



HAL
open science

Betrachtungen zu Musik und Propaganda

Luis Velasco-Puffleau

► **To cite this version:**

Luis Velasco-Puffleau. Betrachtungen zu Musik und Propaganda. Matthias Mühling; Stephanie Weber. After the fact. Propaganda in the 21st Century, Lenbachhaus, pp.409-449, 2017, 978-3-88645-190-6. hal-01795187

HAL Id: hal-01795187

<https://hal.science/hal-01795187>

Submitted on 18 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

EINE TEXTSAMMLUNG ZUR AUSSTELLUNG

AFTER THE FACT. PROPAGANDA IM 21. JAHRHUNDERT

A READER ACCOMPANYING THE EXHIBITION

AFTER THE FACT. PROPAGANDA IN THE 21ST CENTURY



STEPHANIE WEBER, MATTHIAS MÜHLING (HG.)

AFTER THE FACT. PROPAGANDA IM 21. JAHRHUNDERT

...the new renegades! Setting peace aside
they descend upon Donald like a herd of buffa



STEPHANIE WEBER, MATTHIAS MÜHLING (EDS.)

AFTER THE FACT. PROPAGANDA IN THE 21ST CENTURY

5 VORWORT

Bertolt Brecht

17 ÜBER DIE WIEDERHERSTELLUNG DER WAHRHEIT, 1934

Hannah Arendt

35 TOTALITÄRE PROPAGANDA, 1951

Edward Bernays

119 DIE NEUE PROPAGANDA, 1928

Jacques Ellul

143 PROPAGANDATYPEN, 1962

Jonas Staal

175 ASSEMBLISM, 2017

Dan Graham

213 DAS ENDE DES LIBERALISMUS, 1981

Andrea Fraser

237 L'1%, C'EST MOI, 2011

May Stevens

267 KUNST UND REVOLUTION, 1980

Lucy R. Lippard

297 ETWAS PROPAGANDA FÜR PROPAGANDA, 1980

Coco Fusco

331 UNSERE FEMINISTISCHE ZUKUNFT, 2008

Ariel Dorfman & Armand Mattelart

349 VOM GUTEN WILDEN ZUM UNTERENTWICKELTEN, 1971

Luis Velasco Pufleau

405 BETRACHTUNGEN ZU MUSIK UND PROPAGANDA, 2014

Elfriede Jelinek

451 FÜR MEINE KOLLEGIN ASLI ERDOGAN, 2016

463 WERKE IN DER AUSSTELLUNG

473 KURZBIOGRAFIEN DER KÜNSTLER*INNEN UND AUTOR*INNEN

497 RECHTE

499 IMPRESSUM

3 INHALT

Luis Velasco Pufleau:
BETRACHTUNGEN ZU
MUSIK UND
PROPAGANDA, 2014

Luis Velasco Pufleau: REFLECTIONS ON MUSIC AND PROPAGANDA, 2014

Luis Velasco Pufleau ist ein französischer Musikwissenschaftler, Komponist und Musiker und unterrichtet derzeit an der Université Montaigne Bordeaux. Seine theoretischen Schriften beschäftigen sich insbesondere mit den Propagandafunktionen verschiedener musikalischer Formen. In seinem hier abgedruckten Text untersucht Velasco Pufleau humanitären Pop am Beispiel von Band Aid und Chanteurs sans frontières (Sänger ohne Grenzen) als Propagandaform demokratischer Staaten.

Band Aid (in der Übersetzung sowohl „Band-Hilfe“ als auch „Pflaster“) ist ein vornehmlich britisches Bandprojekt, das 1984 von Bob Geldof und Midge Ure gegründet wurde, um finanzielle Unterstützung für die Opfer der Hungersnot in Äthiopien zu sammeln. Der von Geldof und Ure geschriebene Popsong „Do They Know It's Christmas?“ ist bis heute ein gerade in der Weihnachtszeit quasi unumgänglicher Klassiker der Popmusik. Velasco Pufleau weist auf, wie das Prinzip humanitären Pops, für das Band Aid prototypisch steht, in westlichen Demokratien dazu dient, bestehende Machtverhältnisse zu konsolidieren. Das Pathos und der simple Dualismus humanitärer Songs und Bildproduktion – an Hunger oder Ebola leidende Menschen aus ländlichen Gegenden Äthiopiens oder Westafrikas auf der einen, besorgt-engagierte Popstars in professionellen Aufnahmestudios auf der anderen Seite – blenden geopolitische Zusammenhänge und die Rolle der europäischen Kolonialgeschichte zugunsten eines westlichen Wohlfahrtsdiskurses aus.

SW

Luis Velasco Pufleau is a French musicologist, composer, and musician currently teaching at the Université Montaigne Bordeaux. His theoretical writings are particularly concerned with the propagandistic function of various musical forms. In the text published here, Velasco Pufleau explores humanitarian pop music as a form of propaganda in Western democratic states, based on the examples of Band Aid and Chanteurs sans Frontières (Singers without Borders).

Band Aid is a largely British band project initiated in 1984 by the Irish and Scottish musicians Bob Geldof and Midge Ure in order to raise money for victims of the famine in Ethiopia. Geldof and Ure's hit song "Do They Know It's Christmas?" is to this day a nearly unavoidable pop classic, especially at Christmastime. Velasco Pufleau demonstrates how the principle of humanitarian pop music – for which Band Aid is prototypical – consolidates existing power structures. The pathos of the simple dualism of humanitarian songs and their image production – people suffering from hunger or Ebola in rural areas of Ethiopia or West Africa on the one hand, and the expressive commitment of pop stars in professional recording studios on the other – obscures geopolitical contexts and the role of European colonial history in favor of a discourse of Western charity and benevolence.

SW

Aus: MUSIC AND PROPAGANDA IN THE SHORT TWENTIETH CENTURY, hg. v. Massimiliano Sala, Brepols, Turnhout 2014, S. 3–15 und CONTEMPORARY AESTHETICS, 12, 2014.

Einleitung¹

Im Allgemeinen bezeichnet der Begriff der Propaganda sowohl eine Methode als auch das von dieser Methode avisierete symbolische Objekt. In diesem Zusammenhang lassen sich auch musikalische Werke – und Kunstwerke überhaupt – als Propaganda betrachten, sofern man bei derartigen Abwägungen auf die unausgesprochene Ideologie des Kunstwerks beziehungsweise auf die Intentionen verweist, die der Meinungsbeeinflussung innerhalb einer Personengruppe dienen oder einer Aufforderung zum Handeln gleichkommen. Zudem stellt Propaganda ein Kommunikationsmittel dar, das nicht nur Objekte, sondern auch Diskurse, Orte, Gesten und Praktiken mobilisiert. Welche Möglichkeiten bestehen, um die typischen Merkmale eines für Propagandazwecke bestimmten Kunstwerkes genauer zu bestimmen und zu analysieren? Inwiefern steht die Polysemie der Musik einer einseitigen Analyse ihrer propagandistischen Verwendung entgegen? Diese Fragen bilden die Grundlage der in diesem Essay angestellten Betrachtungen.

Zunächst soll eine vorläufige Begriffsbestimmung erfolgen, die Propaganda als spezifischen Typus eines

From: CONTEMPORARY
AESTHETICS 12, 2014,
[http://www.
contempaesthetics.org/
newvolume/pages/article.
php?articleID=711.](http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=711)

Originally published in a slightly different version as “Réflexions sur les rapports entre musique et propagande,” in *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. Massimiliano Sala (Turnhout: Brepols Publishers, 2014).

Introduction¹

Generally speaking, the concept of propaganda refers to a method as well as the symbolic object mobilized by this method. It is in this context that some musical works, and works of art in general, can be considered as propaganda if the mobilized individual accepts the implicit ideology in the works or the intentions summoned to activate the opinion of a group of individuals or to provoke an action. Propaganda, however, equally constitutes a method of communication that implicates not only the mobilization of objects, but also the mobilization of discourse, places, acts, and rituals. What, then, is the link that supports the methods of propaganda and its symbolic objects, particularly in musical works and practices? Is it possible to define or analyze what the characteristics of works meant for propaganda might be? Does music's polysemic nature not constitute a sizable problem for a univocal analysis of its use as propaganda? These are the questions that form the basis of the reflections developed in this essay.

First, I will endeavor to give a working definition of the concept of propaganda, analyzing it as a particular type of symbolic political *dispositif* [mechanism]² so as to better

symbolisch-politischen Dispositivs ausweist, um sie als Herrschaftsstrategie kenntlich zu machen.² Meine Analyse stützt sich vor allem auf die Schriften von Max Weber, Philippe Braud, Paul Ricœur und Jacques Ellul zur Problematik von politischen Symbolen und Propaganda sowie auf Jacques Rancières und Jerrold Levinsons Überlegungen zur kontextuellen politischen Analyse musikalischer Werke. Anschließend soll der Gebrauch humanitärer Songs im demokratischen System untersucht werden, um die Bedingungen und Grenzen der Mobilisierung dieses Liedguts herauszuarbeiten. Dabei soll aufgezeigt werden, dass humanitäre Songs, indem sie bestimmte Emotionen auslösen und ein imaginäres neokoloniales Szenario begünstigen, zur Entpolitisierung gewisser Aspekte humanitärer Maßnahmen beigetragen haben.³ Schließlich setzt sich die vorliegende Arbeit mit dem Widerspruch zwischen der spezifischen Polysemie von Musik und der propagandistischen Konstruktion einer fiktionalen Wirklichkeit auseinander. Dabei komme ich zu dem Schluss, dass sich der politische Gehalt von Musik letztlich nicht auf Propaganda reduzieren lässt.

Propaganda als symbolisch-politisches Dispositiv

Der Begriff der Propaganda umfasst ein außerordentlich weites und hochgradig problematisches Feld. Er ist in zahlreichen Bedeutungsnuancen und auf unterschiedliche Kontexte angewendet worden, gilt mittlerweile als negativ konnotiert und wird dementsprechend vor allem dazu gebraucht, um die Überredungsmechanismen autoritärer und totalitärer Regimes zu beschreiben. Ursprünglich stammt das Wort aus dem 17. Jahrhundert, genauer aus dem Jahr 1622, als Papst Gregor XV. eine für die Verbreitung des Glaubens zuständige Behörde, die Congregatio de Propaganda Fide, gründete. Das Ziel dieser Abteilung innerhalb der Kurie war die Zurückgewinnung der Gläubigen, sie sollte die katholische Lehre in der gesamten Welt bekannt machen. Seit dem Ersten Weltkrieg institutionalisierten auch viele Regierungen in westlichen Staaten ihre Propagandabemühungen. Die Vereinigten Staaten und die überwiegende Mehrheit der europäischen Länder riefen Ministerien ins Leben, die im Dienste zur Legitimierung ihrer jeweiligen Kriegsanstrengungen

BETRACHTUNGEN ZU MUSIK UND PROPAGANDA, 2014

highlight its characteristics as a strategy of domination. The fulcrum of my analysis will be the writings of Max Weber, Philippe Braud, Paul Ricœur, and Jacques Ellul on political symbols and propaganda, and the writings of Jacques Rancière and Jerrold Levinson for the contextual and political analysis of musical works. I will then examine the use of humanitarian songs in democracy, showing the conditions and limits of their mobilization. I will show how, by triggering certain emotions and reinforcing an imagined neo-colonial scenario, humanitarian songs have contributed to the de-politicization of certain aspects of contemporary humanitarian action.³ My discussion of the contradiction between the specific polysemy of musical works and the construction of a fictional reality through propaganda leads me to conclude that the political aspect of musical works may retain its sense without taking the shape of propaganda.

Propaganda as a symbolic political *dispositif*

The concept of propaganda is extremely vast and problematic. It has been used in numerous senses and contexts, today holding a pejorative connotation or mostly being reserved for describing the persuasive mechanisms of authoritarian or totalitarian regimes. The origin of the word propaganda dates from the seventeenth century, with Pope Gregory XV's institutionalization of the *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (Sacred Congregation for the Propagation of the Faith) in 1622. This Curial Department's objective was the re-conquest of the faithful and the diffusion of Roman Catholic doctrine in the world. Since the First World War, propaganda has been institutionalized by many Western governments, including the United States and the majority of European countries, which have established ministries to control and focus information to support and legitimize their war efforts: from the Committee on Public Information (Creel Committee) in the United States (1917), the Ministry of Information in Great Britain (1918), and the *Commissariat général de la Propagande* in France (1918), to the *Otdel agitatsii i propagandy* in the USSR (1920) and the *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* in Germany (1933). The development of modern methods of

mit der Informationskontrolle und -verbreitung betraut waren. Dazu zählen beispielsweise das auch als Creel-Ausschuss bekannte Committee on Public Information in den USA (1917), das Ministry of Information in Großbritannien (1918), das Commissariat général de la propagande in Frankreich (1918), die Abteilung Otdel agitazii i propagandy in der UdSSR (1920) sowie das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Deutschland (1933). Propagandamethoden wurden nicht nur in autoritären Regimes, sondern auch in liberalen Demokratien entwickelt, die im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder auf sie zurückgriffen, um ihre eigenen Machtansprüche zu untermauern. Ellul bemerkte zu Recht, dass „jeder moderne Staat ein Propagandaministerium voraussetzt – unabhängig davon, welchen Namen es dann trägt“.⁴ Die moderne Propaganda entstand in Kriegszeiten, sollte militärische Einsätze rechtfertigen und wurde auch in der Nachkriegszeit eingesetzt, um effektiver regieren zu können und gewisse gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen durchzusetzen.

Propaganda lässt sich als politische Legitimierungsstrategie auffassen, der es darum geht, bestimmte Personengruppen anzusprechen und zu beeinflussen. Ellul zufolge „unterfüttert, befördert und verbreitet“ Propaganda ein „System falscher Behauptungen“.⁵ Er definiert Propaganda als „die Gesamtheit der Methoden, die von einer organisierten Gruppe eingesetzt werden, um durch psychologische Manipulationen und im Rahmen einer Organisation die aktive oder passive Teilnahme einer Masse psychologisch vereinigter Individuen am Vorgehen dieser organisierten Gruppe zu bewirken“.⁶ Er schlussfolgert, dass Propaganda ein „vollständiges System der Welterklärung und unmittelbarer Handlungsanreize“ darstellt, das sich zu einem „Mythos“ ausbildet, „der versucht, den Menschen in seiner Gesamtheit zu erfassen“.⁷ Die moderne Propaganda begnügt sich folglich nicht mit der „Abwandlung einzelner Vorstellungen“, sondern ist bestrebt, „zum Handeln aufzurufen“. Das Ziel ist nicht länger, „eine Meinung zu ändern, sondern einen aktiven und mythischen Glauben zu erzeugen.“⁸ Diese Definition erweist sich als hilfreich, wenn der propagandistische Gebrauch symbolischer Objekte analysiert werden

propaganda was clearly not exclusive to authoritarian regimes but used also by liberal democracies, which continued to use them throughout the twentieth century to legitimize their power. Ellul has written that “every modern state is expected to have a Ministry of Propaganda, whatever its actual name may be.”⁴ Modern propaganda therefore developed in times of war to legitimize the military effort and continued afterward to govern and to impose a certain social order.

Propaganda can be considered as a political legitimization strategy that aims to provoke and influence a specific group of people. For Ellul, “propaganda feeds, develops, and spreads the system of false claims.”⁵ He defines propaganda as “a set of methods employed by an organized group that wants to bring about the active or passive participation in its actions of a mass of individuals, psychologically unified through psychological manipulations and incorporated in an organization.”⁶ He concludes that propaganda provides “a complete system for explaining the world, and provides immediate incentives to action” for human beings, organizing a “myth that tries to take hold of the entire person.”⁷ Thus, the aim of modern propaganda “is no longer to modify ideas, but to provoke action. . . . It is no longer to transform an opinion, but to arouse an active and mythical belief.”⁸ This definition is useful when thinking about the use of symbolic objects for propagandistic ends. However, Ellul expands this definition to almost all social relations, implying that there is a power relationship when referring to *sociological propaganda*: “the group of manifestations by which any society seeks to integrate the maximum number of individuals into itself, to unify members’ behavior according to a pattern, to spread its style of life abroad, and thus to impose itself on other groups.”⁹ Ellul’s definition becomes problematic for the analysis of the deployment of propaganda methods because it can be applied to a large number of diverse institutions or social domains such as education systems, economic activities, sports, and judicial institutions.

I propose that propaganda should be thought of as a *dispositif* that involves one or several strategies of domination which seek not only to influence but also to cause

soll. Allerdings geht Ellul noch weiter und weitert seine Begriffsbestimmung auf praktisch alle gesellschaftlichen Verhältnisse aus, wenn er unterstellt, dass die von ihm so genannte soziologische Propaganda durchweg auf Machtverhältnissen basiert. Mit dieser Kategorie der soziologischen Propaganda bezeichnet er „die Gesamtheit der Erscheinungsformen, mit deren Hilfe eine Gesellschaft versucht, ein Maximum an Individuum zu integrieren, die Verhaltensweisen ihrer Mitglieder gemäß eines Modells zu vereinheitlichen, die eigene Lebensweise nach außen zu verbreiten und sich dadurch gegenüber anderen Gruppen zu behaupten“.⁹ An der Stelle wird Elluls Definition für eine Untersuchung der Propagandamethoden jedoch problematisch, denn sie lässt sich auf höchst unterschiedliche Institutionen oder Gesellschaftsbereiche wie zum Beispiel das Bildungssystem, wirtschaftliche Aktivitäten, Sport oder rechtliche Institutionen anwenden.

Propaganda wird im Folgenden als Dispositiv aufgefasst, das eine oder mehrere Herrschaftsstrategien beinhaltet. Diese sind nicht nur auf Einflussnahme aus, sondern sollen, wie Max Weber ausführt, auch die Identifizierung mit und die bewusste Unterstützung einer als legitim erachteten Macht bewirken. Für Weber fußt dieser Rückhalt auf rationalen (legale Herrschaft), traditionellen (traditionale Herrschaft) oder charismatischen (charismatische Herrschaft) Beweggründen.¹⁰ Diese Überzeugungen sind Bestandteil einer Ideologie, eines „weltanschaulichen Systems (Ideen, Bilder, Gefühle, Meinungen, Glaubensgrundsätze), das von einem Akteur in dem Maße für wahr gehalten wird, wie es ihm gestattet, seinen Praktiken und der ihm umgebenden Wirklichkeit Sinn und Wert zu verleihen“.¹¹ Die legitimierende Funktion der Ideologie ist hier maßgebend, denn „ein absolut rationales System der Legitimität gibt es nicht“, wie Ricœur bemerkt.¹² In der Tat „sieht die Struktur der Legitimation selbst eine notwendige Rolle für die Ideologie vor. Die Ideologie mindert die dem Legitimationsprozess innewohnenden Spannungen, das heißt: die Spannungen zwischen dem von der Entscheidungsmacht behaupteten Legitimitätsanspruch und dem von den Bürgern bezeugten Glauben an diese Legitimität“.¹³ Die Wirksamkeit von

identification with and conscious support for a power that is perceived as legitimate, as in Max Weber's definition. Such support, for Weber, is based on shared beliefs that may have rational grounds (legal authority), traditional grounds (traditional authority), or charismatic grounds (charismatic authority).¹⁰ These beliefs are part of an ideology, a "system of representations (ideas, images, feelings, opinions, beliefs) held to be true by an agent in the position where these beliefs allow him to give meaning and value to his practices and to the reality which surrounds him."¹¹ Ideology's role as a legitimating force is pivotal because, as Ricœur states, "no absolutely rational system of legitimacy exists."¹² In fact, "the very structure of legitimation itself ensures the necessary role of ideology, which must bridge the tension that characterizes the legitimation process, a tension between the claim to legitimacy made by the authority and the belief in this legitimacy offered by the citizenry."¹³ Propaganda's effectiveness therefore rests in its ability to impose beliefs as legitimate (be they conscious or unconscious), founded on an ideology, in order to provoke an action in a given context.

In specific cases where propaganda notably calls upon symbolic objects, it may be considered to be a particular *dispositif* of symbolic politics: "an ensemble of heterogeneous strategies, involving the production of symbolic objects and their mobilization in power relationships, put in place by agents and institutions which aspire to legitimize or contest a social order."¹⁴ I will base my discussion on the exploitation of musical works for purposes of propaganda on this definition, while insisting on the importance of their aesthetic and historic contextualization, which is at the heart of specific *dispositifs*. This approach focuses on the performance and utterance contexts of musical works as particular rituals that provide them with a specific significance.¹⁵ In this sense, it is complementary to approaches developed from the philosophy of language (in particular from speech act theory) or from moral philosophy, based on the semantic dimension of the message delivered by the propaganda, as well as approaches developed from the political economy analysis of mass media in democracy.¹⁶

Propaganda hängt von ihrer Fähigkeit ab, in einer Ideologie begründete (bewusste oder unbewusste) Überzeugungen als legitim durchzusetzen, um jemanden in einem bestimmten Zusammenhang zum Handeln zu bewegen.

In jenen Fällen, wo die Propaganda sich auf symbolische Objekte richtet, kann sie als spezifisches Dispositiv symbolischer Politik betrachtet werden, genauer: als ein „Ensemble heterogener Strategien, die die Produktion symbolischer Objekte und die Einspeisung derselben in Machtbeziehungen beinhalten, wodurch Akteure und Institutionen eine gesellschaftliche Ordnung zu legitimieren oder infrage zu stellen versuchen“.¹⁴ Die Diskussion wird sich im Folgenden auf für Propagandazwecke eingesetzte Musikstücke konzentrieren, ohne dabei die notwendige ästhetische und historische Kontextualisierung aus dem Blick zu verlieren, die für das Verständnis spezifischer Dispositive grundlegend ist. Diese Herangehensweise richtet ihr Augenmerk auf den performativen Zusammenhang und den Kontext einer Sprachäußerung, die zusammengenommen Musikstücken als Ritualen ihre jeweilige Bedeutung verleihen.¹⁵ In diesem Sinne stützt sie sich auf Ansätze aus der pragmatischen Linguistik (und insbesondere der Sprechakttheorie), der Moralphilosophie (wenn es darum geht, die semantische Dimension einer propagandistisch übermittelten Nachricht zu erfassen), aber auch auf Methoden der politischen Ökonomie (um die Funktion der Massenmedien in demokratischen Systemen zu analysieren).¹⁶

Das ambivalente Verhältnis zwischen Musik und Propaganda

Ein musikalisches Werk kann je nach Produktions- und Rezeptionskontext, den es umgebenden ästhetischen und ideologischen Diskursen und den politischen Ritualen, aus denen es hervorgegangen ist, eine Vielzahl von Bedeutungen aufweisen. Darüber hinaus können politische Akteure versucht sein, mindestens eine dieser möglichen Bedeutungsebenen eines seinem Wesen nach mehrdeutigen Werkes zu privilegieren oder festzuschreiben. Die Manipulation der Polysemie von Musik im Rahmen politischer Rituale und Maßnahmen ist eine wichtige Propagandamethode, auch

Ambiguous relations between music and propaganda

One musical work may contain several meanings, depending on the political rituals from which it is issued, the historical context of its creation and its reception, and the aesthetic and ideological discourses surrounding it. It also involves the efforts of political powers to fix or to maintain at least one of the possible meanings in a work that is inherently polysemic. Thus, the manipulation of a musical work's polysemy through specific political rituals and measures constitutes one of the primary methods of propaganda, even if the deployment and reception of musical works at the heart of propaganda *dispositifs* are never linear and unequivocal. Their effectiveness and even the possibility of their deployment depend on many historical, aesthetic, and sociological factors. As Jerrold Levinson asserts, works of art are directly linked to "the history of their production, to the artistic contexts in which they are created, as well as the intentions of their authors."¹⁷

This idea opposes a vision of relations between works of art and propaganda founded on the mimetic Platonic tradition, and more particularly on what Rancière calls the *pedagogical* model of the art's effectiveness. According to this model, the mimetic tradition would suppose "a relation of continuity between the aesthetic forms of artistic production and the aesthetic forms according to which the feelings and thoughts of those who come by them are affected."¹⁸ Thus, artistic representations would be "a set of signs formed according to an artist's intention." Indeed, "by recognizing these signs the spectator is supposedly induced into a specific reading of the world around us, leading, in turn, to the feeling of a certain proximity or distance, and ultimately to the spectator's intervening into the situation staged by the author."¹⁹ This model, whose "effectiveness" is difficult to objectify, would not simply be a basis for propaganda art, but would also be, as Rancière remarks, the basis for a certain kind of political art that aspires to contest the contemporary economic and social order: the images and sounds would act directly on individuals, sometimes without their even realizing it, because they reveal, indicate, or incite desire so as to direct their thoughts as much as their actions.²⁰

wenn innerhalb der Propagandadispositive der Gebrauch und die Rezeption musikalischer Werke niemals linear oder einseitig verlaufen. Die Wirksamkeit und die Möglichkeit des gezielten Einsatzes dieser Dispositive hängen von diversen historischen, ästhetischen und soziologischen Faktoren ab. Kunstwerke, so stellt Jerrold Levinson fest, stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang zu „ihrer Produktionsgeschichte, den kunsthistorischen Kontexten, in denen sie entstanden sind, und den geschichtlich eingebundenen Intentionen ihrer Produzenten“.¹⁷

Diese Idee steht einer auf die mimetische platonische Tradition zurückgehenden Vision des Verhältnisses zwischen Kunst und Propaganda genauso entgegen wie dem – so Rancière – pädagogischen Modell der Kunstwirkung. Dieses Modell unterstellte „eine durchgehende Beziehung zwischen den sinnlichen Formen der künstlerischen Produktion und den sinnlichen Formen, denen gemäß die Gefühle und Gedanken der Rezipienten affiziert werden“.¹⁸ Die künstlerischen Gegenstände und Repräsentationen sind diesem Modell zufolge „sinnliche Zeichen eines bestimmten Zustands, die vom Willen eines Autors angeordnet sind“. Und Rancière weiter: „Diese Zeichen zu erkennen, bedeutet einer bestimmten Lektüre unserer Welt zu folgen. Und diese Lektüre erzeugt eine Empfindung der Nähe oder der Distanz, die uns dazu drängt, in die so bezeichnete Situation in der Weise einzugreifen, wie es der Autor wünscht.“¹⁹ Dieses Modell, dessen Stichhaltigkeit sich nur schwerlich objektiv überprüfen lässt, böte nicht nur eine Grundlage für Propagandakunst, sondern auch, wie Rancière hinzufügt, für eine bestimmte Form von politischer Kunst, der es um die Infragestellung der bestehenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ordnung geht. In dieser Vorstellung würden Bilder und Töne unmittelbar auf Individuen wirken, gelegentlich sogar ohne dass sie davon etwas mitbekommen, denn durch Bilder und Töne werden Wünsche offenbart, angezeigt, verstärkt, um das Denken und Handeln des Einzelnen zu steuern.²⁰

Der kontextualistische Ansatz, der hier vertreten werden soll, ist demgegenüber imstande, die symbolische Dimension musikalischer Werke und Praktiken anhand eines

For the contextualist concept that I will defend here, however, the symbolic dimension of musical works and practices may rest on a text or be intrinsic to its material, its form, or its musical language according to aesthetic conventions or artistic traditions.²¹ But more often than not, the significance that power grants to works—nationalist, Nazi, anti-fascist, anti-communist—is external to musical material or musical language and rests with the actors according to the context in which it is performed or uttered. On this point, the distinction proposed by Theodore Gracyk between the semantic properties of songs and their pragmatic reinvestment is useful: “semantic properties that are fixed by a work’s musico-historical context constrain but do not fully determine the meaning of all subsequent performances. . . . One and the same work with an established semantic content can be used to do different things in different performance contexts.”²² Philippe Braud asserts that the significance of symbolic objects must be “constructed by a continuous work of regulation and enrichment of the meaning, carried out at the heart of a group working on an authority that is seen as legitimate.”²³ This does not mean that music does not itself carry its own meanings according to its aesthetic characteristics, but rather that one can invest a piece of work with various—even contradictory—categories and discourses.²⁴ Therefore, it is difficult to define *a priori* without taking performance contexts into consideration. All propaganda involves censorship to define what is and what is not legitimate, despite the fact that such censorship on aesthetic criteria can very often be as problematic as it is paradoxical.²⁵

Finally, the use of musical works is at the heart of symbolic political *dispositifs* primarily by their capacity to bring together emotions through a dramatic unity in political rituals or rituals conducted by the media. Control over musical works and their reception to avoid their re-appropriation or misappropriation by various agents is fundamental for any power that uses them as a way of achieving legitimacy. In this sense, without a fine analysis of the performance and utterance contexts of musical propaganda *dispositifs*, music’s multiple meanings and interpretations constitute a sizable problem for a univocal use for

Textes beziehungsweise des Materials, der Form, der musikalischen Sprache und eingedenk ästhetischer Konventionen und künstlerischen Traditionen herauszuarbeiten.²¹ Doch häufig versehen Machtstrukturen die – nationalistischen, nazistischen, antifaschistischen, antikommunistischen – Werke mit einer Bedeutung, die dem musikalischen Material und der musikalischen Sprache äußerlich ist und sich aus dem Kontext ergibt, in denen sie aufgeführt oder dargeboten werden. In dieser Hinsicht ist die von Theodore Gracyk vorgeschlagene Unterscheidung zwischen den semantischen Eigenschaften von Songs und ihrer pragmatischen Umsetzung von Nutzen: „Die semantischen Eigenschaften, die mithilfe des musikalisch-historischen Kontextes bestimmt werden, grenzen das Bedeutungsspektrum aller möglichen Performances ein, ohne dieses jedoch vollständig zu determinieren. [...] Ein und dasselbe Werk kann ungeachtet seines relativ stabilen semantischen Gehalts für unterschiedliche Zwecke in verschiedenen performativen Kontexten eingesetzt werden.“²² Philippe Braud argumentiert, dass „als legitim wahrgenommene Autoritäten“ die Bedeutung symbolischer Objekte „durch die fortwährende Regulierung und Anreicherung von Sinn innerhalb einer Gruppe konstruieren“.²³ Das heißt nicht, dass Musik keine auf ihren ästhetischen Merkmalen basierende Bedeutung transportiert, sondern vielmehr, dass ein Werk durch – überaus widersprüchliche – Kategorien und Diskurse umgedeutet werden kann.²⁴ Deshalb lassen sich Bedeutungszusammenhänge nur schwerlich im Vorhinein und ohne Berücksichtigung der performativen Kontexte bestimmen. Jede Form von Propaganda beinhaltet ein Element der Zensur, das festlegt, was legitim ist und was nicht, was jedoch nichts daran ändert, dass eine sich auf ästhetische Kriterien berufende Zensur mindestens genauso problematisch ist und sich häufig in den eigenen Paradoxien verheddert.²⁵

Musikalische Werke stehen auch deshalb im Zentrum symbolisch-politischer Dispositive, weil sie die Fähigkeit besitzen, Emotionen im Rahmen von politischen oder medialen Ritualen in eine dramatische Einheit zu überführen. Es ist für Machthaber von entscheidender Bedeutung, die Kontrolle über zu Legitimationszwecken eingesetzte

propaganda purposes. For example, humanitarian songs in which emotional mobilization occupies a central place are deployed in complex legitimation *dispositifs* to shape a certain moral vision of the world. Humanitarian songs reinforce the supposed apolitical nature of the perpetrators of humanitarian action and its consequences in the medium to long term, making a head-on political criticism of these *dispositifs* difficult, inasmuch that this criticism would involve a debate that the intrinsic urgency of humanitarian action does not allow.

Music and propaganda in democracy: the case of humanitarian songs

Humanitarian aid during the famine caused by the Ethiopian civil war between 1983 and 1985 was held up as proof of the supposed moral superiority of the “West.” Songs played an important role in the symbolic legitimation of this humanitarian action and the vision of the world that it promoted.²⁶ Such songs are part of the symbolic political *dispositifs* deployed as propaganda, made much more effective because of their seemingly anodyne and inoffensive nature and their good intentions toward victims whose lives are at risk. Such highly visible songs and concerts continue to be used to raise funds and to legitimate humanitarian action as a response to political and economic issues in the most mediatized humanitarian catastrophes to date, including Hurricane Katrina (2005), the Haitian earthquake (2010) and the Philippines Haiyan typhoon (2013).²⁷ Furthermore, in the context of the 2014 Ebola Outbreak in West Africa, humanitarian songs persist to legitimize charity, humanitarian action, and neo-liberal schemes to ‘help’ African countries.²⁸ Thus, my analysis of humanitarian songs as propaganda in democracy could be extended to consider the relationship between politics, morality, and aesthetics in other cases of this particular symbolic political *dispositif*.

In late 1984, musicians and television and film personalities launched several initiatives that were mediatized by major national television networks. Among the first to do so was the singer Bob Geldof, who formed the collective *Band Aid* in Great Britain and recorded the song *Do They Know*

musikalische Werke und ihre Rezeption zu erlangen, um missliebige Aneignungen und symbolische Entwendungen zu verhindern. Ohne eine gründliche Analyse der performativen und Sprachäußerungskontexte musikalischer Propagandadispositive stellt die Bedeutungs- und Interpretationsvielfalt von Musik ein schwerwiegendes Problem für all jene dar, die sie propagandistisch vereinnahmen wollen. So sind zum Beispiel humanitäre Songs, in denen die emotionale Mobilisierung im Vordergrund steht, Bestandteil komplexer Legitimationsdispositive, die eine moralisierende Sicht auf die Welt ausprägen. Humanitäre Songs zementieren die vermeintlich apolitische Ausrichtung humanitärer Aktionen und ihrer mittel- und langfristigen Auswirkungen, was eine unmittelbar politische Kritik an diesen Dispositiven erschwert, denn eine solche Kritik bedürfte einer Debatte, die die Dringlichkeit humanitären Handlungsbedarfes nicht zulässt.

Musik und Propaganda in demokratischen Systemen: humanitäre Songs

Die humanitäre Hilfe, die als Antwort auf die Hungersnot, die der Bürgerkrieg in Äthiopien (1983–1985) verursacht hatte, in die Wege geleitet wurde, galt als Beweis für die moralische Überlegenheit des „Westens“. Songs spielten bei der symbolischen Legitimierung der humanitären Maßnahmen und der Weltanschauung, der sie entsprangen, eine führende Rolle.²⁶ Gerade das Harmlose und Unbedenkliche dieser Songs sowie die guten Absichten gegenüber den Opfern machten diese symbolisch-politischen Dispositive so propagandatauglich. Öffentlichkeitswirksame Songs und Konzerte stellen nach wie vor ein bevorzugtes Mittel dar, um Gelder für humanitäre Maßnahmen aufzutreiben und politische und wirtschaftliche Notlagen zu lindern. Das ließe sich anhand der am meisten mediatisierten humanitären Katastrophen unserer Zeit wie zum Beispiel Hurrikan Katrina (2005), dem Erdbeben auf Haiti (2010) und dem Taifun Haiyan veranschaulichen, der 2013 auf den Philippinen wütete.²⁷ Wie während des Ebola-Ausbruchs 2014 in Westafrika deutlich wurde, legitimieren humanitäre Songs auch heute noch Benefizveranstaltungen, humanitäre Maßnahmen

It's Christmas? with, among others, the singers Bono, Phil Collins, and Sting. In July 1985 they organized Live Aid, two simultaneous concerts in London (Wembley Stadium) and Philadelphia (JFK Stadium) broadcast live via radio and television that, according to the organizers, garnered an audience of 1.5 billion, mostly in Europe and North America. In total, between 1985 and 1991, the project raised at least 144 million dollars, managed by the Band Aid Charitable Trust.²⁹ In the United States, some musicians came together to form the collective USA for Africa and record the song *We Are The World*, which rapidly met with great success. Among the musicians were Michael Jackson, Tina Turner, Lionel Ritchie, Ray Charles, Stevie Wonder, and Bob Dylan; they sold approximately seven million copies and raised more than 60 million dollars.³⁰

In France the singer Manu Dibango brought together a group of African musicians in late 1984 to record *Tam Tam pour l'Éthiopie*. Then the French singers Renaud and Valérie Lagrange formed the association *Chanteurs sans frontières* in early 1985 to give “help to victims of famine in every corner of the world, with no consideration whatsoever of political or social order, the sole goal being assistance and charity.”³¹ They recorded *Chanson pour l'Éthiopie*, which was a great commercial success, and transferred almost all of the funds raised—more than 1.7 million copies sold, worth more than 3 million euros—to *Médecins sans frontières* (MSF) to confront the humanitarian emergency in Ethiopia.³²

From their beginnings, humanitarian songs and their music videos have been inescapably accompanied by discourse (the construction of victim figures), moral injunctions (the necessity of saving the victims) and mediatized rituals (concerts, artists appearing on television).³³ All these strategies come together to constitute a humanitarian musical *dispositif*, which is a remarkable example of symbolic politics in democracy. One of the foundations of these *dispositifs* is the media-based elaboration of a fiction, which portrays the participation of the artists as spontaneous, urgent, disinterested, and free. This fiction is put in place by the discourse issued from the artists and the media, as well

und neoliberale „Hilfsprogramme“ für afrikanische Länder.²⁸ Die Analyse humanitärer Songs als eine Form von Propaganda in demokratischen Systemen könnte man also auch auf weitere Fälle dieses symbolisch-politischen Dispositivs und das Verhältnis zwischen Politik, Moral und Ästhetik insgesamt ausweiten.

1984 lancierten Musiker und Persönlichkeiten aus Film und Fernsehen gegen Jahresende eine Reihe von Initiativen, denen die großen Fernsehsender mediale Aufmerksamkeit bescherten. Bob Geldof war in Großbritannien unter den Ersten und rief das Projekt Band Aid ins Leben. Gemeinsam mit Bono, Phil Collins, Sting und vielen anderen nahm er das Lied „Do They Know It's Christmas?“ auf. Im Juli 1985 organisierten sie die Live Aid-Veranstaltung: zwei Konzerte, die zeitgleich im Londoner Wembley-Stadion und im John F. Kennedy-Stadion in Philadelphia stattfanden und weltweit im Radio und Fernsehen übertragen wurden. Nach Angaben der Veranstalter verfolgten mehr als 1,5 Milliarden Menschen – die meisten von ihnen in Europa und Nordamerika – dieses Ereignis. Die Erlöse, die vom Band Aid Charitable Trust verwaltet werden, beliefen sich für den Zeitraum von 1985 bis 1991 auf insgesamt 144 Millionen Dollar.²⁹ In den USA taten sich zahlreiche Musiker für USA for Africa zusammen, eine Supergroup, die das Lied „We Are the World“ aufnahm, dem ein gewaltiger Erfolg beschieden war. An dem Projekt nahmen unter anderen Michael Jackson, Tina Turner, Lionel Ritchie, Ray Charles, Stevie Wonder und Bob Dylan teil. Der Song verkaufte sich 7 Millionen Mal und spielte 60 Millionen Dollar ein.³⁰

In Frankreich brachte der Sänger Manu Dibango eine Gruppe afrikanischer Musiker zusammen, die im Winter 1984 das Lied „Tam Tam pour l'Éthiopie“ aufzeichneten. Kurz darauf gründeten die französischen Sänger Renaud und Valérie Lagrange zu Anfang des Jahres 1985 *Chanteurs sans frontières*, um „den Opfern von Hungersnöten überall auf der Welt und ohne Rücksicht auf politische und gesellschaftliche Erwägungen zu helfen“, denn sie hatten sich allein „Unterstützung und Wohltätigkeit“ zum Ziel gesetzt.³¹ Sie spielten den Benefizsong „Chanson pour l'Éthiopie“ ein, der sich als enormer kommerzieller Erfolg entpuppte.

as by the texts in the songs and the artists' actions as shown in the music videos.³⁴ Moreover, regardless of the geopolitical context, all of these humanitarian songs show men and women with headphones on, pressed into action by the humanitarian "emergency," singing in front of microphones in a recording studio to raise funds to rescue the victims. The media discourses are similar: faced with the unbearable suffering of victims, "we" have had the idea of doing a song for *them, for the children* of this or that country. Humanitarian songs can therefore be seen as media-based hymns of liberal democracies, destined to bring together moral communities that are as ephemeral as they are powerless, at a time when humanitarianism replaces the political ideologies of the twentieth century.

In most media-centered discourses, the participants in humanitarian songs shrug off the diplomatic and strategic questions resulting from their participation, creating an impression of fraternal action which may harm the historical understanding of conflicts and make the establishment of sustainable political and economic solutions difficult for the affected populations.³⁵ In fact, the effectiveness of these humanitarian musical *dispositifs* is dependent on transforming political issues into moral issues, hiding the historical and geopolitical depth of the problems and rendering the humanitarian intentions immune to attack, since they are morally *good, necessary, and urgent*.³⁶ According to Slavoj Žižek, when the media "bombard us with those 'humanitarian crises' which seem constantly to pop up all over the world, one should always bear in mind that a particular crisis only explodes into media visibility as the result of a complex struggle. Properly humanitarian considerations as a rule play a less important role than cultural, ideologico-political, and economic considerations."³⁷

The victimization of certain African populations by the humanitarian involvement of *Band Aid* and *Chanteurs sans frontières* transformed the donor public's view of the armed conflict in Ethiopia from a political one to a moral one and the unforeseen consequences of humanitarian action into a moral issue. As Luc Boltanski shows:

Praktisch sämtliche Einnahmen – das Lied verkaufte sich 1,7 Millionen Mal und brachte mehr als 3 Millionen Euro ein – gingen an Médecins sans frontières (MSF), um einen Beitrag zur Bekämpfung der humanitären Not in Äthiopien zu leisten.³²

Von Anfang an rahmten Diskurse (die Konstruktion der Opferfigur), moralische Appelle (die Notwendigkeit, Menschenleben zu retten) und Medienrituale (Konzerte, Fernsehauftritte von Künstlern) die humanitären Songs und Musikvideos unweigerlich ein.³³ Diese Strategien konstituieren ein musikalisch-humanitäres Dispositiv, das ein exemplarisches Licht auf Symbolpolitik in demokratischen Gesellschaften wirft. Die mediale Ausschmückung einer Fiktion, die dem Engagement der Künstler Spontanität, Dringlichkeit, Uneigennützigkeit und Freiwilligkeit zuspricht, ist ein elementarer Baustein dieser Dispositive. Die Diskurse der Künstler und Medien, aber auch die Songtexte und das Geschehen in den Musikvideos nähren diese Fiktion.³⁴ Unabhängig vom geopolitischen Kontext sieht man in praktisch allen humanitären Songs Männer und Frauen, die Kopfhörer aufhaben, sich in einem Tonstudio befinden, vor Mikrofonen stehen und sich durch die dringliche Notlage dazu veranlasst sehen, singend Geld für die Opfer zu sammeln. Die Mediendiskurse sind ähnlich strukturiert: Angesichts des unbeschreiblichen Leids haben „wir“ beschlossen, für die Betroffenen und all die Kinder aus diesem oder jenen Land einen Song einzuspielen. In gewisser Weise sind humanitäre Songs durch Medien verbreitete Loblieder auf die liberale Demokratie, dazu auserkoren in just jenem historischen Moment so ephemere wie ohnmächtige moralische Gemeinschaften zu stiften, da der Humanitarismus die großen politischen Ideologien des 20. Jahrhunderts ersetzt hat.

In der überwiegenden Mehrheit der Mediendiskurse ignorieren die an humanitären Songs beteiligten Musiker geflissentlich alle diplomatischen und strategischen Herausforderungen, die sich aus ihrem Projekt ergeben, und vermitteln dadurch den Eindruck eines gemeinsamen Vorgehens im Geiste der Brüderlichkeit, der oft genug einem besseren historischen Verständnis der jeweiligen Konflikte

The development of a politics of pity thus assumes two classes which are not unequal by reference to merit, as in the problematic of justice, but solely by reference to luck. . . . For a politics of pity, the urgency of the action needing to be taken to bring an end to the suffering invoked always prevails over considerations of justice. From such a perspective it is only in a world from which suffering has been banished that justice could enforce its rights.³⁸

Bob Geldof, co-founder of *Band Aid*, received the Third World Foundation prize in 1986 for his “mammoth personal crusade against human suffering and human indifference, with which millions the world over identified.”³⁹ The Foundation was of the opinion that he had “created a worldwide community of concerned people. No longer passive spectators, they had become active participants, linked around the globe.”⁴⁰ Humanitarian songs have therefore marked the imaginations of several generations, with their cortège of victims, heroic doctors, and charitable singers.

However, since the 1980s many individuals, such as the South African poet Khadija Tracey Heeger, have raised concerns about the way in which such songs reduce recipient populations to the status of victims who are deprived of all individuality and ability to act. She summarizes her rejection of the pretences of their lyrics in the introduction of her poem *Cheche La Afrika*:

I am not just famine and war torn,
I am not just derelict white calcium and ravaged
black edifices.
I am not here to be the subject of mourning
and a pageant for the ills of colonialism,
apartheid, femicide, genocide, xenophobia.
My blood is thicker than my sorrows.
My blood is thicker than the ink in those history
books
that would squander the truth about me
and deck the tables of my children with lies

im Wege steht und politische und ökonomische Lösungsansätze, von denen die betroffene Bevölkerung nachhaltig profitiert, erschwert.³⁵ Tatsächlich gründet die Wirksamkeit dieser humanitären musikalischen Dispositive auf der Verwandlung politischer Probleme in moralische Angelegenheiten, wodurch die historische und geopolitische Tiefenstruktur dieser Krisen schlicht unterschlagen wird. So immunisiert sich der humanitäre gute Wille mit seiner moralischen Selbstüberhöhung und seinem Dringlichkeitspathos gegen Kritik.³⁶ Slavoj Žižek schreibt dazu: „Wenn uns die Medien also mit dem bombardieren, was sie gerne ‚humanitäre Krisen‘ nennen, die scheinbar ununterbrochen irgendwo auf dem Erdball sich ereignen, dann sollte man immer daran denken, dass eine besondere Krise nur dann in den Medien sichtbar wird, wenn sie bereits Ergebnis eines komplexen Kampfes ist. Die eigentlichen humanitären Überlegungen spielen dabei gegenüber den kulturellen, politisch-ideologischen und ökonomischen in der Regel nur eine untergeordnete Rolle.“³⁷

Das humanitäre Engagement von *Band Aid* und Chanteurs sans frontières hat zur Viktimisierung bestimmter Bevölkerungsgruppen in Afrika geführt und den Blick der Öffentlichkeit in den Geberstaaten verändert: Fortan wurden der kriegerische politische Konflikt in Äthiopien und die unbeabsichtigten Konsequenzen humanitärer Aktionen stark moralisiert, wie Luc Boltanski betont:

„Die Politik des Mitleids setzt zwei Gruppen von Menschen voraus, deren Ungleichheit nicht etwa auf Verdienste zurückzuführen ist, sondern lediglich auf glückliche Umstände. [...] Bei der Politik des Mitleids behält die *Dringlichkeit* des Handelns, das dem fraglichen Leiden ein Ende machen soll, stets die Oberhand über Gerechtigkeitserwägungen. So gesehen könnte die Gerechtigkeit ihre Geltungsansprüche nur in einer Welt, die das Leid abgeschafft hat, durchsetzen.“³⁸

about themselves.

My eyes are open.

I have looked into the fires and in the flames of time.

The jewels of Africa are revealed.⁴¹

Nonetheless, the political usefulness of humanitarian musical *dispositifs* is undeniable for the legitimation of governments in liberal democracies and for installing and maintaining a certain social order since the end of the Cold War. François Mitterrand, the French president from 1981 to 1995, confirmed this in an appearance on the TF1 television show *Ça nous intéresse, monsieur le Président* on Sunday April 28, 1985. The host, Yves Mourosi, interviewed him about the actions of certain singers to raise funds to fight famine in Ethiopia:

Yves Mourosi: Sing for Africa, sing for Ethiopia, does it do any good in your opinion, you who are familiar with international organizations? When Renaud and a whole group of French singers, when Americans sing for Ethiopia, do you have the impression that it does any good?

François Mitterrand: Yes, because it creates emotion. All societies function with emotion. Societies are not simply mechanisms, and governments and institutions are not machines. Imagination, pity, solidarity, love, they exist, and if these singers are singing for love with their hands held out to help save people, then they are doing something useful, believe me.⁴²

Mitterrand accurately and cynically raised the fundamental point that musical humanitarian *dispositifs* are successful because of their emotional power by referring to the importance of emotions in how a city-state functions, as well as in how the legitimation of power is obtained. Humanitarian songs have undeniably manipulated emotions and enabled the development of a politics of pity in the public sphere.

den Preis der Third World Foundation in Anerkennung „seines gewaltigen persönlichen Feldzuges gegen das Leid und die Gleichgültigkeit der Menschen, mit dem sich Abermillionen auf der ganzen Welt identifizieren konnten“.³⁹ Humanitäre Songs, mit ihrem Gefolge aus Opfern, heroischen Ärzten und wohltätigen Sängern, übten auf die Vorstellungswelten gleich mehrerer Generationen einen beträchtlichen Einfluss aus.⁴⁰

Doch seit den Achtzigerjahren wurden zunehmend Stimmen laut, die wie die südafrikanische Dichterin Khadija Tracey Heeger ihr Unverständnis äußerten über die Art und Weise, wie einzelne Songs ganze Bevölkerungsgruppen in den Empfängerländern auf ihren Opferstatus reduzieren und ihnen jede Individualität und jedes Handlungsvermögen absprechen. Sie brachte ihre Ablehnung der scheinheiligen Liedtexte in den Eingangsversen ihres Gedichtes „Cheche La Afrika“ auf den Punkt:

„I am not just famine and war torn,
I am not just derelict white calcium and ravaged
black edifices.
I am not here to be the subject of mourning
and a pageant for the ills of colonialism,
apartheid, femicide, genocide, xenophobia.
My blood is thicker than my sorrows.
My blood is thicker than the ink in those
history books
that would squander the truth about me
and deck the tables of my children with
lies about themselves.
My eyes are open.
I have looked into the fires and in the flames
of time.
The jewels of Africa are revealed.“⁴¹

Am politischen Nutzen, den Regierungen in liberalen Demokratien aus humanitären musikalischen Dispositiven ziehen können, um nach dem Ende des Kalten Krieges eine bestimmte gesellschaftliche Ordnung zu errichten, zu legitimieren oder zu stützen, kann allerdings kein Zweifel

After the collapse of the communist regimes in the East, humanitarianism became a means of action to transform the world *here and now* that would be hypothetically freed from the weight of “ideologies,” while taking the place of the welfare state. Humanitarian songs, in agreement with the political logic promoted by humanitarian enterprises, preach help for the less fortunate without regard for who is responsible in conflicts or in the management of crises, while deploying a fiction which paints the “victims” as powerless subjects of neo-liberal charity. For Live Aid, Christophe Pirene indicates, in contrast to the rock festivals of the 1960s, “it was no longer a matter of questioning the way that Western society works, but rather it was a question of treating the wounds of that time while adhering to the capitalist principle of healing through money.”⁴³ Such political powers maintain the illusion that citizens can “do” something to change the world through the spectacle of the media; donors become consumers of the poverty of others, transformed into benevolent bearers of charity through the commercial exploitation of moralistic musical works.

Propaganda, fiction and the political dimension of music

There is propaganda which acts as a vehicle for a defined ideological discourse to maintain or transform a social order wherever there is a deliberate will to seduce or to persuade a specific group through various discursive and symbolic strategies. The ritualization of musical works, such as in humanitarian musical spectacles, constitutes one of the most powerful means of using music as a source of propaganda through its capacity to trigger emotions and to construct imaginary scenarios. This ritualization has the power to shape perceptions of reality because it presents facts and situations as truth, according to Ellul:

In our time . . . facts do not assume reality in the people’s eyes unless they are established by propaganda. Propaganda, in fact, creates truth in the sense that it creates in men subject to propaganda all the signs and indications of true believers.

For modern man, propaganda is really creating

bestehen. François Mitterrand, Präsident Frankreichs von 1981 bis 1995, bestätigte dies bei seinem Auftritt in der auf TF1 am 28. April 1985 ausgestrahlten Fernsehsendung „Ça nous intéresse, monsieur le Président“. Der Moderator Yves Mourousi fragte das Staatsoberhaupt nach dessen Meinung zu den Hilfsaktionen, die Popstars initiierten, um Geld für den Kampf gegen die Hungersnot in Äthiopien zu sammeln:

Yves Mourousi: Sie kennen sich doch mit internationalen Organisationen aus: singen für Afrika, singen für Äthiopien – wozu ist das ihrer Meinung nach gut? Wenn Renaud und andere bekannte französische Sänger, wenn die Amerikaner ein Lied für Äthiopien anstimmen, haben Sie da den Eindruck, dass das irgendwas bringt?

François Mitterrand: Doch, ja – denn es erzeugt Emotionen. Jede Gesellschaft funktioniert über Emotionen. Gesellschaften sind keine Uhrwerke, und Regierungen und Institutionen sind keine Maschinen. Die Vorstellungskraft, das Mitleid, die Solidarität, die Liebe – das alles gibt es wirklich. Und wenn Musiker die Liebe besingen und dadurch eine Hand ausstrecken, um anderen zu helfen, dann verrichten sie eine nützliche Arbeit, das können Sie mir glauben.⁴²

Mitterrand, der hier auf die Wichtigkeit von Emotionen für die politische Ordnung und die Legitimierung von Machtstrukturen hinweist, spricht mit zynischer Genauigkeit den entscheidenden Punkt an: Humanitäre Dispositive funktionieren aufgrund ihrer emotionalen Durchschlagskraft. Zweifelsohne beeinflussen humanitäre Songs öffentliche Emotionen und ebnen einer Politik des Mitleids den Weg. Nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems in Osteuropa bot sich der Humanitarismus als geeignetes Mittel an, um eine Welt, die angeblich ideologischen Ballast abgeworfen hatte, in kürzester Zeit grundlegend zu verändern. Zudem war der Humanitarismus ein willkommener

truth. This means that truth is powerless without propaganda.⁴⁴

However, as Rancière highlights, “there is no ‘real world’. Instead, there are definite configurations of what is given as real, as the object of our perceptions and the field of our interventions. What is ‘real’ always is a matter of construction, a matter of ‘fiction’.”⁴⁵ Propaganda’s role, therefore, is one of fictional construction with a specific political bearing, giving its agents the capacity to act and to speak, constructing scenarios, and legitimizing a defined political, economic, and social order. This fiction’s power rests, overall, in its capacity to overwhelm and delegitimize alternative ways of thinking, alternative ways of looking deeper into reality, and alternative ways of giving a voice to agents in the public sphere who previously had none. As Rancière asserts:

What characterizes the mainstream fiction of the police order is that it passes itself off as the real, that it feigns to draw a clear-cut line between what belongs to the self-evidence of the real and what belongs to the field of appearances, representations, opinions and utopias. Consensus means precisely that the sensory is given as univocal. Political and artistic fictions introduce dissensus by hollowing out that ‘real’ and multiplying it in a polemical way. The practice of fiction undoes, and then re-articulates, connections between signs and images, images and times, and signs and spaces, framing a given sense of reality, a given “commonsense.” It is a practice that invents new trajectories between what can be seen, what can be said and what can be done.⁴⁶

Controlling music’s polysemic nature is a primary concern in its use for the purposes of propaganda. To be effective, propaganda must remove from music, or any art, what Rancière calls the *aesthetic distance*. It means the capacity

Statthalter für den im Rückbau befindlichen Sozialstaat. Schließlich predigen humanitäre Songs – im Einvernehmen mit der politischen Logik humanitärer Unterfangen – immer wieder, dass Benachteiligten geholfen werden muss, auch wenn sich im Grunde niemand dafür interessiert, wer für die Konflikte und das Krisenmanagement verantwortlich ist. Gleichzeitig wird eine Fiktion aufrechterhalten, die „Opfer“ zu hilflosen Empfängern neoliberaler Almosen degradiert. Im Gegensatz zu den Rockfestivals der Sechzigerjahre, so schreibt Christophe Pirenne, stellte Live Aid eben nicht „die Funktionsweise westlicher Gesellschaften infrage, sondern bemühte sich darum, gemäß des kapitalistischen Grundprinzips, dass es das Geld schon richten wird, die Wunden zu versorgen, die das Zeitalter geschlagen hat“.⁴³ Politische Machthaber befördern die Illusion, dass Bürger einen wichtigen Beitrag leisten können, um mithilfe medialer Spektakel die Welt zu verändern. Spender werden zu Konsumenten der Armut der anderen, denen im Gegenzug die Rolle als gutmütige Objekte unserer durch die kommerzielle Ausschachtung von moralisierenden Musikstücken vermittelten Mildtätigkeit zukommt.

Propaganda, Fiktion und die politische Dimension von Musik

Mit Propaganda hat man es zu tun, wenn der Vorsatz vorliegt, eine bestimmte Gruppe durch diverse diskursive und symbolische Strategien zu verführen oder zu überreden, und wenn diese Strategien eine verbindliche Ideologie transportieren, die darauf aus ist, eine gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten oder zu verändern. Die Ritualisierung musikalischer Werke im Rahmen humanitärer Songspektakel ist ein wirkungsvolles Mittel, um Musik für Propagandazwecke einzuspannen: Musik löst Emotionen aus und lässt den Hörer in imaginären Szenarien schwelgen. Diese Ritualisierung hat das Potenzial, die Wahrnehmung der Wirklichkeit zu beeinflussen, da sie Ellul zufolge Tatsachen und Gegebenheiten zu Wahrheiten erklärt:

„In unserer heutigen Zeit [...] haben Tatsachen in den Augen der Menschen nur dann

of actors to interpret musical works differently from what the artist originally intended, outside of its initial performance context and exterior to a specific configuration of communal life: “the suspension of every determinate relation correlating the production of art forms and a specific social function.”⁴⁷ The link between music and propaganda could therefore be defined as the willingness of a defined agent or counter-agent to control the symbolic and emotional dimension of musical works by giving them a meaning in a particular context so as to impose a certain social order or to invalidate other possible political configurations of reality. Humanitarian musical *dispositifs* impose a moral and a political construction of reality, removing the ‘aesthetic distance’ of musical works and elaborating a charitable fiction.

Nevertheless, I consider that it is possible to create musical works with an assumed political and ethical dimension without having to associate them with a propagandistic *dispositif* or an overall propaganda system. A full examination of this topic may require another essay but I think that such works require more systematic consideration of the possibilities offered through fiction in contexts of specific representation, as well as of the political dimension of collaborative musical practices. Such compositional approaches would offer other ways of exploring present actions and make the fulfillment of collective utopias thinkable, while at the same time accepting the risk of polysemy and aesthetic distance inherent in each individual’s subjective reception of a work of art.

Wirklichkeitscharakter, wenn sie durch Propaganda begründet werden. Die Propaganda erzeugt in dem Sinne Wahrheit, dass sie bei den ihr ausgesetzten Personen sämtliche Zeichen und Anzeichen der Wahrheit abrufen. Für den modernen Menschen hat die Propaganda eine wahrheitsstiftende Wirkung. Das bedeutet, dass die Wahrheit ohne Propaganda machtlos ist.“⁴⁴

Indes gibt es „keine Wirklichkeit an sich“, wie Rancière zu Recht hervorhebt, „sondern nur Gestaltungen dessen, was als unser Wirkliches gegeben ist, als Gegenstand unserer Wahrnehmungen, unserer Gedanken und unserer Interventionen. Das Reale ist immer ein Gegenstand der Fiktion“.⁴⁵ Die Propaganda arbeitet dementsprechend an einer fiktionalen Konstruktion mit politischer Ausrichtung, die den Akteuren ein beträchtliches Sprech- und Handlungsvermögen zugesteht, Szenarien erstellt und eine klar umrissene politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Ordnung legitimiert. Die Macht der Fiktion beruht auf ihrer Fähigkeit zu überwältigen und alternative Denkweisen, andere Arten, der Wirklichkeit gegenüberzutreten, und neue Möglichkeiten, den bislang zumeist stumm gebliebenen Akteuren in der Öffentlichkeit eine Stimme zu geben, zu delegitimieren. Rancière führt weiter aus:

„Die herrschende Fiktion, die konsensuelle Fiktion leugnet ihre fiktionale Eigenschaft und gibt sich als das Wirkliche selbst aus und zieht eine einfache Trennlinie zwischen dem Bereich dieses Wirklichen und dem der Repräsentationen und Erscheinungen, der Meinungen und der Utopien. Die künstlerische Fiktion und die politische Aktion höhnen dieses Wirkliche aus, sie spalten es und vervielfältigen es auf polemische Weise. Die Arbeit der Politik, die neue Subjekte erfindet und neue Gegenstände und eine neue Wahrnehmung des gemeinsam Gegebenen einführt, ist auch eine Arbeit der Fiktion. Auch ist das Verhältnis von Kunst zur Politik nicht ein

1

The research leading to the present results has benefitted from the financial support of the *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS, Paris) as part of the research project *Création musicale, censure et politique symbolique dans les régimes autoritaires et totalitaires*. A previous version of this essay was originally published in French in *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. Massimiliano Sala (Turnhout: Brepols, 2014), pp. 3–15. I would like to thank Mark Chapman and Jillian Rogers for their help in the English translation of this text. I would also like to thank the two *Contemporary Aesthetics* anonymous reviewers for their helpful comments and suggestions.

2

Michel Foucault defines the *dispositif* [mechanism] as “a resolutely heterogeneous ensemble, composed of discourses, institutions, architectural developments, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical propositions, morals, philanthropies; in what is said and what is not said, these are the elements of the *dispositif*. The *dispositif* is itself the network that one can establish between these elements.” See Michel Foucault, “Le jeu de Michel Foucault,” in *Dits et écrits II: 1976–1988* (Paris: Gallimard, 2001 [1977]), pp. 298–329.

3

This analysis revisits ideas previously developed in Luis Velasco Pufleau, “Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide,” *Relations Internationales*, 156 (2014), 109–123.

4

Jacques Ellul, *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes* (New York: Vintage, 1973 [1965]), p. 20.

5

Ibid., p. 61.

6

Loc. cit.

7

Ibid., p. 11.

8

Ibid., p. 25.

9

Ibid., p. 62.

10

Max Weber, *Economy and Society* (Berkeley: University of California Press, 1978 [1922]), pp. 215–254.

11

Alain Accardo, *Introduction à une sociologie critique* (Marseille: Agone, 2006), p. 21.

12

Paul Ricœur, *Lectures on Ideology and Utopia* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 13.

13

Ibid.

14

Luis Velasco Pufleau, “Autoritarisme, politique symbolique et création musicale. Stratégies de légitimation symbolique dans le Mexique postrévolutionnaire et le Nigeria postcolonial,” *Revue internationale de politique comparée*, 19, 4 (2012), 15.

Übergang von der Fiktion zum Wirklichen, sondern ein Verhältnis zwischen zwei Arten, Fiktionen zu produzieren. Die Praktiken der Kunst [...] tragen dazu bei, eine neue Landschaft des Sichtbaren, des Sagbaren und des Machbaren zu zeichnen.“⁴⁶

Es ist ein Hauptanliegen der Propaganda, die Kontrolle über die Polysemie der von ihr eingesetzten Musik zu erlangen. Damit Musik als Propaganda wirksam ist, muss sie ihre – um mit Rancière zu sprechen – ästhetische Distanz einbüßen. Der Spielraum, den die Akteure genießen, um musikalische Werke anders zu deuten als vom Autor beabsichtigt, sie außerhalb des ursprünglichen performativen Kontextes anzusiedeln und jenseits gemeinschaftlicher Konfiguration zu rezipieren – dieser Spielraum muss radikal eingeschränkt werden, denn, so Rancière, „ästhetische Wirksamkeit bedeutet eigentlich die Wirksamkeit der Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum“. Die Verbindung zwischen Musik und Propaganda lässt sich nun genauer bestimmen. Sie bezeichnet aufseiten der Akteure und Gegenakteure die Bereitschaft, die symbolische und emotionale Dimension musikalischer Werke zu kontrollieren, indem diesen in bestimmten Kontexten eine Bedeutung verliehen wird, die andere mögliche Konfigurationen der Wirklichkeit entwertet und eine bestimmte Gesellschaftsvorstellung oktroyiert. Humanitäre musikalische Dispositive drängen Hörern eine moralische und politische Wirklichkeitskonstruktion auf, indem sie die „ästhetische Distanz“ aufheben und eine Fiktion der Wohltätigkeit entwerfen.

Dennoch bin ich der Überzeugung, dass es möglich ist, Musik mit politischem und ethischem Anspruch zu produzieren, ohne dass diese Werke deshalb zwangsläufig in ein propagandistisches Dispositiv oder ein vollständig entwickeltes Propagandasystem eingegliedert werden. Um diese Möglichkeit genauer in Betracht zu ziehen, bedürfte es einer eigenständigen Abhandlung. Eine systematische Untersuchung müsste sowohl die Möglichkeiten

15

'Ritual' is understood here, after Victor Turner and Ronald Grimes, as "transformative performance revealing major classifications, categories, and contradictions of cultural processes." (Victor Turner, "Process, System and Symbol: A New Anthropological Synthesis," *Daedalus*, 106, 3 [1977], 77).

16

For example, see the theoretical framework proposed by Sheryl Tuttle Ross in "The Propaganda Power of Protest Songs: the Case of Madison's Solidarity Sing-Along," *Contemporary Aesthetics*, 11 (2013) or the propaganda model developed by Edward S. Herman and Noam Chomsky in *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (New York: Pantheon Books, 1988).

17

Jerrold Levinson, *L'art, la musique, l'histoire* (Paris: L'éclat, 1998), p. 7.

18

Jacques Rancière, "Les paradoxes de l'art politique," in *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008), p. 58.

19

Jacques Rancière, "The paradoxes of political art," in Steven Corcoran, ed. and trans., *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (London: Bloomsbury, 2010 [2008]), pp. 135–136.

20

For various examples of this issue see Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century* (London: Calmann and King, 1997).

21

Jerrold Levinson defines aesthetic contextualism as "the claim that works of art are ontologically, epistemically, and appreciatively bound up with their contexts of creation and projection." See Jerrold Levinson, "Contextualisme esthétique," *Philosophiques*, 32, 1 (2005), 125–133.

22

Theodore Gracyk, "Meanings of Songs and Meanings of Songs Performances," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71, 1 (2013), 25.

23

Philippe Braud, *Sociologie politique* (Paris: LGDJ, 2008), p. 53.

24

The example of the song "Lili Marleen," sung by both the Nazi troops and Allied troops during the Second World War with slight variations in the lyrics, confirms the capacity of different actors in the same conflict to appropriate musical works and the difficulties faced by the political authorities in anticipating and controlling these dynamics. On this subject see Rosa Sala Rose, *Lili Marleen: Canción de amor y muerte* (Barcelona: Global Rhythm Press, 2008); Christina Baade, "Between the Lines. 'Lili Marlene,' Sexuality, and the Desert War," in Susan Fast and Kip Pegley, eds., *Music, Politics and Violence* (Middletown: Wesleyan University Press, 2012), pp. 83–103.

25

For example, see the incoherence of aesthetic criteria in the Nazi censorship of the *Entartete Musik*, organized in Dusseldorf in May 1938 as part of the 1st Congress of the Music of the Reich, where works by Webern, Stravinsky, Mendelssohn, Mahler, Bartók, Milhaud, and the German composer Hermann Reutter—the latter being close to the regime—were banned. On this subject see Amaury Du Closel, *Les voix étouffées du IIIe Reich. Entartete Musik* (Arles: Actes Sud, 2005); as well as Laure Schnapper, "Qu'est-ce que la musique 'dégénérée'?", in Laurent Feneyrou, ed., *Résistances et utopies sonores* (Paris: Cdm, 2005), pp. 27–37.

berücksichtigen, die Fiktionen im Verbund mit bestimmten Repräsentationsmöglichkeiten bieten, als auch der politischen Dimension kollaborativer musikalischer Praktiken gerecht werden. Vielleicht ermöglichen derartige Hybridansätze einen neuen Blick auf die Gegenwart und lassen infolgedessen kollektive Utopien zumindest wieder denkbar erscheinen. Zugleich müssten sie das Risiko der Polysemie ganz bewusst eingehen und die jedem einzelnen Rezeptionsvorgang innewohnende ästhetische Distanz zum Kunstwerk wahren.

**Hinweis zur Übersetzung:
Übersetzt aus dem französischen Original unter Einbezug der
Anpassungen in der englischen Version.**

The concert at Madison Square Garden in New York in 1971, organized by George Harrison to help the civilian victims of the armed conflict in Bangladesh, constitutes a precedent for this legitimization.

27

For some examples of humanitarian songs, see the YouTube channel *Chanson humanitaire*: https://www.youtube.com/channel/UCFC3_49dijnhUqhHFW3ACjg.

28

This is the case of Bob Geldof's *Band Aid 30* and the remake of their song "Do They Know It's Christmas?," released on November 17, 2014 (see <http://www.theguardian.com/music/2014/nov/17/band-aid-30-single-raises-1-million-pounds-within-minutes-x-factor-debut>). The French version of this song will be released on December 1, 2014, by the singer Carla Bruni-Sarkozy, wife of the former French President Nicolas Sarkozy. In the current context of Sarkozy's contest for the Presidency of the French Party Union pour un Mouvement Populaire (UMP), on December 6, 2014, the lead role of Carla Bruni-Sarkozy in this symbolic political *dispositif* has a manifest propagandistic dimension.

29

Other sources cite 225 billion dollars as the actual figure (Bénédicte Rey, "Band Aid, une vague de solidarité inégalée qui a servi d'impulsion," *AFP Infos Mondiales*, November 26, 2009). While the exact sum of money raised is unverifiable, the Band Aid Charitable Trust gives the figure of 144 million for the period 1985–1991 (<http://www.live8live.com/docs/bat-withlovefrombandaid%20.pdf>, consulted August 20, 2013). Additional information concerning the division of the funds raised through the sale of *Band Aid* and *Band Aid 20* DVDs and CDs is available on the BBC website (<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4055325.stm>, consulted February 20, 2014).

30

http://www.usaforafrica.org/We_Are_the_World/introduction.html, consulted February 20, 2014.

31

"Statuts association 'Chanteurs sans frontières' (Article 2. Objet)," Sous-Préfecture de Boulogne-Billancourt, 12 juin 1985.

32

La chanson pour l'Éthiopie was the second most sold hit of the 1980s in France, just behind *La danse des canards* ("Le top France des 80's," *Le Parisien*, January 11, 2012).

33

For an analysis of the main musical, visual, and discursive characteristics of humanitarian songs, see Luis Velasco Pufleau, "Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide," *op. cit.*

34

For an example see:

<http://www.unicef.fr/contenu/actualite-humanitaire-unicef/paris-africa-lhistoire-dune-belle-mobilisation-pour-la-corne-de-lafrique-2011-11-02>, consulted February 20, 2014.

35

From the abundant bibliography on this subject, see particularly Jean-Pierre Olivier de Sardan, *Anthropologie et développement. Essai en socio-anthropologie du changement social* (Paris: Karthala-APAD, 1995); Bernard Hours, *L'Idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue* (Paris: L'Harmattan, 1998); Laëtitia Atlani-Duhault and Laurent Vidal (eds.), *Anthropologie de l'aide humanitaire et du développement* (Paris: Armand Colin, 2009); Didier Fassin, *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent* (Paris: Seuil/Gallimard, 2010); as well as Didier Fassin and Mariella Pandolfi, eds.,

Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen des Forschungsprojektes „Création musicale, censure et politique symbolique dans les régimes autoritaires et totalitaires“ von der Pariser École des hautes études en sciences sociales (EHESS) gefördert. Eine frühere Fassung erschien ursprünglich auf Französisch in dem von Massimiliano Sala herausgegebenen Sammelband *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Brepols, Turnhout 2014, S. 3–15. Darüber hinaus bin ich den beiden anonymen Gutachtern der Zeitschrift *Contemporary Aesthetics* für ihre Bemerkungen und Vorschläge zu Dank verpflichtet.

2

Michel Foucault definiert das Dispositiv als „entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve, Berlin 1978, S. 119f.

3

Im Zuge dieser Untersuchung werden Ideen aufgegriffen, die erstmals im folgenden Artikel entwickelt wurden: Luis Velasco Pufleau, „Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide“, in: *Relations Internationales*, 156, 2014, S. 109–123.

4

Jacques Ellul, *Propagandes*, Economica, Paris 1990 [1962], S. 31f.

5

Ebd., S. 74.

6

Ebd., S. 75.

7

Ebd., S. 22.

8

Ebd., S. 36f.

9

Ebd., S. 76.

10

Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr Siebeck, Tübingen 1985 [1922], S. 122–176.

11

Alain Accardo, *Introduction à une sociologie critique*, Agone, Marseille 2006 [1997], S. 21.

12

Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Le Seuil, Paris 1997, S. 32.

13

Ebd., S. 33.

14

Luis Velasco Pufleau, „Autoritarisme, politique symbolique et création musicale. Stratégies de légitimation symbolique dans le Mexique postrévolutionnaire et le Nigeria postcolonial“, in: *Revue internationale de politique comparée*, 19, Nr. 4, 2012, S. 15.

15

Unter einem „Ritual“ soll hier mit Victor Turner und Ronald Grimes ein „transformativer performativer Akt“ verstanden werden, der „bedeutende Klassifizierungen, Kategorien und

Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions (New York: Zone Books, 2010).

36

From among the primary critics concerning the moral and political implications of humanitarian action, see particularly Bernard Hours, *op. cit.*

37

Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections* (London: Profile Books, 2009 [2008]), p. 2.

38

Luc Boltanski, *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1993]), p. 5.

39

“Third World Foundation News: 1986 Third World Prize,” *Third World Quarterly*, 9, 2 (1987), 699.

40

“Third World Foundation News: 1987 Third World Lecture,” *Third World Quarterly*, 9, 3 (1987), 1044.

41

Khadija Tracey Heeger, *Cheche La Afrika* (extract), reproduced in the program for the Cape Cultural Collective presented on October 8 and 9, 2013 at *Maison de la Poésie* in Paris as part of the 42nd *Festival d’Automne à Paris* (Autumn Festival in Paris).

42

Interview with François Mitterand, French president, for the TF1 program *Ça nous intéresse, monsieur le Président*, Paris, Maison de la Radio, April 28, 1985 (<http://discours.vie-publique.fr/notices/857006300.html>, consulted February 20, 2014).

43

Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock* (Paris: Fayard, 2011), p. 442.

44

Jacques Ellul, *Propaganda. The Formation of Men’s Attitudes*, *op. cit.*, p. 235.

45

Jacques Rancière, “The paradoxes of political art,” *op. cit.*, p. 148.

46

Ibid., pp. 148–149.

47

Ibid., p. 138.

Widersprüche kultureller Prozesse offenbart“. Siehe Victor Turner, „Process, System and Symbol: A New Anthropological Synthesis“, in: *Daedalus*, 106, Nr. 3, 1977, S. 77.

16

Vgl. auch den theoretischen Rahmen, den Sheryl Tuttle Ross in „The Propaganda Power of Protest Songs: The Case of Madison’s Solidarity Sing-Along“, in: *Contemporary Aesthetics*, 11, 2013, ausgearbeitet hat. Siehe darüber hinaus das Propagandamodell, das Edward S. Herman und Noam Chomsky in *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York 1988, entwickelt haben.

17

Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2011, S. ix.

18

Jacques Rancière, „Die Paradoxa der politischen Kunst“, in: *Der emanzipierte Zuschauer*, Passagen, Wien 2010 [2008], S. 65.

19

Ebd., S. 65f.

20

Zahlreiche Beispiele dafür finden sich bei Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, Calmann and King, London 1997.

21

Jerrold Levinson macht den ästhetischen Kontextualismus an der Grundthese fest, dass „unter ontologischen, epistemologischen und kritischen Gesichtspunkten ein Zusammenhang zwischen Kunstwerken und ihrem Produktions- und Projektionskontext besteht“.

Jerrold Levinson, „Contextualisme esthétique“, in: *Philosophiques*, 32, Nr. 1, 2005, S. 125–133.

22

Theodore Gracyk, „Meanings of Songs and Meanings of Songs Performances“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71, Nr. 1, 2013, S. 25.

23

Philippe Braud, *Sociologie politique*, LGDJ, Paris 2008 [1992], S. 53.

24

Dass „Lili Marleen“ während des Zweiten Weltkriegs (mit geringen Variationen des Liedtextes) sowohl von Nazitruppen als auch von den alliierten Streitkräften gesungen wurde, mag als Beleg für die Behauptung dienen, dass unterschiedliche Akteure sich in ein und demselben Konflikt die gleichen musikalischen Werke aneignen können. Ferner zeugt diese Tatsache von den Schwierigkeiten, denen sich politische Autoritäten gegenübersehen, die diese Dynamik antizipieren und kontrollieren wollen. Siehe dazu Rosa Sala Rose, *Lili Marleen: Canción de amor y muerte*, Global Rhythm Press, Barcelona 2008; Christina Baade, „Between the Lines. ‚Lili Marlene‘, Sexuality, and the Desert War“, in: Susan Fast und Kip Pegley (Hg.), *Music, Politics and Violence*, Wesleyan University Press, Middletown 2012, S. 83–103.

25

Vgl. dazu die Inkohärenz der ästhetischen Kriterien, die der nationalsozialistischen Zensur „entarteter Musik“ zugrunde lagen, als im Mai 1938 während der 1. Reichsmusiktagwerke von Webern, Strawinsky, Mendelssohn, Mahler, Bartók, Milhaud und dem deutschen Komponisten Hermann Reutter, der dem Regime eigentlich nahestand, aus der Öffentlichkeit verbannt wurden. Amaury Du Closel, *Les voix étouffées du IIIe Reich. Entartete Musik*, Actes Sud, Arles 2005; Laure Schnapper, „Qu’est-ce que la musique ‚dégénérée‘?“, in: Laurent Feneyrou (Hg.), *Résistances et utopies sonores*, Cdmc, Paris 2005, S. 27–37.

26

Was diese Legitimierungsstrategie angeht, war das 1971 von George Harrison im New Yorker Madison Square Garden organisierte Konzert, das Gelder für die von den bewaffneten Auseinandersetzungen in Bangladesch Betroffenen sammelte, sicher ein historisches Vorbild.

27

Für eine Auswahl humanitärer Songs vgl. den YouTube-Kanal Chanson humanitaire: https://www.youtube.com/channel/UCFC3_49dijnhUqhHFW3ACjg.

28

Es ist dahin gehend bezeichnend, dass Bob Geldofs Supergroup Band Aid 30 am 17. November 2014 ein Remake ihres Songs „Do They Know It's Christmas?“ veröffentlichte. (<http://www.theguardian.com/music/2014/nov/17/band-aid-30-single-raises-1-million-pounds-within-minutes-x-factor-debut>). Für die französische Version, die am 1. Dezember 2014 erschien, konnte Carla Bruni-Sarkozy, Sängerin und Gattin des ehemaligen französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy, gewonnen werden. Carla Bruni-Sarkozys Mitwirkung an diesem symbolisch-politischen Dispositiv hatte einen offen propagandistischen Aspekt, denn Sarkozy war zu jener Zeit einer der möglichen Präsidentschaftskandidaten der Union pour un mouvement populaire (UMP), die sich mittlerweile in Les Républicains umbenannt hat.

29

Andere Quellen sprechen sogar von 225 Millionen Dollar. Bénédicte Rey, „Band Aid, une vague de solidarité inégalée qui a servi d'impulsion“, AFP Infos Mondiales, 26. November 2009. Auch wenn sich das Spendenaufkommen nicht genau verifizieren lässt, beziffert der Band Aid Charitable Trust die Summe auf 144 Millionen Dollar für den Zeitraum 1985–1991 (<http://www.live8live.com/docs/bat-withlovefrombandaid%20.pdf>). Zusätzliche Informationen darüber, wie diese Erlöse durch den Verkauf der 20 DVDs und CDs zusammenkamen, finden sich auf der Webseite der BBC: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4055325.stm>.

30

http://www.usaforafrica.org/We_Are_the_World/introduction.html.

31

Satzung des gemeinnützigen Vereins „Chanteurs sans frontières“ (Punkt 2: Ziel), Unterpräfektur Boulogne-Billancourt, 12. Juni 1985.

32

In Frankreich war „La Chanson pour l'Éthiopie“ das zweiterfolgreichste Lied der Achtzigerjahre, knapp hinter „La Danse des canards“ („Le top France des 80's“, *Le Parisien*, 11. Januar 2012).

33

Für eine Analyse der wichtigsten musikalischen, visuellen und diskursiven Merkmale humanitärer Songs siehe Luis Velasco Pufleau 2014 (wie Anm. 3).

34

Ein eindrückliches Beispiel dafür liefert das folgende Dokument: <http://www.unicef.fr/content/actualite-humanitaire-unicef/paris-africa-lhistoire-dune-belle-mobilisation-pour-la-corne-de-lafrique-2011-11-02>.

35

Die Literatur zum Thema ist äußerst umfangreich. Besonders zu empfehlen sind: Jean-Pierre Olivier de Sardan, *Anthropologie et développement. Essai en socio-anthropologie du changement social*, Karthala-APAD, Paris 1995; Bernard Hours, *L'Idéologie humanitaire ou le spectacle de l'altérité perdue*, L'Harmattan, Paris 1998; Laëtitia Atlani-Duhault und Laurent Vidal (Hg.), *Anthropologie de l'aide humanitaire et du*

développement, Armand Colin, Paris 2009; Didier Fassin, *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Seuil/Gallimard, Paris 2010; Didier Fassin und Mariella Pandolfi (Hg.), *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, Zone Books, New York 2010.

36

Für eine fundamentale Kritik an den moralischen und politischen Folgen humanitärer Maßnahmen siehe Bernard Hours 1998 (wie Anm. 35).

37

Slavoj Žižek, *Gewalt – Sechs abseitige Reflexionen*, Laika, Hamburg 2011 [2008], S. 10.

38

Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, Gallimard, Paris 2007, S. 24f.

39

„Third World Foundation News: 1986 Third World Prize“, in: *Third World Quarterly*, 9, Nr. 2, 1987, S. 699.

40

„Third World Foundation News: 1987 Third World Lecture“, in: *Third World Quarterly*, 9, Nr. 3 (1987), S. 1044.

41

Khadija Tracey Heeger, Auszug aus „Cheche La Afrika“, abgedruckt im Begleitheft zum Programm des Cape Cultural Collective, das im Rahmen des 42. Festival d’automne am 8. und 9. Oktober 2013 im Maison de la poésie in Paris vorgestellt wurde.

42

Gespräch mit dem französischen Staatspräsidenten François Mitterrand in der auf TF1 ausgestrahlten Sendung „Ça nous intéresse, monsieur le Président“, Paris, Maison de la Radio, 28. April 1985 (<http://discours.vie-publique.fr/notices/857006300.html>).

43

Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock*, Fayard, Paris 2011, S. 442.

44

Ellul 1990 (wie Anm. 4), S. 258.

45

Rancière 2010 (wie Anm. 18), S. 91.

46

Ebd., S. 91f.

This book is published on the occasion of the exhibition **After the Fact. Propaganda in the 21st Century** May 30 – September 17, 2017 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Luisenstraße 33
80333 Munich
T +49 89 233 320 00
F +49 89 233 320 03
www.lenbachhaus.de

Exhibition

CURATOR
Stephanie Weber
CURATORIAL ASSISTANT
Sebastian Schneider
ARCHITECTURE
Marina Correia
DESIGN
strobo B M (Julian von Klier, Matthias Friederich)

Lenbachhaus staff

DIRECTOR
Matthias Mühling
ADMINISTRATIVE DIRECTOR
Sonja Schamberger
ADMINISTRATION
Hans-Peter Schuster, Siegfried Häusler, Birgit Kammerer, Judith Kellermann, Brigitte Raucheisen, Thomas Staska, Susanne Strathmann, Sabine Weiler
CURATORS
Karin Althaus, Annegret Hoberg, Eva Huttenlauch
500 IMPRINT

CURATOR FOR CONTEMPORARY ART
Stephanie Weber
ASSOCIATE CURATOR
Susanne Böller
CURATORIAL ASSISTANT TO THE DIRECTOR
Elisabeth Giers
COLLECTION ARCHIVES, ART PROVENANCE RESEARCH
Irene Netta, Sarah Bock
LIBRARY
Ursula Keltz
REGISTRARS
Karin Dotzer, Bengü Abyanoglu, Karola Rattner
RESTORATION
Iris Winkelmeier, Bianca Albrecht, Daniel Oggenfuss, Isa Päßgen, Tatjana Wischniowski
PUBLIC RELATIONS, MARKETING
Claudia Weber, Trang Vu Thuy, Valerie Maul, Jacqueline Falk
EDUCATION
Martina Oberprantacher
PHOTOSTUDIO
Simone Gänsheimer, Ernst Jank
VISITOR SERVICES
Beate Lanzinger
TECHNICAL SERVICES
Andreas Hofstett, Ronny Hiller

Katalog
HERAUSGEBER
Stephanie Weber, Matthias Mühling für die Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
ASSISTENZ UND AUTOR DER KURZBIOGRAFIEN
Sebastian Schneider
ÜBERSETZUNG INS DEUTSCHE
Irmgard Hölscher: Graham, Stevens, Einführungstexte (Arendt, Bernays, Dorfman & Mattelart, Ellul, Lippard)
Hannah Regenberg: Fusco
Sophia Schmitz: Lippard, Staal
Sebastian Schneider: Kurzbiografien
Danilo Scholz: Ellul, Velasco Pufleau
ÜBERSETZUNG INS ENGLISCHE
Timothy Connell: Jelinek, Einführungstexte (Brecht, Fraser, Fusco, Graham, Jelinek, Staal, Stevens, Velasco Pufleau)
Stephanie Weber: Vorwort
LEKTORAT
Ursula Fethke, Rita Forbes
GRAFISCHE GESTALTUNG
strobo B M (Julian von Klier, Matthias Friederich)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über <http://www.dnb.de> abrufbar.
501 IMPRESSUM

© 2017 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München und die Autoren

ISBN: 978-3-88645-190-6

Printed in Germany

Publication

EDITORS

Stephanie Weber, Matthias Mühling for the Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

ASSISTANCE AND AUTHOR OF THE SHORT BIOGRAPHIES

Sebastian Schneider

TRANSLATION INTO ENGLISH

Timothy Connell: Jelinek, introductions (Brecht, Fraser, Fusco, Graham, Jelinek, Staal, Stevens, Velasco Pufleau)

Stephanie Weber: Preface

TRANSLATION INTO GERMAN

Irmgard Hölscher: Graham, Stevens, introductions (Arendt, Bernays, Dorfman & Mattelart, Ellul, Lippard)

Hannah Regenberg: Fusco

Sophia Schmitz:

Lippard; Staal

Sebastian Schneider:

Biographies

Danilo Scholz: Ellul, Velasco Pufleau

COPYEDITING AND

PROOFREADING

Ursula Fethke, Rita Forbes

DESIGN

strobo B M (Julian von Klier, Matthias Friederich)

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the internet at <http://www.dnb.de>.

502 IMPRINT

© 2017 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München and the authors

ISBN: 978-3-88645-190-6

Printed in Germany

ISBN

978-3-88645-190-6

LENBACHHAUS