



Hegemoniale Strukturen der Musik. Besatzungspolitiken, Emotionen und ihr Transfer im Europa der Weltkriege 1914-1949. Berlin: Heinz-Gerhard Haupt, European University Institute, Florenz; Sven Oliver Müller, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin, 11.03.2011-13.03.2011.

Reviewed by Sarah Jäkel

Published on H-Soz-u-Kult (April, 2011)

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

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 Begründung 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 legitiimierte. 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 scheiternden 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 ermöglichte 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 HANNES-WERNER HEISTER (Hamburg), welche Funk-

tionen 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 Künstlern 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 überbartet 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, offiziellen 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

reeducation 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 hier 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 zwi-

schen 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 sádslawische Ideologie. Ein Eskapismus mithilfe leichter konsumierbarer Musik lieÁe sich in dem groÁen Anteil an Operetten in den Repertoires der Theater zeigen, wÁhrend die Aufnahme von Opern feindlicher LÁnder als Kriegsopposition gedeutet werden kÁnne.

MICHAEL WALTER (Graz) analysierte in seinem anschließenden Beitrag das Lied âLili Marleenâ in Bezug auf seine weite Verbreitung wÁhrend des Zweiten Weltkrieges. Die PopularitÁt dieses StÁckes liege in seiner Struktur, die eine AnschlussfÁhigkeit an verschiedene Text- und Tempoadaptionen erst mÁglich mache. Von dem Komponisten als Foxtrott komponiert, wurde zur Umwandlung in Marschmusik der Rhythmus verÁndert, wÁhrend sich der Inhalt des Liedes zahlreiche Male wandelte.

Die Sektion abschlieÁend untersuchte OKSANA SARKISOVA (Budapest) die Relevanz sowjetischer Musikfilme wÁhrend des Zweiten Weltkrieges. Insbesondere die zwischen 1942 und 1944 produzierten Filme waren populÁr und seien, so Sarkisova, instrumentalisiert worden, um heroischen Patriotismus und mutige Heimatfront zu demonstrieren. Musikalisch wurde auf traditionelle Operettenmusik aus Vorkriegszeiten zurÁckgegriffen, um bestimmte Emotionen herbeizufÁhren. Bemerkenswert war hier, dass musikalische Hochkultur in diesen Filmen in einer PopulÁrkultur prÁsentierte worden sei, um sie kulturell an die BevÁlkerung anzuschlieÁen und so zu bewahren.

In der folgenden fÁnften Sektion *Musik der UnterdrÁckung â Musik des Widerstands* analysierte JULIANE BRAUER (Berlin) die WirkmÁchtigkeit der Musik von HÁftlingsorchestern 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 HÁftlinge auch emotional zu zerstÁren, wenn beispielsweise auf Befehl zu Hinrichtungen gespielt wurde, zum anderen habe sie HÁftlingen die MÁglichkeit geboten, ihre Emotionen zu managen und habe in dieser Hinsicht ebenfalls eine trÁstende und helfende Funktion innegehabt. An dieser Praxis wurde deutlich, wie sehr es von den jeweiligen Situationen, in denen gehÁrt sowie praktiziert wird, abhÁngt, wie Musik wirkt.

Daran anknÁpfend betrachtete MAGDALENA WALIGÁRSKA (Florenz) den *Kulturbund Deutscher Juden* (ab 1935 *JÁdischer Kulturbund*) wÁhrend des deutschen Nationalsozialismus 1933 bis 1941. Diese Institution habe innerhalb der antisemitischen Kulturpolitik der Nazis jÁdischen KÁnstlern Arbeit und der jÁdischen BevÁlkerung ein Kulturprogramm geboten. Auf der anderen Seite diene sie dem Nationalsozialismus dazu, eine absolute Trennung von âdeutscherâ und âjÁdischerâ Kultur, die sich unter anderem mit RÁckgriff auf jiddische Volksmusik zu definieren versuchte, zu betonen. Der Kulturbund habe sich, so WaligÁrska, stÁndig zwischen UnterdrÁckung und Widerstand bewegt, wobei auch zeitgenÁssische deutsche Juden widersprÁchlicher Meinung Áber die Konstruktion jÁdischer Musikkultur als erzwungene Abgrenzung âdeutscher Hochkulturâ gewesen seien.

In der abschlieÁenden Sektion *Vom Nutzen und Nachteil des Genius* ging GESA ZUR NIEDEN (Mainz) dem Zusammenhang von Musik, Krieg und KriegsbewÁltigung im Rahmen des Ersten Weltkrieges anhand des Pianisten Paul Wittgenstein nach. Dieser setzte seine Karriere nach einer kriegsbedingten Armamputation einhÁndig fort und kÁnne als exemplarisch fÁr staatliche Reintegrationsversuche von Kriegsveteranen und deren gesellschaftlicher Rezeption angesehen werden. Politik, Musikpresse und er selbst hÁtten versucht, ihn nahtlos in Gesellschaft und Kultur zu reintegrieren und den eisernen Willen des KÁnstlers als Grundlage fÁr Áberwundene Kriegserfahrungen betont. Insbesondere die Musik als symbolisches und emotionales Kapital sei in diesem Zusammenhang thematisiert worden und habe zu einem beispielhaften Idiom des VerdrÁngens und Áberspielens in der Zwischenkriegszeit gefÁhrt.

AbschlieÁend verwies HERMANN GRAMPP (Berlin) auf Konflikte des Wagnerismus in Frankreich vor und wÁhrend der Weltkriege. An der franzÁsischen Wagnerrezeption zeige sich zugleich die starke Tradition franzÁsischer Wagnerianer als auch die politische Aufladung Wagners anhand der BrÁche innerhalb dieser Rezeption. Mit Beginn des ersten Weltkrieges sei Wagner auf franzÁsischen BÁhnen als Symbol des deutschen Militarismus in der Praxis unspielbar geworden, wÁhrend in der intellektuellen Debatte auf Empfindungen zurÁckzufÁhrende Ablehnungen und WÁnsche nach der Musik miteinander konkurriert hÁtten und so zwischen Ásthetischer und politisch aufgeladener Rezeption unterschieden werden kÁnne.

In der Abschlussdiskussion wurde auf die verschie-

denen Wirkmechanismen von Musik und das Gelingen von musikalischen Funktionen anhand ihrer Chiffrierung und Dechiffrierung hingewiesen, wobei neben den TÄ¶nen auch der Text eine zentrale Rolle spielte. Heister machte den Vorschlag, den Begriff der âMusikâ durch âMusikprozessâ zu ersetzen, wobei der letztere durch seine KomplexitÄ¶t neue InterpretationsmÄ¶glichkeiten erÄ¶ffnet.

In Bezug auf die Frage, ob Musik neuerdings entpolitisiert ist, wurde auf den eingeschrÄ¶nkten Fokus auf europÄ¶ische Kunstmusik verwiesen, die das zentrale Thema dieser Tagung war. Sollte es zutreffen, dass die Nutzung von Kunstmusik entpolitisiert wurde, kÄ¶nne 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 InterdisziplinaritÄ¶t einen differenzierten Einblick in mÄ¶gliche hegemoniale Strukturen der Musik im Europa der Weltkriege. Deutlich wurden die verschiedenen Wirkmechanismen von Musik, die durch die HeterogenitÄ¶t der Rezeption kontextabhÄ¶ngig Emotionen hervorrufen, stÄ¶rken oder schwÄ¶chen kann. Musik bietet sich, wie gezeigt wurde, als Untersuchungsgegenstand an, um Emotionen und ihre Geschichte zu untersuchen. Von anderen KÄ¶nsten unterscheidet sie, dass man Musik nicht nicht-hÄ¶ren, die Ohren in Unterschied zu den Augen nicht schlieÄ¶en und sich ihrer auÄ¶er durch Verlassen des Ortes nicht entziehen kann. Die BeitrÄ¶ge haben gezeigt, dass bewusst und kritisch an ein Interpretationsmuster herangetreten werden muss, welches Musik romantisiert und als ethisch gut betrachtet. Musikalische Praxis kann als Ä¶berlebens-, Zerstreuungs- und Erbauungsstrategie funktionieren, ebenso aber auch als Instrument von Terror und Folter.

KonferenzÄ¶bersicht:

ErÄ¶ffnungsvortrÄ¶ge

Sven Oliver MÄ¶ller (Berlin): Die Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln? Zum VerhÄ¶ltnis 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: JÄ¶rg 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): KlÄ¶nge von Macht und Ohnmacht. Ä¶berlegungen zu einem Konzept musikalischer Hegemonie am Beispiel des Rheinlandes

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

Andreas Linsenmann (Mainz): zwischen âÄchtungâ und âZauberâ â Repertoirestrategien franzÄ¶sischer Musikpolitik im Nachkriegsdeutschland

Panel III: Musik als Mittel nationalistischer Selbstbestimmung

Comment: Magdalena WaligÄ¶rska (Florenz)

Rebecca Wolf (Berlin): Musik und NationalgefÄ¶hl? 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 UnterdrÄ¶ckung â Musik des Widerstands

Comment: Jutta Toelle (Berlin)

Juliane Brauer (Berlin): Die HÄ¶ftlingsorchester. Musikalische Gewalt und Emotionsmanagement in den na-

tionalsozialistischen Lagern

Magdalena Walig³rška (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): âI am a veteran pianist and it doesn't sound well!â. Musik, Krieg und Kriegsbewältigung beim einarmigen Pianisten und Mäzen Paul Wittgenstein

Hermann Grampp (Berlin): âDeutsche Kunst und welscher Tand?â Konflikte des Wagnerismus in Deutschland und Frankreich

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Sarah Jäkel. Review of , *Hegemoniale Strukturen der Musik. Besatzungspolitiken, Emotionen und ihr Transfer im Europa der Weltkriege 1914-1949*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. April, 2011.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=33107>

Copyright © 2011 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.