Hegemoniale Strukturen der Musik. Besatzungspolitiken, Emotionen und ihr Transfer im Europa der Weltkriege 1914-1949

Veranstalter: Heinz-Gerhard Haupt, European University Institute, Florenz; Sven Oliver Müller, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin

Datum, Ort: 11.03.2011–13.03.2011, Berlin

Bericht von: Sarah Jäkel, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung

Welche Rolle spielte die Musik als kulturelle Praxis in den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts? Mit dem Verhältnis von Krieg, Musik und Emotionen beschäftigte sich die Tagung „Hegemoniale Strukturen der Musik. Besatzungspolitik, Emotionen und ihr Transfer“ am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin. Mit dem Musikleben in Europa während und zwischen den Weltkriegen setzten sich WissenschaftlerInnen verschiedener Disziplinen auseinander und gingen unter verschiedenen Aspekten der Reichweite und den Grenzen kulturpolitisch eingesetzter Musik seitens der Besatzungsmächte und der Musik als Bestandteil des Widerstands nach.

Die Begrüßung durch UTE FREVERT (Berlin) verwies auf die Bedeutung von Emotionen in der menschlichen Entwicklung und gemeinsame Konzepte des Forschungsbereiches „Geschichte der Gefühle“ und der neugegründeten Forschungsgruppe „Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas“.

Anschließend betonte der Eröffnungsvortrag von SVEN OLIVER MÜLLER (Berlin) im Hinblick auf die Kategorien Krieg, Musik und Emotionen die musikalische „Normalität“ während der Weltkriege. Musikalische Praxis diene Diktaturen und Demokratien zur Bestätigung der Herrschaftsverhältnisse, wenn etwa der Erhalt des Kulturlebens die Politik der Besatzer legitimierte. Eine kulturelle Anbindung der Beherrschten an die Herrschenden sei ebenso erhofft worden wie eine Erleichterung des Kriegsalltages für die eigene Bevölkerung durch ästhetische Kontinuitäten. Die Relevanz musikalischer Erlebnisse während der Weltkriege liege, so Müller, somit in dem funktionierenden oder schei-

ternden Zusammenspiel von musikalischer und politischer Ordnung sowie in der Rolle von Emotionen in diesen Prozessen.

Für den verhinderten Heinz-Gerhard Haupt (Florenz) zog SARAH ZALFEN (Berlin) im zweiten Eröffnungsvortrag eine Linie vom Konzept des kulturellen Transfers zur musikalischen Praxis in und unter der Besatzungspolitik während der Weltkriege. Das Transferkonzept ermögliche es, Beziehungsgeflechte zwischen sozialen Gruppen und Praktiken dahingehend zu untersuchen, wie Aufführungen und Rezeptionstraditionen im Zuge eines einseitigen oder gegenseitigen Transfers transformiert und semantisch angeeignet werden. Eine zentrale Frage im Verhältnis von Krieg, Musik und Emotionen wäre, so Zalfen, mithilfe dieser Methodik zu untersuchen, ob und inwiefern beispielsweise Werke aus historischen Emanzipationsbewegungen verändert wurden, um Dynamiken von Emotionalisierung nicht aufkommen zu lassen.

In der einleitenden Sektion *Deutsche Okkupationspolitik im Zweiten Weltkrieg* untersuchte zunächst HANNS-WERNER HEISTER (Hamburg), welche Funktionen Musik und musikalische Praxis während der nazistischen Besatzungspolitik 1938-1945 leisten konnten. Zentral sei ihr enger Zusammenhang mit Emotionen für und gegen den Nazismus sowie für die Schaffung nationaler Identitäten. Besonders hervorzuheben sei in Abgrenzung zu anderen Künsten die Körperlichkeit der Musik, die sich im Musizieren, im Rezipieren sowie im Tanz manifestiere und im Zusammenhang von Motion und Emotion sichtbar werde.

Als anschauliches Beispiel legte KATARZYNA NALIWAJEK-MAZUREK (Warschau) den Schwerpunkt auf das nationalsozialistisch besetzte Polen zwischen 1939 und 1945 und hob in diesem Zusammenhang drei emotionale Funktionen von Musik hervor: Zum einen sei sie Bestandteil psychologischer Folter oder Manipulation gewesen, wenn Deportationen oder Massenermordungen mit Musikstücken untermalt oder übertönt wurden. Zum anderen hätte sie Beherrschten als Ausdruck von Freiheit und Opposition gedient, wenn sie trotz der Zensur im Geheimen praktiziert wurde. In einer dritten, of-

fiziellen Funktion habe Musik der Herstellung und Repräsentation des nationalsozialistischen Ethos gedient und sich mit der Zensur „nicht-deutscher“ Musik verbunden.

Mit der musikalischen Kulturpolitik beschäftigte sich die zweite Sektion und rückte die Ziele einer kulturellen Besatzungspolitik in den Mittelpunkt. STEPHANIE KLEINER (Konstanz) untersuchte am Beispiel des Rheinlandes die Hervorbringung und Stabilisierung musikpolitischer Hegemonie der alliierten Besatzung ab 1918. Musik sei hier sowohl von Seiten der Alliierten als auch von deutscher Seite ein affektives Potential zugesprochen worden, welches es für eine immer wieder neu erzeugte und stabilisierte Hegemonie zu nutzen galt.

MANUELA SCHWARTZ (Magdeburg) beschäftigte sich daran anschließend mit nationalsozialistischer Kulturpolitik im besetzten französischen Musikleben 1940-1944 und den Zusammenhängen von politischer, propagandistischer Intention deutscher Kulturpolitik und ihrer emotionalen Wirkung. So sei ein erklärtes kulturpropagandistisches Ziel gewesen, den Franzosen einen europäischen Führungsanspruch deutscher Kultur nahe zu bringen. Diese Kulturpolitik sei dann funktional gewesen, wenn an bestehende Verbindungen von Künstlern und der französischen Musikkultur angeknüpft werden konnte.

Die Sektion abschließend analysierte ANDREAS LINSENMANN (Mainz) die Strategien französischer Musikpolitik im Nachkriegsdeutschland. Im Rahmen der *rééducation* – der geplanten Entnazifizierung der Deutschen durch ein kulturelles Aufklärungsprogramm – sei auch auf Musik zurückgegriffen worden, da den Deutschen die Überzeugung zugeschrieben wurde, das „einzige wirklich musikalische Volk“ zu sein. Die Systematik einer musikalischen Umerziehung habe zunächst an Bekanntes anknüpfen sollen, um in einem zweiten Schritt nationalistische Zuschreibungsmuster aufzubrechen. Hierdurch, so die Überlegung der Franzosen, sollte die nationale Vereinnahmung eines musikalischen Repertoires ausgehebelt und letztendlich durch die Erweiterung des musikalischen Horizontes ein Mentalitätswandel forciert werden. Das Panel analysierte auf herausragende Weise, welche ähnliche Strategien

verschiedene politische Systeme zur Legitimierung von Herrschaft zu nutzen versuchten.

In der dritten Sektion wurde der Schwerpunkt auf *Musik als Mittel nationalistischer Selbstbestimmung* verlagert. REBECCA WOLF (München) ging dem Verhältnis von Musik und Nationalgefühl zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach. Affekte auslösende Musik könne eine emotionale Verbindung zu einer politisch konstruierten Nation stärken, indem sie beispielsweise in Liedern eine Vaterlandsliebe beschwört, die höher als das eigene Individuum gesetzt wird. Methodisch untersucht wurden Liederbücher nach Inhalt und Zusammenstellung sowie Feldpostbriefe, in denen die emotionale Beschäftigung mit Musik und Vaterland notiert wurde. Die durch Musik ausgelösten Gefühle der Soldaten waren laut Wolfs Analyse vielfältig, die Funktion der Musik war eine Ablenkung vom Kriegsalltag oder eine religiöse Erbauung.

Weiter veranschaulicht wurde dies durch SEREN AKYOLDAS (Florenz) mit musikalischen Praktiken im besetzten Istanbul zwischen der Besetzung durch alliierte Truppen 1918 und der Verkündung der türkischen Republik 1923 sowie durch VJERA KATALINIC (Zagreb) mit dem Musikleben in Kroatien zwischen den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts. Gemeinsamkeiten bestanden in der Fortführung musikalischer Traditionen mit parallel stattfindenden Strategien des Widerstandes, die sich im Fall des italienisch besetzten, ethnisch-religiös homogenen Teils Istanbuls in einer Vielzahl nationalistischer Lieder manifestierte, die sich auf verschiedene Genres erstreckten und eine türkische Nation als natürlich gewachsen konstruierten.

In der vierten Sektion *Konsum statt Konflikt* betonte zunächst STANISLAV TUKSAR (Zagreb) das Verhältnis von Musik und Massenmedien in Kroatien zwischen 1914 und 1918. Die Produktion und der Konsum von Musik sei integraler Bestandteil des Kulturlebens gewesen und in dieser Zeitspanne charakterisierbar als formale Annahme westeuropäischer Stilmittel mit gleichzeitiger politischer Instrumentalisierung in Bezug auf eine südslawische Ideologie. Ein Eskapismus mithilfe leichter konsumierbarer Musik ließe sich in dem großen Anteil an Operetten in den

Repertoires der Theater zeigen, während die Aufnahme von Opern feindlicher Länder als Kriegsopposition gedeutet werden könne.

MICHAEL WALTER (Graz) analysierte in seinem anschließenden Beitrag das Lied „Lili Marleen“ in Bezug auf seine weite Verbreitung während des Zweiten Weltkrieges. Die Popularität dieses Stückes liege in seiner Struktur, die eine Anschlussfähigkeit an verschiedene Text- und Tempoadaptionen erst möglich mache. Von dem Komponisten als Foxtrott komponiert, wurde zur Umwandlung in Marschmusik der Rhythmus verändert, während sich der Inhalt des Liedes zahlreiche Male wandelte.

Die Sektion abschließend untersuchte OKSANA SARKISOVA (Budapest) die Relevanz sowjetischer Musikfilme während des Zweiten Weltkrieges. Insbesondere die zwischen 1942 und 1944 produzierten Filme waren populär und seien, so Sarkisova, instrumentalisiert worden, um heroischen Patriotismus und mutige Heimatfront zu demonstrieren. Musikalisch wurde auf traditionelle Operettenmusik aus Vorkriegszeiten zurückgegriffen, um bestimmte Emotionen herbeizuführen. Bemerkenswert war hier, dass musikalische Hochkultur in diesen Filmen in einer Populärkultur präsentiert worden sei, um sie kulturell an die Bevölkerung anzuschließen und so zu bewahren.

In der folgenden fünften Sektion *Musik der Unterdrückung – Musik des Widerstands* analysierte JULIANE BRAUER (Berlin) die Wirkmächtigkeit der Musik von Häftlingsorchestern in nationalsozialistischen Lagern. Bemerkenswert war ihre Herausstellung der Ambivalenz dieser Musikpraktiken in Bezug auf die hervorgerufenen Emotionen: So habe die Musik zum einen als Instrumentarium des Terrors funktioniert, der darauf abzielte, die Häftlinge auch emotional zu zerstören, wenn beispielsweise auf Befehl zu Hinrichtungen gespielt wurde, zum anderen habe sie Häftlingen die Möglichkeit geboten, ihre Emotionen zu managen und habe in dieser Hinsicht ebenfalls eine tröstende und helfende Funktion innegehabt. An dieser Praxis wurde deutlich, wie sehr es von den jeweiligen Situationen, in denen gehört sowie praktiziert wird, abhängt, wie Musik wirkt.

Daran anknüpfend betrachtete MAGDA-

LENA WALIGÓRSKA (Florenz) den *Kulturbund Deutscher Juden* (ab 1935 *Jüdischer Kulturbund*) während des deutschen Nationalsozialismus 1933 bis 1941. Diese Institution habe innerhalb der antisemitischen Kulturpolitik der Nazis jüdischen Künstlern Arbeit und der jüdischen Bevölkerung ein Kulturprogramm geboten. Auf der anderen Seite diene sie dem Nationalsozialismus dazu, eine absolute Trennung von „deutscher“ und „jüdischer“ Kultur, die sich unter anderem mit Rückgriff auf jiddische Volksmusik zu definieren versuchte, zu betonen. Der Kulturbund habe sich, so Waligórska, ständig zwischen Unterdrückung und Widerstand bewegt, wobei auch zeitgenössische deutsche Juden widersprüchlicher Meinung über die Konstruktion jüdischer Musikkultur als erzwungene Abgrenzung „deutscher Hochkultur“ gewesen seien.

In der abschließenden Sektion *Vom Nutzen und Nachteil des Genius* ging GESA ZUR NIEDEN (Mainz) dem Zusammenhang von Musik, Krieg und Kriegsbewältigung im Rahmen des Ersten Weltkrieges anhand des Pianisten Paul Wittgenstein nach. Dieser setzte seine Karriere nach einer kriegsbedingten Armamputation einhändig fort und könne als exemplarisch für staatliche Reintegrationsversuche von Kriegsveteranen und deren gesellschaftlicher Rezeption angesehen werden. Politik, Musikpresse und er selbst hätten versucht, ihn nahtlos in Gesellschaft und Kultur zu reintegrieren und den eisernen Willen des Künstlers als Grundlage für überwundene Kriegserfahrungen betont. Insbesondere die Musik als symbolisches und emotionales Kapital sei in diesem Zusammenhang thematisiert worden und habe zu einem beispielhaften Idiom des Verdrängens und Überspielens in der Zwischenkriegszeit geführt.

Abschließend verwies HERMANN GRAMPP (Berlin) auf Konflikte des Wagnerismus in Frankreich vor und während der Weltkriege. An der französischen Wagnerrezeption zeige sich zugleich die starke Tradition französischer Wagnerianer als auch die politische Aufladung Wagners anhand der Brüche innerhalb dieser Rezeption. Mit Beginn des ersten Weltkrieges sei Wagner auf französischen Bühnen als Symbol des deutschen Militarismus in der Praxis unspielbar

geworden, während in der intellektuellen Debatte auf Empfindungen zurückzuführende Ablehnungen und Wünsche nach der Musik miteinander konkurriert hätten und so zwischen ästhetischer und politisch aufgeladener Rezeption unterschieden werden könne.

In der Abschlussdiskussion wurde auf die verschiedenen Wirkmechanismen von Musik und das Gelingen von musikalischen Funktionen anhand ihrer Chiffrierung und Dechiffrierung hingewiesen, wobei neben den Tönen auch der Text eine zentrale Rolle spielte. Heister machte den Vorschlag, den Begriff der „Musik“ durch „Musikprozess“ zu ersetzen, wobei der letztere durch seine Komplexität neue Interpretationsmöglichkeiten eröffnet.

In Bezug auf die Frage, ob Musik neuerdings entpolitisiert ist, wurde auf den eingeschränkten Fokus auf europäische Kunstmusik verwiesen, die das zentrale Thema dieser Tagung war. Sollte es zutreffen, dass die Nutzung von Kunstmusik entpolitisiert wurde, könne der Fokus auf die stetige politische Aufladung und Kodierung anderer Musikgenres mit politischer Bedeutung verlegt werden. Die Kodierung und Dekodierung ist an gemeinsame kulturelle Codes gebunden, wie im Verlauf der Tagung deutlich wurde.

Die Tagung brachte auch durch ihre Interdisziplinarität einen differenzierten Einblick in mögliche hegemoniale Strukturen der Musik im Europa der Weltkriege. Deutlich wurden die verschiedenen Wirkmechanismen von Musik, die durch die Heterogenität der Rezeption kontextabhängig Emotionen hervorrufen, stärken oder schwächen kann. Musik bietet sich, wie gezeigt wurde, als Untersuchungsgegenstand an, um Emotionen und ihre Geschichte zu untersuchen. Von anderen Künsten unterscheidet sie, dass man Musik nicht nicht-hören, die Ohren in Unterschied zu den Augen nicht schließen und sich ihrer außer durch Verlassen des Ortes nicht entziehen kann. Die Beiträge haben gezeigt, dass bewusst und kritisch an ein Interpretationsmuster herantreten werden muss, welches Musik romantisiert und als ethisch gut betrachtet. Musikalische Praxis kann als Überlebens-, Zerstreungs- und Erbauungsstrategie funktionieren, ebenso aber auch als Instrument von Terror und Folter.

Konferenzübersicht:

Eröffnungsvorträge

Sven Oliver Müller (Berlin): Die Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln? Zum Verhältnis von Krieg, Musik und Emotionen

Heinz-Gerhard Haupt (Florenz), vertreten durch Sarah Zalfen (Berlin): Zum Kulturtransfer in Europa

Panel I: Deutsche Okkupationspolitik im Zweiten Weltkrieg

Comment: Jörg Echternkamp

Hanns-Werner Heister (Hamburg): Zu Funktionen der Musik in der nazistischen Besatzungspolitik 1938-1945. Fallbeispiele und vorsichtiger Versuch einer Typologie

Jeroen van Gessel (Groningen): The Strasbourg Municipal Theatre during the Second World War, or the reconstruction of a fictitious tradition

Katarzyna Naliwajek-Mazurek (Warschau): Music during the Nazi occupation of Poland 1939-1945

Panel II: Musikalische Kulturpolitik

Comment: Sarah Zalfen (Berlin)

Stephanie Kleiner (Konstanz): Klänge von Macht und Ohnmacht. Überlegungen zu einem Konzept musikpolitischer Hegemonie am Beispiel des Rheinlandes

Manuela Schwartz (Magdeburg): Französisches Musikleben unter deutscher Okkupation 1940-44. Aspekte nationalsozialistischer Kulturpolitik im II. Weltkrieg

Andreas Linsenmann (Mainz): zwischen „Ächtung“ und „Zauber“ – Repertoirestrategien französischer Musikpolitik im Nachkriegsdeutschland

Panel III: Musik als Mittel nationalistischer Selbstbestimmung

Comment: Magdalena Waligórska (Florenz)

Rebecca Wolf (Berlin): Musik und Nationalgefühl? Emotionaler Weltzugang und staatliche Selbst-Inszenierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Seren Akyoldas (Florenz): Musical Activities in Istanbul during the Armistice Period (1918-

1923)

Vjera Katalinic (Zagreb): Aspects of musical life in Croatia within two totalitarianisms (1941-1952)

Panel IV: Konsum statt Konflikt

Comment: Claudius Torp (Kassel)

Stanislav Tuksar (Zagreb): Music and mass-media in Croatia during the First World War

Michael Walter (Graz): Lili Marleen

Oksana Sarkisova (Budapest): Light Cavalry: Soviet Musical Films during the Second World War

Panel V: Musik der Unterdrückung – Musik des Widerstands

Comment: Jutta Toelle (Berlin)

Juliane Brauer (Berlin): Die Häftlingsorchester. Musikalische Gewalt und Emotionsmanagement in den nationalsozialistischen Lagern

Magdalena Waligórska (Florenz): Jewish Culture League 1933-1941

Jalda Rebling (Berlin): Lin Jaldati und Eberhard Rebling: Jiddische Musik im Widerstand 1940-1945

Panel VI: Vom Nutzen und Nachteil des Genius

Comment: Daniel Morat (Berlin)

Gesa zur Nieden (Mainz): „I am a veteran pianist and it doesn't sound well!“. Musik, Krieg und Kriegsbewältigung beim einarmigen Pianisten und Mäzen Paul Wittgenstein

Hermann Grampp (Berlin): „Deutsche Kunst und welscher Tand?“ Konflikte des Wagnerismus in Deutschland und Frankreich

Tagungsbericht *Hegemoniale Strukturen der Musik. Besatzungspolitiken, Emotionen und ihr Transfer im Europa der Weltkriege 1914-1949*. 11.03.2011–13.03.2011, Berlin, in: H-Soz-Kult 21.04.2011.