivolität» diffamierte US-amerikanische Tanzmusik verboten wurde, kann als

Ausdruck der sinnenfeindlichen «Spießler-Ideologie» (Glaser, 1985) der Nazis gewertet werden. Vor allem aber zielte ein solches Verbot auf die – ideologisch getarnte – Ausschaltung der ausländischen Konkurrenz. Wie Lange (1966, S. 89) zudem nachweist, war (ein typisches Beispiel der Diskrepanz zwischen ideologischem Anspruch und Alltagsrealität im deutschen Faschismus) von einem praktischen Verbot der Jazzmusik zu mindest bis Kriegsausbruch nichts zu spüren. Erst unter den verschärften Bedingungen der Kriegsrealität wurde die gegen die NS-Geschmacksdiktatur aufbegehrende «Swing-Jugend» verfolgt und in die KZs gesteckt, zugleich aber Jazzmusik verstärkt als Propagandamittel eingesetzt: allen voran die von Goebbels' Ministerium voll finanzierte Bigband «Charlie And His Orchestra», in der die Elite europäischer Jazzer von 1940 bis 1942 mit rund 270 Platteneinspielungen und über die Auslandsprogramme des Rundfunks verjazzte NS-Ideologie transportierte (Steinbiß & Eisermann, 1988). Den traurigen Höhepunkt der zynischen Widersprüchlichkeit faschistischer Kulturpolitik bildete freilich die propagandistische Instrumentalisierung des Jazz im Rahmen der «Endlösung der Judenfrage». Um deren Ungeheuerlichkeit vor der Weltöffentlichkeit zu kaschieren, hatten 1943/44 im KZ Theresienstadt die «Ghetto Swingers», gebildet aus KZ-Häftlingen, bei Besuchen internationaler Kommissionen unter den Augen ihrer Schlächter Hot-Jazz zu spielen, bevor auch sie dann in die Gaskammer geschickt wurden (Polster, 1989, S. 211–220).

Die Genres der leichten Muse, des gesellschaftlich Unernten also, nahm die faschistische Propagandamaschinerie so ernst, daß den Musikprofis, die hier zu Werke gingen, KZ-Haft angedroht wurde, sollten sie sich der «Desillusionierung» schuldig machen (Heister & Klein, 1984, S. 219). Auch die sog. Ernste Musik wurde im Zeichen eines übersteigerten Nationalismus und der Verklärung «ewiger Werte» in den Ideologisierungsprozeß integriert. Die völkische Ideologie des Faschismus verdichtete sich hier in den Kampfbegriffen «heroischer Realismus» und «stählerne Romantik». Mit ihnen suchte man die einstige (und zu restaurierende) kulturelle Größe Deutschlands – musikalisch vor allem repräsentiert durch die «Genies» Beethoven und Wagner – mit dem «widerlichen modernistischen Schmiß» (Thomas Mann) unter dem Nazismus zu verknüpfen. Pseudowissenschaftlich flankiert von einer zumeist von Hobbyforschern betriebenen «gesellschaftlichen Rassenforschung», wurden die «heldischen» Kulturträger in die «Eroica des deutschen Vol-

kes» (NS-Chefideologe Alfred Rosenberg) eingenordet, die sog. «Nicht-ariarier» dagegen als minderwertig denunziert, über das «Lexikon der Juden in der Musik» (1940) rassistisch diskriminiert und zum Pogrom freigegeben (Prieberg, 1982, S. 34–77).

Im Rahmen der organisatorischen Erfassung des Individuums durch sogenannte «Gemeinschaftserlebnisse» intensivierte der weiche Repressionsapparat die Mobilmachung der Musik und durch die Musik (Heister & Klein, 1984, S. 308), indem man das Lied(singen) zum emotional wirkungsvollsten Ideologievermittler aufbaute. Die Konsolidierung des Systems wurde nicht allein terroristisch gesichert, sie wurde zu einem nicht zu unterschätzenden Teil ersungen. Ein über alle Bereiche des öffentlichen Lebens gestreutes System der gesungenen Indoktrination entzog dem Individuum unter der Maßgabe der «Gleichschaltung» die staatsfreien Räume und schottete den Indoktrinierten selbst vor systemkritischen Einwänden ab. Über das gemeinsam gesungene Lied wurde er zum (machtlosen) Mit-Zelebrator der Macht umfunktioniert. Indes blieb die gesungene Ideologie nicht auf die innere «Gleichschaltung» durch «akustische Chloroformierung» (Lemmermann, 1977, S. 45) beschränkt, sondern sie wurde zur im Gleichschritt marschierenden Kolonne dynamisiert, der nicht mehr in den Sinn zu kommen hatte, «wo und zu welchem Zweck (sie) auch eingesetzt sein mag» (A. Rosenberg, zit. nach Hartung, 1983, S. 241). Die derart in Bewegung umgesetzte «Gleichschaltung» machte aus dem «heroischen Volk» durch «Interessenfalsifikation» (Opitz, 1977, S. 589) eine entmündigte Gefolgschaft identitätsloser Menschen, ganz im Sinne von Hitlers antiintellektuellem, am Material und am Tier orientierten Erziehungsideal: die völlige Entleerung des Individuums durch «Einimpfen» der «nationalsozialistischen Weltanschauung». Entsprechend formten die NS-Musikfunktionäre Auswahl und Einsatz des NS-Liedguts bis hin zur Musikerziehung zum Werkzeug ideologischer Schulung und füllten die so umfassend wie möglich anvisierte Funktionalisierung jeglicher Musikausübung inhaltlich als Erziehung zum «kämpferischen» Mann und zur «opferbereiten» Frau. Musikpolitik wurde hier zu faschistischer Realpolitik: «Das nationalsozialistische Lied ist letztlich der Nationalsozialismus selbst» (Gamm, 1962, S. 15).

5. Musik ohne Ideologie / Nicht-ideologische Musik

Nach Metzger (1980) kann es unter den derzeitigen musikalischen Umweltverhältnissen keine nicht-ideologische Musik geben, da die herrschende U-Musik und auch die einst Ideologie negierende, «wahre» Musik unter dem Diktat des Kapitals stehen. Die standardisierte Massenproduktion von Musik als Ware erfüllt ihre ideologische Funktion, indem sie allein eine Illusion von Realität erzeugt und innerhalb dieses allgemeinen Verblendungszusammenhangs Subjektivität auf die reine Marktentscheidung reduziert.

Demgegenüber verweisen die sich auf Walter Benjamin berufenden Subkulturtheorien darauf, daß die ideologische Bedeutung der Massenkultur durch den Konsumtionsprozeß bestimmt wird und die Aneignung bestimmter Musik durch bestimmte Hörergruppen weniger ein psychologischer als vielmehr ein politischer Prozeß ist (Frith, 1981, S. 66). So haben in der Entwicklung der Rockmusik seit Mitte der 60er Jahre jugendliche Subkulturen mit ihrem Konsumverhalten eigene (Gegen-) Kulturen geschaffen, deren ideologischer Background allerdings und immer aufs neue vom Grundwiderspruch der Rockmusik geprägt ist: als Medium der kapitalistischen Kultur, aber im Gegensatz zur Popmusik eine Musik, die die Kritik an ihren eigenen Produktionsverhältnissen in sich trägt (Salzinger, 1982, S. 40). So kam bereits beim ersten großen Rockfestival in Monterey (1967) das Big Business ins Spiel. Spätestens mit dem Festival in Woodstock (1969) war durch das Medienmarketing die Trennung zwischen Rockmusikern und Konsumenten vollzogen. Auf den ideologischen Krücken von Love & Peace konnte jetzt die Rockmusik an die boomenden Festivals verschickt werden, ein Etikettenschwindel, den sich die Industrie bar auszahlen läßt. Das geht bis hin zu den überdimensionalen Wohltätigkeitsveranstaltungen der letzten Jahre, die die ideologische Komponente auf den (beliebigen) guten Zweck reduzieren (Konzert für Südafrika in London 1989).

Doch auch wenn das Münchhausen-Kunststück, sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen, im richtigen Leben nicht gelingen mag, enthält Rockmusik, sedimentiert in Begrifflichkeiten wie Authentizität, Ehrlichkeit und nicht-kommerzielle Interessen, einen ideologiefreien Überschuß, der sich einer ideologischen Harmonisierung, also einer scheinhaften Lösung der gesellschaftlichen Widersprüche verschließt. Für diesen antizipatorischen Charakter hat Ernst Bloch, abgezogen frei-

lich von den autonomen (Kunst-)Werken der E-Musik, die Kategorie des «Vor-Scheins» entwickelt, die nicht allein auf die Möglichkeit nicht-ideologischer Musik verweist, sondern vor allem auf das Ende der antagonistischen Gesellschaft: «Die Ideologie in einem großen Werk spiegelt und rechtfertigt seine Zeit, die Utopie in ihm reißt die Zeit auf, bringt sie zu Ende, bringt sie an jenes Ende, wo keinerlei bloß Vergangenes und seine Ideologie mehr wäre, sondern gezeigt werden könnte: tua propria vera res agitur» (Bloch, 1974, S. 195).

Literatur

- Adorno, T. W. (1975). *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1978). Ideen zur Musiksoziologie. In Adorno, T. W., *Gesammelte Schriften* (Bd. 16, S. 9–23). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bloch, E. (1974). *Ästhetik des Vor-Scheins I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Broszat, M. & Müller, H. (Hrsg.) (1983). *Das Dritte Reich. Herrschaftsstruktur und Geschichte*. München: Beck.
- Dahlhaus, C. (1972). Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In Dahlhaus, C. (Hrsg.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 8, S. 13–28). Regensburg: Bosse.
- Drechsler, N. (1988). *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933–1945*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Eisler, H. (1973). *Musik und Politik. Schriften I, 1924–1948*. München: Rogner & Bernhard.
- Frith, S. (1981). *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gamm, H.-J. (1962). *Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung*. Hamburg: Rütten & Loening.
- Gamm, H.-J. (1967). Ideologie und politisches Lied. In Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), *Politische Momente in Liedpflege und Musikerziehung* (S. 34–44). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Glaser, H. (1985). *Spießler-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Habermas, J. (1962). *Strukturwandel in der Öffentlichkeit*. Neuwied: Luchterhand.
- Hartung, G. (1983). *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien*. Berlin: Akademie.
- Heister, H.-W. & Klein, H.-G. (Hrsg.) (1984). *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt/M.: Fischer.

- Kühnl, R. (Hrsg.) (1979). *Faschismustheorien. Texte zur Faschismuskritik*. Ein Leitfaden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lange, H. H. (1966). *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*. Berlin: Colloquium.
- Lemmermann, H. (1977). *Musikunterricht. Hinweise – Bemerkungen – Erfahrungen – Anregungen*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt.
- Marcuse, H. (1971). Über den affirmativen Charakter der Kultur. In Marcuse, H., *Kultur und Gesellschaft I* (S. 45–64). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mayr, G. (1986). Politische Aspekte in den Texten deutscher Liedermacher. *Publizistik*, 31, 3–4, 315–327.
- Metzger, H.-K. (1980). Thesen über Musik und Ideologie. In Metzger, H.-K. & Riehn, R. (Hrsg.), *Musik wozu. Literatur zu Noten* (S. 267–270). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Opitz, R. (1977). Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus. *Das Argument*, 16, Heft 87, 543–603.
- Pauli, H. (1981). Politische Musik. In Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 2 (S. 369–387). Frankfurt/M.: Fischer.
- Polster, B. (Hrsg.) (1989). *«Swing Heil». Jazz im Nationalsozialismus*. Berlin: Transit.
- Prieberg, F. K. (1982). *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Riethmüller, A. (1988). Zur Politik der unpolitischen Musik. In Deutsches Institut für Fernstudien, *Funkkolleg Musikgeschichte, Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert*, Studienbegleitbrief 11 (S. 11–41) Weinheim/Mainz: Beltz/Schott.
- Salzinger, H. (1982). *Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Steinbiß, F. & Eisermann, D. (1988). «Wir haben damals die beste Musik gemacht». Über Goebbels' Propaganda-Jazzband «Charlie And His Orchestra». *Der Spiegel*, 16, 227–236.

Thomas Phleps