

Aus:

SARAH ZALFEN, SVEN OLIVER MÜLLER (Hg.)

Besatzungsmacht Musik

Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der
Weltkriege (1914-1949)

September 2012, 336 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1912-6

Musik hatte im Zeitalter der Weltkriege zahlreiche Funktionen: Sie erklang als Teil der Propaganda, als Instrument der Besatzung und als Strategie des Widerstandes. Musikstücke ertönten, um die feindlichen Köpfe und Herzen zu erobern, andere verstummten unter Zensur und Terror. Die Beiträge in diesem Buch beleuchten das Musikleben unter deutscher Besatzung im Ersten und Zweiten Weltkrieg sowie im besetzten Deutschland nach 1945. Der Dialog von Musik- und Geschichtswissenschaft sowie von Militär- und Emotionengeschichte gewährt dabei neue Einblicke in die Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln.

Sarah Zalfen (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und **Sven Oliver Müller** (Dr.) ist Leiter der Forschungsgruppe »Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas« am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1912/ts1912.php

Inhalt

**Eine Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln?
Hegemoniale Funktionen von Musik im Europa der Weltkriege**
Sarah Zalfen und Sven Oliver Müller | 9

I. MUSIK ALS BESATZUNGSINSTRUMENT

Einführung
Jörg Echternkamp | 33

**Klänge von Macht und Ohnmacht.
Musikpolitik und die Produktion von Hegemonie während der
Rheinlandbesatzung 1918 bis 1930**
Stephanie Kleiner | 51

**Musik und Nationalgefühl?
Emotionaler Weltzugang in der ersten Hälfte des
20. Jahrhunderts**
Rebecca Wolf | 85

**Politischer Genuss durch erlernte Emotionen?
Aufführungen der Berliner Philharmoniker im
Zweiten Weltkrieg**
Sven Oliver Müller | 103

**Denazifizierung mit Debussy.
Strategien französischer Musikpolitik
im Nachkriegsdeutschland**
Andreas Linsenmann | 129

II. BEDROHTE MUSIK – BEDROHUNG MUSIK

Einführung
Claudius Torp | 153

Zwischen Anheizen und Ablenken.

**Zu Wirkungen und Funktionen von Musik in der
nazistischen Besatzungspolitik**

Hanns-Werner Heister | 159

**Die Häftlingsorchester in den nationalsozialistischen
Konzentrations- und Vernichtungslagern.**

Musikalische Gewalt und Emotionsmanagement mit Musik

Juliane Brauer | 187

**Music and its Emotional Aspects during the Nazi Occupation
of Poland**

Katarzyna Naliwajek-Mazurek | 207

III. MUSIKALISCHE ANTWORTEN AUF KRIEG UND BESATZUNG

Einführung

Daniel Morat | 227

Besatzungsmacht Wagner.

Der französische Kriegsbann von 1914

Hermann Grampp | 233

Verdrängen durch Überspielen.

**Musik, Krieg und Kriegsbewältigung am Beispiel des
einarmigen Pianisten und Mäzens Paul Wittgenstein**

Gesa zur Nieden | 255

Lili Marleen.

Germanische Hegemonie oder Kriegsbeute?

Michael Walter | 279

Eine deutsche Jazzgeschichte 1945–1949

Anja Gallenkamp | 299

Zu den Autoren | 327

Eine Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln?

Hegemoniale Funktionen von Musik im Europa der Weltkriege

SARAH ZALFEN UND SVEN OLIVER MÜLLER

I. BESATZUNGSMACHT MUSIK

Spätestens seit den Schlachten um die irakische Stadt Falludscha im Jahr 2004, in denen das US-amerikanische Militär versuchte, die Stadt, die sich unter amerikanischer Besatzung als Rebellenhochburg etabliert hatte, zu erobern, ist Musik als Teil und Mittel von Krieg und Besatzung wieder ein Thema. Die Aufständischen wurden hier nicht allein mit Infanterie und Scharfschützen, Jagdbombern und Phosphorgranaten angegriffen – sondern auch mit Musik. Aus riesigen Boxen schallten Lieder von Metallica und AC/DC und wurden Teil des Kriegsgetöses, in dem sie zugleich durch Lautstärke wie durch ihre bestimmte kulturelle Codierung wirken sollten.¹ Auch in anderen Stadien des »War on Terror« spielte Musik eine gleichermaßen aggressive wie suggestive Rolle: Vor allem Suzanne Cusick hat mit

1 Vgl. J. Keyser, Troops Blast Music in Siege of Fallujah, Associated Press, 17.4.2004, <http://www.commondreams.org/headlines04/0417-17.htm> (21.03.2012). Dass AC/DC auf Grund der schottisch-australischen Herkunft der Band keine genuin amerikanische Musik ist, mag den Amerikanern wie Irakern ein überflüssiges Detail gewesen sein.

ihren Beiträgen über den martialischen Einsatz »lauter Musik« in Internierungslagern der USA für Aufsehen gesorgt² und anschaulich gemacht, wie Musik als Teil der »white« oder »no-touch torture« Gewalt und Macht über den menschlichen Geist und Körper ausüben kann und infolgedessen in Situationen kriegerischer Konflikte an Bedeutung gewinnt.

Dabei stehen Musik und Gewalt oder Musik und Krieg traditionell intuitiv wie normativ in einem Widerspruch. Bildet Musik, die wie keine andere Kunst von den Prinzipien der ästhetischen Harmonie gestaltet wird, nicht per se eine Friedensbotschaft und Friedenskraft, wie Manfred Hermann Schmid meint?³ Die jüngere Forschung hat sich von dieser normativen Sicht auf Musik vielfach abgewandt. Verweise darauf, dass heute »ausgerechnet Musik, die Kunstform, die in den vergangenen Jahrzehnten am häufigsten wirksamsten zur Weltverbesserung eingesetzt wurde (...) zum Mittel im »Krieg gegen den Terror« geworden«⁴ ist, veranschaulichen, dass das Böse auch in der Musik lauert,⁵ beunruhigen und führen wohl auch deshalb zu einer Konjunktur der akademischen Beschäftigung mit der Thematik.

Wie der Zustand des Krieges in unterschiedlichen historischen Kontexten in der Musik reflektiert wird und auch welche Rolle Musik als Militärmusik im Krieg einnimmt, ist daher inzwischen gut erforscht.⁶ Doch wie

-
- 2 S.G. Cusick, You are in a place that is out of the world...: Music in the Detention Camps of the Global War on Terror, in: *Journal of the Society for American Music* 2 (2008), Nr. 1, S. 1–26.
 - 3 M.H. Schmid, Musik und Krieg, Anmerkungen zum Thema in: A. Firme/R. Hocker (Hg.), *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld 2006, S. 15. Vgl. auch H. Lück/D. Senghaas (Hg.), *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt/M. 2005; D. Senghaas, *Klänge des Friedens: Ein Hörbericht*, Frankfurt/M. 2001.
 - 4 T. Rapp, Der Krieg der iPods, *Amnesty Journal*, Dezember 2010.
 - 5 K. Wisotzki/S.R. Falke (Hg.), *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, Bielefeld 2012.
 - 6 Vgl. Beispielsweise M.J. Grant/R. Möllemann/I. Morlandstö/S. Münz & C. Nuxoll, Music and Conflict: Interdisciplinary Approaches, in: *Interdisciplinary Science Review special issue: Music and the Sciences* 35 (2010), Nr. 2, S. 183–198 (weitere Arbeiten entstehen derzeit in der Free Floater Nachwuchsgruppe: *Music, Conflict and the State* an der Universität Göttingen); C.L. Baade, *Victory*

zum Krieg nicht nur die militärische Auseinandersetzung in der Schlacht gehört, erschöpft sich die Rolle der Musik nicht in komponierten Märschen und Schlachtenhymnen. Der operative oder strategische Teil des Krieges geht in der Regel mit dem Kampf um die *hearts and minds* einher oder direkt in ihn über. Es folgt die Phase der Besatzung. Die eigenen Prinzipien und Interessen, für die gestritten wurde – seien sie despotischer Natur, um die besiegte Bevölkerung zu unterwerfen, oder erzieherischer, um die Menschen des besetzten Landes zu verändern – gilt es durchzusetzen. Daher ist Besatzung keine stabile abgeschlossene Situation sondern ein prekärer Zustand, der seitens der Besatzer beständig stabilisiert werden muss und seitens der Besetzten jederzeit destabilisiert werden kann. Im Unterschied zum vorangehenden oder parallel laufenden Kriegsgeschehen, gibt es bei der Besatzung keine finalen Entscheidungen, sie ist ein fortwährend zu erneuerndes Ergebnis hegemonialer Praktiken.⁷ Besatzung hat prozessualen Charakter und entsprechend wird sie geprägt durch Prozesse: alltägliche Routinen wie Kontrollverfahren, ständige Überwachung und Sortierung, Regulierung des Marktes, die Präsenz von Symbolen oder Wiederholung politischer und militärischer Rituale beeinflussen Besatzungszeiten aber auch die Begegnungen zwischen Unterwerfern und Unter-

Through Harmony: The BBC and Popular Music in World War II, Oxford 2011; C. McWhirter, *Battle Hymns. The Power and Popularity of Music in the Civil War*, Chapel Hill 2012; S. Goodman, *Sonic Warfare: sound, affect & the ecology of fear*, Cambridge/MA 2009; P. Moormann/A. Riethmüller/R. Wolf (Hg.), *Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik*, Bielefeld 2012. Vgl. auch die Filmdokumentation T. Chytroschek/R. Barbato, *SONGS OF WAR: MUSIC AS A WEAPON*, Enhance TV, Neutral Bay 2011; S. Hanheide, *Pace – Musik zwischen Krieg und Frieden*, 40 Werkporträts, Kassel/New York 2007.

- 7 C. Mouffe, *The Return of the Political*, London/New York 1993, S. 12; E. Laclau/C. Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 2006³; im Anschluss an Gramsci, vgl. A. Fischer-Leescano/S. Buckel (Hg.), ›Hegemonie gepanzert mit Zwang‹. *Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis von Antonio Gramsci*, Baden-Baden 2007.

worfenen, die plötzlich zu Freunden oder auch Kollaborateuren werden können.⁸

So wie Krieg und Besatzung nicht identisch sind, aber unmittelbar mit einander zusammenhängen, sind auch Kriegsmusik und Musik der Besatzung als differenzierte Bestandteile eines musikalischen Kontinuums zu betrachten. »Der Krieg (...) kennt seine eigene Musik«⁹ – und die Musik hat ihre eigenen Mittel der Kriegführung. Die signalgebende, synchronisierende und anfeuernde Funktion der Militärmusik ist spezifischer Ausdruck der Musik des Krieges. In Situationen der Besatzung mag auch militärische Musik erklingen, aber die Musik der Besatzung erschöpft sich keinesfalls darin. Sie ist in der Regel keine Militärmusik, sondern bildet vielmehr ihr ziviles Gegenstück. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie einem per se zivilisatorischen Impetus folgen würde. Musik zu singen, sie im Radio zu hören oder musikalischen Aufführungen beizuwohnen formiert auf kommunikativer, praxeologischer und symbolpolitischer Ebene jene Routinen, welche den Besatzungsstatus aufrechtzuerhalten vermögen. Doch auch wenn ihre Funktion vielfach eine Ablenkung von Krieg und Niederlage sein soll, oder sie die Besatzer als kultivierte Macht erscheinen lassen soll, vermag ihre Kraft zerstörerisch zu wirken.

Während das Musikleben im Inland während des Krieges vielfach Einschränkungen hinzunehmen hatte – ökonomische, aber auch zensurbedingte sowie künstlerische und menschliche durch das Auftrittsverbot, die Verfolgung und Vernichtung von Musikerinnen und Musikern – expandierte die Besatzungsmacht Musik. Die Funktionen die Musik als Teil der Okkupation auferlegt und zugeschrieben werden sind zahlreich: Sie erklingt als Propaganda, als Instrument der Besatzung und als Strategie des Widerstandes. Musikstücke ertönen, um die Gemüter zu verschrecken und zu verängstigen und sogar als Folter oder aber um Köpfe und Herzen der

8 G. Kronenbitter/M. Pöhlmann/D. Walter (Hg.), *Besatzung. Funktion und Gestalt militärischer Fremdherrschaft von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Paderborn u.a. 2006; D.M. Edelstein, *Occupational Hazards: Success and Failure in Military Occupation*, Ithaca 2010.

9 M. Herrmann Schmid, *Musik und Krieg*, S. 16.

militärisch bezwungenen zu erobern; andere verstummen unter Zensur und Terror.¹⁰

Im genannten permanenten Reibungs- und Aushandlungsprozess, den eine Besatzung darstellt, nimmt die Musik ihre Rolle als Besatzungsmacht an. Musik ist nicht nur ein Spielball im prekären Kräftefeld einer Besatzungssituation, sondern sie gestaltet dessen Formierung und Umstrukturierung maßgeblich mit. Der Einsatz bzw. die Einschränkung von Musik benennt und bevorzugt spezifische Deutungen – etwa von kultureller Überlegenheit, der Reichweite einer »nationalen« Kultur, der Nationalisierung bestimmter Musik oder Komponisten, etc. Dies ist aber keineswegs ein einseitiger Prozess, durch den die Besatzungsmacht die besetzte Einheit formt. Als dynamischste, weil am ausgeprägtesten performativ wirkende Kunstform der symbolpolitischen Besatzung, schaffen Musik und Musikleben zugleich auch Räume, um die asymmetrische Beziehung zwischen Besatzern und Besetzten zu verhandeln. Dabei können Annäherungen ebenso wie Abgrenzungen zu Stande kommen, politische Konflikte überspielt oder zugespitzt werden.¹¹

10 Vgl. G. Strobl, *The Swastika and the Stage: German Theatre and Society, 1933–1945*, Cambridge 2007; A.v. Saldern/I. Marßolek (Hg.), *Zuhören und Gehört werden*, Bd. 1: *Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung*, Tübingen 1998; K. Engel, *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*, München 2003; M. Schwartz, *Musikpolitik und Musikpropaganda im besetzten Frankreich*, in: *Kultur, Propaganda, Öffentlichkeit: Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, hrsg. v. W. Benz, Berlin 1998.

11 Vgl. B. v. Hülsen, *Szenenwechsel im Elsass: Theater und Gesellschaft in Strassburg zwischen Deutschland und Frankreich, 1890–1944*, Leipzig 2003; F. Geiger, *Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust*, in: A. Riethmüller (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, 1925–1945*, Laaber 2004, S. 243–256; I.v. Foerster (Hg.), *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus*, Mainz 2001.

II. MUSIKKULTUR IM ZEITALTER DER WELTKRIEGE

Die Beiträge in diesem Band bearbeiten die Vielfalt der Funktionalisierung von Musik als Besatzungsmacht und beschränken daher ihren Blick auf einen prägnanten geografischen und zeitlichen Raum. Im Fokus steht das Musikleben unter deutscher Besatzung im Ersten und Zweiten Weltkrieg, die musikalische Besatzungspolitik des Deutschen Reichs, seine sehr unterschiedlichen Besatzungsstrategien im Westen und Osten Europas sowie die Besatzung Deutschlands wiederum durch die Alliierten nach 1945.

Der zeitliche Rahmen korrespondiert mit der Erkenntnis der nicht nur militärgeschichtlichen Forschung, dass das »Zeitalter der Weltkriege« ungeachtet seiner tiefen Brüche als historische Einheit betrachtet werden muss.¹² Nicht nur die Genese des »totalen Krieges«, die gewaltorientierte Menschenführung und die militärische Mechanisierung, sondern eben auch die Medialisierung und Popularisierung des Krieges sind Ausdruck dessen. Die Zeit markierte eine Ausweitung von Feindschaft, Nationalismus und Rassismus und eine Konjunktur emotionaler und mentaler Anspannung. Gerade die Zwischenkriegszeit als Zeit von unmittelbarer militärischer Besatzung aber auch als Periode, in der diffuse *Gefühle* von Kriegserfahrung und Fremdherrschaft auf den neuen Konflikt hinsteuerten, verweisen auf die prekäre Situation, welche dieses Zeitalter auch jenseits seiner unmittelbaren diplomatischen und militärischen Konflikte bildete. Weil Krieg und Terror vor allem von deutschem Boden ausgingen, ist es nur konsequent den Fokus auf Deutschland zu legen: Als Aggressor des totalen Kriegs – hegemonial im Westen, despotisch und vernichtend im Osten – erfuhr das Deutsche Reich auch die »totale Niederlage« gegenüber dem (bald auseinanderbrechenden) Bündnis der alliierten Mächte und wurde Austragungsort seiner unterschiedlichen Besatzungsstrategien. Das Deutsche Reich im Zeitalter der Weltkriege bildet insofern nicht nur den viel-

12 Vgl. B. Thoß/H.E. Volkmann (Hg.), *Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Krieg, Kriegserlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland*, Paderborn 2002; V. Berghahn, *Europa im Zeitalter der Weltkriege. Die Entfesselung und Entgrenzung der Gewalt*, Frankfurt/M., 2002; siehe E. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1995, S. 37–281; J. Echternkamp (Hg.), *Kriegsenden, Nachkriegsordnungen und Folgekonflikte im 19./20. Jahrhundert*, Freiburg i.Br. 2012.

fach untersuchten Raum ungekannter Ausmaße von Gewalt und Verfolgung, sondern auch ein Untersuchungsfeld, das eine größtmögliche Vielfalt an Besetzungssituationen und -strategien beobachten lässt.

In thematischer Hinsicht durchziehen die Leitmotive der emotionalen Aneignung und Funktionalisierung von Musik sowie das Spannungsfeld zwischen nationaler und universaler Konnotation von Musik den vorliegenden Band. Der Fokus richtet sich dabei auf die Rezeptionsästhetische Untersuchung musikalischer Praktiken und Bewertungen, denn die historische Bedeutung von Musik resultierte weitgehend aus ihrer Aufführung und Bewertung nicht nur aus ihrer Struktur.¹³ Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes haben deshalb ihre Analyse überwiegend auf musikalische Ereignisse und deren Wirkung konzentriert, und nur nachrangig auf musikalische Werke. Das Musikleben bietet den analytischen Vorzug, verschiedene Segmente der Gesellschaft nicht als abstrakte Konstrukte, sondern als konkrete Handlungs- und Erfahrungsträger an bestimmten Orten in Aktion beobachten zu können. Musik in dieser Weise in die Geschichte zu integrieren, sensibilisiert für die kulturellen Erfahrungen und Verhaltensmuster vergangener Gesellschaften. Der heuristische Mehrwert einer historischen Analyse der Musikkultur im Zeitalter der Weltkriege liegt in drei Zugängen:

Den ersten wichtigen Befund bildet der Umstand, dass musikalische Räume die öffentliche Verhandlung politischer, sozialer und kultureller Relationen ermöglichten und erzwangen. Die Demokratie, das Reich oder die Nation in Klang zu repräsentieren oder auf der Bühne zu inszenieren stellte eine öffentliche Arena her. Die Teilnahme an der Produktion oder dem Konsum von Musik bedeutete die Erschaffung oder die Vertiefung erwünschter sozialer und politischer Beziehungen in einer Gesellschaft.

13 Vgl. S. Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London 1990; C. Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton 1998; H. Danuser/F. Krummacker (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991; H.-J. Hinrichsen, *Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 78–101; M. Thompson, *Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning*, in: *History and Theory* 32 (1993), S. 248–272; W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

Denn Musik bestand und besteht nicht nur aus Melodien und Klängen, manchmal auch Texten und aufgeführten Bildern. Sie geht meist untrennbar mit unausgesprochenen Erwartungshaltungen, Gesten, Verhaltensmustern und Ritualen einher. Durch das wiederholte Zelebrieren dieser Verhaltensmuster kann auch die dadurch implementierte Gesellschaftsordnung, eine bestimmte kulturelle oder politische Autorität oder die Verklärung kultureller Mythen in ihrer Rechtmäßigkeit bestätigt werden. Die Sinnlichkeit musikalischer Aufführungen legitimierte Herrschaft – oder auch den Widerstand gegen sie.¹⁴

Zweitens konnte die öffentliche Inszenierung idealer politischer Beziehungen, diese, im Sinne einer hegemonialen Praxis zugleich erzeugen. Dem Konzept des Performativen folgend, kann die Teilnahme an musikalischen Aufführungen als eine Praxis definiert werden, welche gesellschaftliche Ordnungsmuster, Bilder und Werte nicht nur reflektierte sondern kreierte.¹⁵ Operaufführungen, Tanzkapellen und Radiowunschkonzerte können als sensible Indikatoren für das mehrheitsfähige gesellschaftliche Wissen ihrer Zeit gelesen werden; sie sind gleichermaßen Produkte wie Momentaufnahmen der sie umfassenden gesellschaftlichen Vorgänge. Musikalische Praktiken und Bewertungen können damit als Codes verstanden werden, die sozialen und politischen Entwürfe, die Hoffnungen und Ängste einer Gesellschaft zu entziffern.

Drittens kommt es darauf an zu bedenken, das Publikum nicht lediglich als Beobachter und passiven Rezipienten musikalischer Spektakel zu be-

14 Vgl. K. Painter, *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900–1945*, Cambridge/MA 2007; C. Applegate/P. Porter (Hg.), *Music and German National Identity*, Chicago/IL 2002; sowie die Beiträge in S.O. Müller/J. Toelle (Hg.), *Die Politisierung der Oper. Inszenierungen, Bestätigungen und Bedrohungen der gesellschaftlichen Ordnung in Europa im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2007.

15 Vgl. J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Theatre Journal* 40 (1988), Nr. 4, S. 519–553; E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, bes. S. 31–57; J. Früchtl/J. Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*, in: dies. (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/M. 2001, S. 9–47.

trachten. Die Teilnehmer an den Aufführungen, die Radiohörer und Schallplattenkäufer waren auch in den beiden Weltkriegen selbst Akteure, die die Wirkung der Musik durch ihre körperliche Präsenz, ihren Konsum, ihre Bewertung und ihr Hörverhalten wesentlich prägten. In der sogenannten Unterhaltungsmusik zählten häufige, ja alltägliche Stücke, welche die Mehrheit der Bevölkerung liebte. Die Barrieren zwischen Politikern, Künstlern und Zuhörern bei der Gestaltung einer Aufführung war daher in gewisser Hinsicht durchlässig. Der musikalische Konsum wurde zur alltäglichen Gewohnheit.

III. MUSIK UND EMOTIONEN

Musik ist für viele Menschen zweifach anschlussfähig: Sie symbolisiert nicht nur unterschiedliche kulturelle Traditionen auf die man sich berufen kann, sie evoziert auch emotionale Reaktionen.¹⁶ Dass Musik und Gefühl untrennbar zusammengehören ist ein Gemeinplatz und eine alltägliche Erfahrung. Im Anschluss an die Konjunktur der Neurowissenschaften in den vergangenen Jahren ist diese den meisten bekannte und doch wissenschaftlich schwer benennbare Beziehung zwischen Musik und Emotionen auf breites auch öffentliches Interesse gestoßen.¹⁷ Studien aus den »Laboratorien« konnten demonstrieren, wie Musik zu unmittelbaren Reaktionen im Körper führt: Schauer über den Rücken, Lachen, Kloß im Hals, Tränen, Gänsehaut, Herzjagen, Gähnen, Gefühle in der Magengrube. Der »Schatz, hör' doch, sie spielen unser Lied!«-Effekt beschreibt im Zusammenhang mit Musik auftretende Gefühle und Erinnerungen, die durch Veränderungen der Herz- und Atemfrequenz und in bildgebenden Verfahren sichtbar gemachte neuronale Impulse messbar werden. Bekannt scheint daher: bestimmte Stücke werden von einer Mehrzahl von Menschen als sehr emotio-

16 I. Cross, Music and meaning, ambiguity, and evolution, in: Miell/ Macdonald/ Hargraves (Hg.), *Musical Communication*, Oxford/New York 2007, S. 27–43; M. Grossbach/E. Altenmüller, Musik und Emotionen – zu Wirkung und Wirkort von Musik, in: T. Bendikowski u.a. (Hg.), *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, Münster 2003, S. 13–22.

17 P. Bethge, Das Tor zur Emotion, in: *Spiegel Special*, 01.11.2003, S. 54–57; ders., Die Musik-Formel, in: *Der Spiegel*, 28.07.2003, Heft 31, S. 130–141.

nal beschrieben, das heißt als Auslöser mehr oder minder starker vegetativer Reaktionen.¹⁸ Zugleich aber belegen diese Studien, dass eben kein kausaler Nexus zwischen einem bestimmten Musikstück und einer spezifischen emotionalen Wirkung besteht. Nicht nur von Kultur zu Kultur, sondern häufig schon zwischen Individuen besteht eine große Differenz, welche Regung eine bestimmte Musik hervorruft. Mehr noch: es existiert nicht nur keine intersubjektive emotionale Reaktion auf Musik, sie ist auch zeitlich variabel. Bereits die Wirkung von Musik auf den Körper, von der Vielfalt an Deutungen, der Hörgewohnheiten und Geschmäcker ganz zu schweigen, unterliegt einer stetigen Veränderung und erweist sich als abhängig von ihrem historischen Kontext.¹⁹

Die musikalischen Besatzungspolitiken im Zeitalter der Weltkriege und ihre Wirkungsbreite von Zensur und Vernichtung bis zur Re-Education ergeben daher ein auch kultur- und sozialwissenschaftlich herausforderndes Forschungsfeld, in dem nach der historischen Wirkungsmacht von Emotionen zu fragen ist. Emotionen sind nicht nur neurale Impulse im Gehirn, die den Körper stimulieren. Sie sind soziale Phänomene indem sie Wahrnehmungsmuster strukturieren aus denen sich die Bedeutung von Musik für das jeweilige Publikum ergibt. Emotionen wirken als kulturelle Konstrukte, die durch Lernprozesse angeeignet werden. Sie entstehen aus sozialen Praktiken, formen diese aber auch und beeinflussen die Wahrnehmungen und Handlungsmotivationen von Individuen und Gruppen gleichermaßen.

18 Einen guten Überblick zur Diskussion über das Verhältnis von Musik und Emotion bieten P.N. Juslin/J. A. Sloboda (Hg.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford 2001; A. Bradley, *A Language of Emotion: What Music Does and How It Works*, Bloomington/IN 2009; M. Budd, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London 1992; Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy*.

19 Grossbach und Altenmüller verweisen auf das relativ gut erforschte Beispiel des Einflusses von Hintergrundmusik auf das Einkaufsverhalten. Als Effekt der Gewöhnung im Zuge der Massenmedialisierung bewertet, ist die Bedeutung von Musik auf Kaufdauer und Intensität zwischen den 1960er und 90er Jahren stark rückläufig, Grossbach/Altenmüller, *Musik und Emotionen*, S. 14, Vgl. auch Behne: *Wirkung und Wirkungslosigkeit von Musik – Konsequenzen für die Musikkulturpolitik*, in: H.-W. Heister/W. Hochstein (Hg.), *Musik und...*, Bd. 3: *Kultur Bildung Politik, Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag*, Hamburg 2000, S. 299ff.

Sie haben deshalb einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf historische Prozesse.²⁰

Nach dem heutigen Kenntnisstand ist es noch unklar, ob durch die Emotionen in musikalischen Aufführungen neue Verbände in der Gesellschaft entstehen – oder ob umgekehrt bereits bestehende Gesellschaften sich so musikalisch verständigten. Studien zur sozialen und emotionalen Bedeutung von Musik in Besatzungsregimen können Aspekte dieser grundsätzlichen Frage nach dem Zusammenhang von Musik, den mit ihr verbundenen Gefühlen und den in diesem Nexus konstituierten Gemeinschaften erhellen. Wenn Musik eine emotionale Wirkung hatte, wie wurde diese reflektiert und als Besatzungsinstrument eingesetzt? Verwandelten Emotionen die kulturellen Praktiken der Menschen in Instrumente politischer Akzeptanz und williger Partizipation gegenüber der Besatzungsmacht? Oder machte sie die Begegnung und den Austausch einander fremder Menschen wahrscheinlicher? Führte sie gegebenenfalls Menschen zusammen und ermöglichte eine intensivere Kommunikation oder förderte sie möglicherweise auch die gegenseitige Entfremdung?

Die emotionale Aneignung historischer musikalischer Darbietungen ist sicher nicht präzise zu kalkulieren. Doch manche Verhaltensmuster der Musikkonsumenten sind ohne emotionale Bedingungen nur unzulänglich zu verstehen. Durch die soziale Handlung des Konzertbesuchs oder auch

20 U. Frevert, *Emotions in History – Lost and Found*, Budapest 2011; P.N. Stearns/C.Z. Stearns, *Emotionology: Clarifying the History of emotions and emotional Standards*, in: *The American Historical Review* 90 (1985), S. 813–836; M. Scheer, *Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotion*, in: *History and Theory* 51 (2012), S. 193–220; weitere musikspezifische Arbeiten entstehen am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin, in der Forschungsgruppe »Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas« die geschichtliche Entwicklung der durch Musik ausgelösten Emotionen im 19. und 20. Jahrhundert zum Thema hat. Emotionen werden hier als öffentliche Kommunikationsformen untersucht. Dabei liegt der Schwerpunkt weniger auf der Analyse physiologischer Effekte durch Musik, sondern darauf, wie Gruppen sich diese aneignen. Musik hat die Funktion, sehr unterschiedliche Individuen in einer Gemeinschaft miteinander zu verbinden – oder soziale und politische Feinde zu erschaffen.

des Singens von Schlagern entstehen sowohl musikalische als auch emotionale Gemeinschaften – sie können den Erfolg einer integrativen Besatzungsstrategie abbilden, oder die Segregation zwischen Besatzern und Besetzten verdeutlichen. Es ist daher wichtig zu fragen, welche Rolle Musik als performative, emotionale und soziale Praxis für Vergemeinschaftungsprozesse und die Kohäsion sozialer Gruppen in den untersuchten Okkupationspolitiken spielte.²¹

Die Präsentation öffentlich gespielter Musik wie die Teilhabe daran, waren politische Handlungen. In der Macht musikalischer Aufführungen lag eine politische Chance in und nach den beiden Weltkriegen, vor allem weil sie unpolitisch schienen. Ihre mediale Präsenz und die eingeforderte Unterhaltung der Hörer erleichterten beinahe allen Menschen den täglichen Zugang. Bereits hinsichtlich der Besucherzahlen war die Musik allen anderen Künsten überlegen. Doch diese Form musikalischer Herrschaftsstiftung verursachte trotz ihres überwiegenden Wohlklangs eine Zwangssituation. Statt von einer manipulativen emotionalen Disziplinierung der Musikliebhaber auszugehen, verweisen die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes auf die Diversifizierung der Emotionen. Die Erscheinungsformen musikalisch motivierter Emotionen sind vielfältig und die Fragen nach dem »richtigen« musikalischen Geschmack und dem »richtigen« Hörverhalten waren nicht nur ästhetisch umstrittene Phänomene – sie wurden auch politisch und strategisch eingesetzt.

IV. MUSIK UND NATIONALISMUS

Die emotionale Prägung, die das Musikleben in den Besetzungssituationen im Zeitalter der Weltkriege erfuhr, war dabei in den seltensten Fällen intrinsischer oder musikimmanenter Natur. Ihre inhaltliche Ausrichtung

21 Vgl. dazu die Überlegungen von N. Cook/N. Dibben, *Musicological approaches to emotion*, in: Juslin/Sloboda, *Music*, S. 45–70; T. DeNora, *Aesthetic agency and musical practice: New directions in the sociology of music and emotion*, in: Juslin/Sloboda, *Music and Emotion*, S. 161–180; R. Finnegan, *Music, Experience, and the Anthropology of Emotion*, in: M. Clayton/T. Herbert/R. Middleton (Hg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York/London 2003, S. 181–192.

kannte vielmehr ein alles dominierendes Thema: die Nation. Die vielleicht größte Faszination der Kategorie »Nation« liegt in ihrer Unschärfe. Was den verschiedensten Nationalisten die Identifikation ermöglichte, hat der Forschung seit jeher Probleme bereitet. Die Definitionsversuche zu »Nation« und »Nationalismus« sind so unüberschaubar und widersprüchlich wie das Phänomen selbst. Als fruchtbar für die Forschung hat sich Benedict Andersons Konzeption der Nation als einer »vorgestellten Gemeinschaft« erwiesen. Sein konstruktivistischer Ansatz verdeutlicht, dass die »Nation« keine eigentliche Essenz, keine fest gefügte Substanz enthält. Die Nation wird deshalb als »vorgestellt« begriffen, weil der Nationalismus – das ist das sich auf die Kategorie »Nation« beziehende Reden und Handeln – die Gemeinschaft zunächst im Denken ihrer Mitglieder und durch ihre Kommunikation untereinander hervorruft. Ausschlaggebend sind der Glaube und die Selbstbindung der Individuen an »ihre« Gruppe, nicht an eine objektive Realität.²² Das heißt aber nicht, diese Konstruktion der Nation als Herstellung von Unwirklichem zu begreifen und sie »realen« Gemeinschaften gegenüberzustellen. Alle sozialen und kulturellen Gemeinschaften sind immer auch vorgestellte und konstruierte. Entscheidend ist die Tatsache, dass die Nation durch den Glauben an ihre Gemeinschaft zur Realität wird. Indem der Nationalismus seine Bedeutung für die Vorstellungen, Interessen und Emotionen der Menschen erhält, erzeugt er eine handlungsleitende Wirklichkeit.²³

Das Ziel der vertonten Nationalmythen in den Konzertsälen, Tanzkapellen und Radios im Zeitalter der Weltkriege bestand somit vor allem darin, vermeintlich gesicherte Wissensbestände in Legitimität umzumünzen. »Nationale« Musik entstand als Ausdruck des politisch motivierten Bedürfnisses, Musik zur Sinnstiftung zu nutzen. Das Beste der eigenen Kulturtradition begriffen die Regierungen und die bürgerlichen Eliten als

22 B. Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/M. 1993². Vgl. E. Gellner, Nations and Nationalism, ND Oxford 1993, und zum damit verwandten Konzept der Nation als »gedachter Ordnung« (Emerich Francis) M.R. Lepsius, Nation und Nationalismus in Deutschland, in: ders., Interessen, Ideen und Institutionen, Opladen 1990, S. 232–246.

23 In der prägnanten Formulierung Walker Connors: »What ultimately matters is not what is but what people believe is.« W. Connor, Ethnonationalism. The Quest for Understanding, Princeton/NJ 1994, S. 93.

»national«. Dazu musste die Musik umgedeutet oder gleich neu geschaffen werden. Diese »Erfindung« nationaler Traditionen erfolgte keinesfalls aus dem kulturellen Nichts, sondern stellte vor allem eine kreative Umwertung und Neuordnung vorhandener Wissensbestände und bestehender sozialer Praktiken dar.²⁴ Vor dem Hintergrund der Politisierung und der Bedrohung tradierter Lebenswelten und Gewissheiten im totalen Krieg, schien gerade die Musik Orientierung zu vermitteln. Diese Nationalisierung der Musik im Zeitalter der Weltkriege war aber ein transnationales Phänomen. In keiner Kriegsgesellschaft fehlte es an Versuchen die nationale Ausrichtung der Kunstmusik und der Unterhaltungsmusik einzufordern. Der Trauermarsch der »Eroica« versprach Einblicke in die Tiefe der deutschen »Volksseele«, Elgars Sammlung von Volksliedern die Renaissance vermeintlich verschütteten britischen Kulturguts. Entscheidend war die Vorstellung der Menschen. Die Musik wurde nicht durch einzelne musikalische Reminiszenzen im »Volkston« (Lieder, Tänze, Märsche), zu einer nationalen Angelegenheit, sondern durch den Glauben der Rezipienten.²⁵

Sowohl die reale als auch die imaginierte kulturelle Vorherrschaft Deutschlands war, dem oben genannten Konzept folgend, unersetzlich für die Selbstdefinition der alliierten Kultur und für die Legitimation der vorgestellten Einheit gegen die Bedrohung von außen. Es ist die dichotome Struktur der Differenzierung, die das zentrale Konzept des Nationalismus am besten beschreibt und die sich auch im Musikleben der Besatzungssituation immer wieder abgebildet findet: Durch das Erkennen und Benennen einer Eigenschaft, welche der eigenen nationalen Gruppe zugeschrieben wird, gilt es andere Faktoren gänzlich auszuschließen. Die nationalistische Wahrnehmung der Welt stellt binäre Unterschiede her, sorgt für eine strenge Trennung zwischen *In-* und *Out-Group*. Diese Klassifizierung der Welt stellt die Grundlage moderner sozialer und politischer Entitäten und

24 Vgl. E.J. Hobsbawm, *Inventing Traditions*, in: ders./T. Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1–14; H.-U. Wehler, *Nationalismus, Geschichte, Formen*, Folgen, München 2011.

25 Vgl. E.E. Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992; S.C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Bloomington 2003; M. Hughes, *The English Musical renaissance and the Press 1850–1914: Watchmen of Music*, Aldershot 2002.

misst, aufgrund der im Konzept enthaltenen Regeln, der *In-Group* positive und der *Out-Group* negative normative Qualitäten bei. Nationalistische Selbstwahrnehmung besteht deshalb essentiell aus Ab- und Ausgrenzungsmechanismen, die *Out-Groups* stigmatisieren.²⁶ Mit anderen Worten, eine nationalistische Beschreibung der Welt ist unlösbar mit der Identifikation des Fremden und dessen Abwertung verknüpft. So gilt das Diktum von Karl W. Deutsch nach wie vor: »Eine Nation ist eine Gruppe von Menschen, die durch einen gemeinsamen Irrtum hinsichtlich ihrer Herkunft und eine gemeinsame Abneigung gegen ihre Nachbarn geeint ist.«²⁷

In gewisser Hinsicht war es gerade die Universalität der Musik, die ihre nationale Aneignung oder ihren nationalen Auftrag ermöglichte. Die politische Ironie war, dass praktisch in ganz Europa jeweils vermeintlich spezifische »nationale« Musik kreiert wurde: Ob Beethovens Sinfonien oder der Kriegsschlager Lili Marleen – der nationalen Aneignung waren ebenso wenig Grenzen zu setzen, wie der internationalen, vermeintlich universellen Ausdeutung. Die zunehmende Ähnlichkeit des Repertoires, der ästhetischen Präferenzen und der darstellerischen Mittel, führten dazu, dass vermeintlich spezifisch nationale Phänomene der kriegführenden Länder und Gesellschaften zunehmend auch als gemeinsame europäische Konventionen gelesen werden können.

In diesem Band kommt es darauf an, die Beziehungen zwischen Kriegsgesellschaften und Musikkulturen nicht anhand der vermeintlich getrennten Achsen von Austausch und Kommunikation einerseits und Machtkämpfen und Antagonismen andererseits zu schreiben.²⁸ Zu fragen ist vielmehr, inwieweit das Konzept nationaler Abgrenzung und die Praxis europäischer Angleichung sich gegenseitig bedingten. Auf eine Formel gebracht hieße die hier vertretene Überlegung: Aneignung erfolgte durch Abgrenzung und Abgrenzung wiederum durch Aneignung. Was die Be-

26 Hilfreich neben Anderson, *Erfindung der Nation*, sind D. Richter, *Nation als Form*, Opladen 1998, S. 86–87; G. Eley/R.G. Suny, *Introduction: From the Moment of Social History to the Work of Cultural Representation*, in: G. Eley/R.G. Suny (Hg.), *Becoming National: A Reader*, New York 1996, S. 3–37.

27 Vgl. K.W. Deutsch, *Nationalismus und seine Alternativen*, München 1972, S. 9.

28 Vgl. zu diesen augenscheinlich getrennten Modellen N.Z. Davis, *What is Universal about History?* In: G. Budde u.a. (Hg.), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen 2006, S. 15–20.

wertung der Musik und des Musikkonsums zeigen, ist die Gleichzeitigkeit und die Interaktion von Nationalismus einerseits und der Glaube an einen harmonischen Wissenstransfer andererseits. Die Durchsetzung »nationaler« Musik bedeutete Austausch, Kommunikation und Imitation aber auch Widerstand und Ausgrenzungen. Erfolgreiche musikalische Vermittlungsversuche existierten nicht jenseits aufgeladener nationalistischer Spannungen, sondern waren gleichsam Teil der Entwicklung. Die meisten Nationalisten begehrten gegen diejenigen hegemonialen Kulturen auf, aus deren Normen sie die eigene Bewegung speisten. Musikalische Kontakte verstärkten somit nicht nur gegenseitiges Lernen und Toleranz sondern auch Entfremdung und Abgrenzung. Der optimistische Glaube, dass gegenseitiges kennen lernen, das Austausch und Vermittlung gleichsam notwendig kulturelle Harmonie und Verständnis zwischen den europäischen Gesellschaften stiftet, wird gerade durch die Rezeption von Musik vielfach widerlegt.²⁹

V. ZUM THEMATISCHEN AUFBAU

In der Verbindung einer vielfach nationalistisch aufgeladenen Tradition und der im Spannungszustand der Besatzung zwischen Hoffnung und Horror oszillierenden Emotionen, die im Musizieren und Musikkonsum ihren Ausdruck finden, liegt die Relevanz des Zusammenhangs von Musik, Besatzung und Emotionen; sie macht Musik zu einem bedeutenden Teil von Besatzungspolitik im Zeitalter der Weltkriege. Nicht zuletzt ermöglicht sie die Projektion politischer, kollektiver aber auch individueller Positionen. Musik ist aus dieser Perspektive nicht nur zweckrationales Mittel, kein formbarer oder bloß missbrauchter Gegenstand der Besatzungspolitik. Sie kann selbst zur Besatzungsmacht werden – darauf bauen sämtliche in diesem Band versammelten Analysen auf. Der Dialog von Musik- und Geschichtswissenschaft sowie von Militär- und Emotionengeschichte gewährt

29 Vgl. dazu M. Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York 1991; F. K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982; S.O. Müller, *Contacts in Music: Transfers and Rivalries between Britain and Germany around 1900*, in: D. Geppert/R. Gerwarth (Hg.), *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain – Cultural Contacts and Transfers*, Oxford 2007.

dabei neue Einblicke in die Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln.

Die Untergliederung dieses Bandes trägt dabei den unterschiedlichen Funktionen, welche der Musik im Zusammenhang mit den Besatzungspolitiken dieser Epoche zukamen, Rechnung:

Musik wurde im Rahmen der deutschen Besatzungspolitik wie des besetzten Deutschlands selbst zu einem Besatzungsinstrument, das heißt zu einem strategisch eingesetzten Mittel während und nach den Kriegen, um die »Köpfe und Herzen« der Menschen zu erobern. Gezielt eingesetzt im Rahmen der kultur- und symbolpolitischen Dimensionen von Besatzung, sollten musikalische Aufführungen hegemoniale Positionen behaupten. Die im ersten Teil des Bandes versammelten Beiträge machen deutlich, dass es nicht entscheidend war, ob diese Positionen durch abstrakte kulturpolitische Überlegungen vorformuliert waren, die gezielt implementiert werden sollten, oder ob sie erst im musikalischen Alltag der Besatzung entstanden. Sichtbar wird in den untersuchten Fällen, wie musikalische Nationalisierungsansprüche auf der einen und Universalisierungsversuche auf der anderen Seite die Geltung von Musik bei der Aushandlung von Hegemonien bestimmten. Stephanie Kleiner beschreibt in ihrem Beitrag zur Musikpolitik während der Rheinlandbesetzung nach dem Ersten Weltkrieg wie beispielsweise Richard Wagners Opern gleichermaßen als »Vehikel französischer Machtimplementierung« als auch als »Bestandteil eines ›rheinischen Befreiungskampfes‹« der Deutschen gegen die Franzosen gewendet werden konnten. Das heißt, hegemoniale Praktiken im Bereich der Musik bestanden sowohl darin, eine kulturelle Vormachtstellung zu demonstrieren, als auch darin Beispiele zu generieren, die den eigenen Einfluss auf die Kultur des besetzten Landes zeigten. Auch der Beitrag von Andreas Linsenmann über die musikpolitische Programmatik der französischen *re-éducation* der Franzosen in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg demonstriert, wie Nationalisierung und Universalisierung in den Zuschreibungen politischer Funktionen von Musik oszillierten: Um die besiegten Deutschen von ihrem Glauben an die eigene kulturelle Überlegenheit abzubringen, sollte die Bevölkerung durch eine Anerkennung der Leistung französischer Musik zu einer demokratisierenden Wertschätzung von »entnationalisierter« Musik insgesamt erzogen werden.

Dabei war eine der wesentlichen Eigenschaften von Musik als Instrument ihr unterhaltender und zugleich Alltagsroutine schaffender Charakter.

Das heißt, neben militärischer Präsenz, Machtdemonstrationen durch Kontrolle und ggf. Schikanen sowie der expliziten Sprache öffentlicher Propaganda, erschien die Musik nicht nur unpolitisch, sondern bisweilen als erfreuender Zufluchtsort, dessen hegemonialer Anspruch nicht auf den ersten Blick sichtbar war. »Nur nicht langweilig werden. Nur keine Öde. Nur nicht die Gesinnung auf den Präsentierteller legen«³⁰ – diesem strategischen Diktum von Goebbels folgte auch die musikalische Besatzungspolitik des nationalsozialistischen Deutschland. Tourneen von Orchestern und Opern-Ensembles, Gastauftritte berühmter Künstler und Dirigenten vermochten die Besatzungsziele in eine andere symbolische Sprache zu übersetzen. Nicht schlichte Propagandaformulierungen, sondern der gemeinsame Konzert- oder Opernbesuch von Besatzern und Besetzten, der geteilte Genuss sollten als Element hegemonial eingesetzter Alltagspraktiken auf die Gesinnung des Publikums einwirken. Sven Oliver Müller demonstriert in seiner Darstellung der Tourneen der Berliner Philharmoniker während des Zweiten Weltkrieges, dass Musik dabei keine einfach im Zuge der Besatzungspolitik applizierbare Funktion besitzt. Der Erfolg der Besatzungsmacht Musik beruht stattdessen vielfach – wie in Paris – auf etablierten sozialen Traditionen. Ohne den deutsch-französischen Kulturtransfer im Musikleben der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, hätte der Einsatz von Musik im besetzten Paris nicht als erfolgreiche hegemoniale Strategie betrachtet werden können.

Die abgehandelten Beispiele verdeutlichen aber auch, dass der Versuch, durch Musik eine emotionale Überzeugung oder Annäherung zu stiften, häufig an seine Grenzen stieß. Gerade die universelle Dimension, auf welche die musikpolitische Strategie so oft zielte, sorgte eben dafür, dass Musik vielfach mit einer nationalen und nationalistischen Tradition aufgeladen werden konnte. Wie diese Prägung als Form emotionaler Sinnstiftung und Erziehung zur Ergebnisheit gegenüber der Nation erfolgen kann, verdeutlicht Rebecca Wolff in ihrer Analyse von Liederbüchern der Wehrmacht und der höheren Schulen.

Musik war aber nicht nur ein strategisches Instrument, das der (vor allem emotionalen) Prägung von Besatzern und Besetzten dienen sollte oder eine Arena widerstreitender hegemonialer Positionen bot. Sie war auch Gegenstand und bisweilen sogar Medium kultureller Aggression. Die Bei-

30 Zit. n.: A. Diller, Rundfunkpolitik im Dritten Reich, München 1980, S. 143.

träge im zweiten Teil des Bandes befassen sich mit Musik unter dem Einfluss der Besetzung. Dies betraf in erster Linie die Bedrohung bestimmter Kompositionen und musikalischer Praktiken aber auch die Bedeutung, die musikalische Kräfte den Besetzungsmächten zum Trotz erhalten konnten.

Der Befund, der mithilfe von Musik heraufbeschworenen Normalität darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Musik auch unmittelbarer Teil der Gewaltausübung von Besetzung war. Durch ihre geschilderte traditionale und emotionale Aufladung birgt die Besetzungsmacht Musik nicht nur Orientierung und Sinnstiftung sondern auch kulturelle Codes, welche die Demütigung der *Out-group* mit sich zu bringen vermögen. Dies kann sowohl dadurch erfolgen, einer Musik unfreiwillig ausgesetzt zu sein, den Kontext bekannter Musik radikal zu verändern oder aber den Zugang zu gewohnter und geliebter Musik plötzlich verweigert zu bekommen. Wird Musik in diesem Sinne eine Besetzungsmacht, so vermag ihr Einsatz erlernte Assoziationen zu zerstören, Vertrautes zu entfremden und Fremdem eine emotionale und körperliche Wirkungsmacht zu verleihen.

Diese Rolle der Musik findet sich im zeitlichen und geografischen Rahmen dieses Bandes als signifikante Erscheinungsform der nationalsozialistischen Ostpolitik wieder – die qualitative Differenz von Kriegführung und Besetzung zwischen West- und Osteuropa wurde mithin auch in der kulturpolitischen Hegemonie Deutschlands sichtbar. Deutsche Gewalt und deutsche Musik stellten nicht unterschiedliche, sondern ähnliche Muster nationalsozialistischer Aggression dar. In seinem Versuch einer Typologisierung der Funktionen von Musik in der nationalsozialistischen Besatzungspolitik, macht Hanns-Werner Heister diese spezifische Wandlung der Musik unter dem Streben des Deutschen Reiches nach Weltherrschaft deutlich. Franzosen und Niederländer wurden einer vermeintlich überlegenen deutschen Musik ausgesetzt, um emotional gewonnen und ästhetisch »belehrt« zu werden. Im besetzten Polen fiel aber auch die musikalische Demonstration deutscher Macht schrecklicher aus: Der Beitrag von Katarzyna Naliwarjek-Mazurek schildert die Breite der Machtausübung deutscher Besatzer im musikalischen Feld vom Berufsverbot polnischer Musiker und der Sperrung musikalischer Aufführungen für das polnische Publikum über die Aneignung polnischer Komponisten (allen voran Frederic Chopin) bis hin zur »Deutschen Musik«, die noch in den Vernichtungslager erklingen musste. Was es bedeutete, in den Konzentrations- und Vernichtungslagern Musik zu spielen, analysiert Juliane Brauer mit Rückgriff auf

eine Konzeption von Musizieren und Musik hören als Formen der emotional ausgeübten Gewalt am »wissenden Körper«. Hier wird aber auch deutlich, welche zwiespältige und mitunter paradoxe Funktion Musik erhalten kann. Denn selbst unter Zwang gespielt und im Angesicht der sicheren Vernichtung, spendete Musik den Häftlingen Kraft, um für das Überleben zu kämpfen.

Der dritte Teil des Bandes schließlich untersucht das sich häufig überraschend beständig entwickelnde Musikleben und die dabei entstehenden musikalischen Begleiterscheinungen oder Nebenkriegsschauplätze innerhalb der verschiedenen Besatzungssituationen. Sie alle zeigen: auch da, wo Musik gar nicht gezielt von den Besatzungsmächten eingesetzt oder aktiv ins Musikleben eingegriffen wurde, bildete Musik ein Kräftefeld, in dem Fragen der Macht, Ohnmacht und des Widerstandes, der Hoffnungen und Leiden von Krieg und Besatzung ausgehandelt wurden.

Sogar *gegen* die kulturpolitischen Intentionen der Besatzungsmacht Amerika entwickelten sich Begegnungen zwischen dem Militär angehörenden amerikanischen und zivilen deutschen Jazzmusikern im Nachkriegsdeutschland, die zu einem lebendigen Musikleben und Erblühen des Jazz in Deutschland führten. Anja Gallenkamp zeigt ein Stück dieser informellen musikalischen Besatzungsgeschichte am Beispiel des Frankfurter Jazzlebens in der unmittelbaren Nachkriegszeit.

Oft bedarf eine musikalische Politisierung noch nicht einmal einer tatsächlich Besatzung. In Paris beispielsweise waren die deutschen Truppen noch gar nicht einmarschiert, als die Ikone vermeintlich deutscher Musik, Richard Wagner, bereits als Besatzungsmacht wahrgenommen wurde. Hermann Grampp schildert die Debatte unter französischen Intellektuellen (und mitunter auch einfachen Soldaten), ob die Werke Wagners nicht an sich eine kulturelle Übermacht ausüben würden, von der man sich mindestens in Zeiten des Krieges befreien müsste.

War die Zuschreibung Wagners zum Kontinuum deutscher Musik einmütig, so wird an anderer Stelle deutlich, dass eine nationalistische Prägung bestimmter Klänge und Stücke auch hoch variabel sein konnte – während wie nach dem Krieg. Der bei den Soldaten und den nachkriegszeitlichen Hitparaden vieler Länder beliebte Schlager *Lili Marleen* offenbart sich unter der kritischen zweiten Lektüre von Michael Walter als textlich wie musikalisch hoch anschlussfähiges Stück, dass durch geringe Änderungen der ursprünglich rhythmisch nicht als Militärmusik tauglichen Melodie und

Dynamik sowie nationale idiomatische Einfärbung zu einem Stück Besatzungsmusik oder Kriegserinnerung zahlreicher verschiedener Länder und ihrer Menschen werden konnte.

Darüber wie die ›physischen‹ Folgen des Krieges das Leben der Menschen in und nach Kriegszeiten prägen, thematisch und vor allem visuell besetzen, ist geforscht worden.³¹ Über die Auswirkungen von körperlichen Verletzungen der Künstler auf das Musikleben ist jedoch relativ wenig bekannt. Am Beispiel des kriegsversehrten und infolgedessen einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein, veranschaulicht Gesa zur Nieden die physischen Folgen des Krieges für Kompositionen und den musikalischen Diskurs.

Die Besatzungsmacht Musik bildete im Zeitalter der Weltkriege Alltag und Ausnahme zugleich. Sie schuf oder prägte – in den meisten Besatzungssituationen akzeptierte – repetitive Praktiken und Rituale, jene Wiederholungen also, die für den instabilen Zustand der Besatzung so überaus wichtig sind. Selbst wenn die musikpolitische Programmatik es häufig anders formulierte, vermochten es Musik und musikalische Aufführungen dabei aber in der Regel nicht, die Überlegenheit einer »nationalen« Musik über eine andere zu demonstrieren, sondern boten weit häufiger schlicht einen Raum für Zerstreuung und Teilnahme, informellen Austausch oder repräsentative Auftritte. Nicht zuletzt imitieren und evozieren sie einen Zustand gesellschaftlicher Normalität. Dieses gemeinsame Ergebnis der hier zusammen getragenen Studien mag überraschen. Die eigentlich so außergewöhnliche Musik, die aus einem gewöhnlichen Moment etwas Besonderes zu machen vermag, sorgte in den prekären Besatzungszeiten für ein Gefühl von Kontinuität und Sicherheit. Von der Fortsetzung des kulturellen Unterhaltungsangebotes oder durch die musikalische Gestaltung der Radioprogramme an der Front und in Besatzungsgebieten, bis hin zu den aussichtslosen Überlebenskämpfen in den Konzentrationslagern, vermochte Musik an Bekanntes anzuknüpfen, vermittelte Orientierung an erfolgreiche Traditionen und schuf Sicherheit durch Gewohnheit.

31 J. Keegan, *The Face of Battle*, Harmondsworth 1978; U. Krukowska, *Kriegsversehrte. Allgemeine Lebensbedingungen und medizinische Versorgung deutscher Versehrter nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der Britischen Besatzungszone Deutschlands – dargestellt am Beispiel der Hansestadt Hamburg*, Norderstedt 2006.

Unter der gezeigten kulturellen Beständigkeit kam gleichwohl der Spannungszustand der Besatzungssituation nicht zur Ruhe. Bestimmte Musikstücke oder Aufführungsformen blieben Antriebskraft und Ausdruck symbolischer Konstruktionen von Sieg und Niederlage und als solches keinesfalls schmückendes Beiwerk der Besatzungspolitik, sondern ein Ort an dem hegemoniale Ansprüche und Widersprüche stets aufs Neue hervorgebracht werden konnten. Kultur und Konflikt markierten eben keine Alternativen, sondern bedingten einander beständig.