

Sounds of the Towns –
Stadt und Musik

Moderne Stadtgeschichte

2017

1. Halbjahresband

Verlagsort: Berlin

Herausgegeben von
Martin Baumeister, Christoph Bernhardt, Dorothee Brantz, Martina Heßler,
Gerd Kuhn, Friedrich Lenger, Gisela Mettele, Susanne Rau, Jürgen Reulecke,
Ralf Roth, Axel Schildt, Dieter Schott und Clemens Zimmermann

in Verbindung mit
Stefan Fisch, Adelheid von Saldern,
Hans Eugen Specker und Clemens Wischermann

Themenschwerpunkt

Sounds of the Towns – Stadt und Musik

Verantwortliche Herausgeberin:
Sabine Mecking

Editorial..... 5

LEITARTIKEL

Sabine Mecking
Sounds of the Towns – Stadt und Musik..... 7

BERICHTE UND AUFSÄTZE ZUM THEMA

Daniel Morat
Berliner Luft. Zur Karriere einer Stadthymne..... 20

Sven Oliver Müller	
Politische Divergenzen und kulturelle Konvergenzen. Vergleichende Aspekte der Opernaufführungen in den europäischen Metropolen im 19. Jahrhundert.....	34
Stefan Manz	
Zuwanderung und die Transformation urbaner Klangwelten. Deutsche Musiker in Edinburgh und Glasgow 1840–1914.....	48
Daniel Reupke	
Mit „Musik und offenen Fahnen“ auf den NS-Reichsparteitagen. Eine Quellenstudie als Historische Aufführungsforschung.....	65
Yvonne Wasserloos	
Protestgesang und verbotener Klang. „Alsang“ und „Lili Marleen“ in Kopenhagen 1940–1943.....	84
Alexander Friedman	
Sowjetische und russische Musikfestivals im lettischen Ostseebad Jūrmala 1986–2014. Entstehung, Entwicklung, Untergang.....	100
Sebastian Hansen	
Leitrezension.....	121

F O R U M

Peter Payer	
Ununterbrochen in Betrieb. Eine Geschichte der Paternoster in Wien, 1906 bis heute.....	125
Martin Kohlrausch	
Ein eigener Weg in die Moderne? Architekten in Ostmitteleuropa zwischen 1910 und 1948.....	140

A L L G E M E I N E B E R I C H T E

Christin Veltjens-Rösch	
Tagungsbericht: Romantische Urbanität.....	159

Esther Helena Arens / Christoph Strupp	
Tagungsbericht: Hafen, Metropole, Hinterland: Hamburg und Rotterdam im 20. Jahrhundert.....	163
Pia Eiringhaus	
Tagungsbericht: The De-Industrializing City: Urban, Architectural, and Socio-Cultural Perspectives.....	167
Laura Kemmer	
Tagungsbericht: UrbanTopias. Discussing the Challenges of Changing Cities.....	172
Normen von Oesen	
Tagungsbericht: Pfade des Urbanen – Herausforderungen und Potentiale von Pfadkonzepten für die historische Stadtforschung.....	176
Martina Maříková / Olga Fejtova	
Tagungsbericht: Geschichtsschreibung über Städte und Geschichtsschreibung in Städten.....	181

MITTEILUNGEN

Call for Papers zur EAUH 2018 in Rom.....	186
Termine.....	186
Autoren des Themenschwerpunktes.....	191

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

mit diesem Heft halten Sie eine vom Titel und Erscheinungsbild veränderte Zeitschrift in Händen. Sie entspricht gleichwohl, was Inhalt, Zielsetzung und Aufbau angeht, weitgehend dem seit einigen Jahren verfolgten Konzept der „Informationen zur modernen Stadtgeschichte“ (IMS) als einer innovativen wissenschaftlichen Zeitschrift zur Stadtgeschichte und führt deren Tradition fort.

Schon länger hatten die Herausgeber die Zeitschrift von einem Newsletter, als der sie 1970 zunächst begründet wurde, schrittweise zu einer wissenschaftlichen Publikation entwickelt – stets in Absprache mit dem Deutschen Institut für Urbanistik (Difu) als Verlag und Vertrieb und begleitet von positiven Rückmeldungen seitens der Autoren und Leser. Nachdem damit der alte, stärker dem Newsletter-Charakter verhaftete Name IMS zunehmend weniger dem veränderten Inhalt entsprach, haben die Herausgeber der Zeitschrift nach längerem Diskussionsprozess, wiederum in Abstimmung mit dem Difu, beschlossen, den Namen der Zeitschrift in „Moderne Stadtgeschichte“ (MSG) zu ändern. In dem neuen Namen wird der Schwerpunkt auf der Stadtgeschichte der Epochen seit dem 18. Jahrhundert ebenso deutlich wie der inhaltliche Anspruch, innovative Forschungen zu präsentieren. Mit der Namensänderung geht auch eine behutsame Änderung des äußeren Erscheinungsbildes und des Innenlayouts einher. Neu sind auch kurze englische Abstracts, die bei wissenschaftlichen Zeitschriften zunehmend üblich werden. Und schließlich planen wir, über die Rubrik „Forum“ hinaus demnächst ein Referierungsverfahren auch für die Beiträge des Themenschwerpunkts einzuführen. Wir hoffen, dass diese Neuerungen Sie, die Leser, überzeugen und dass Sie mit der Einsendung von Artikeln, Tagungsberichten oder dem Vorschlägen von Schwerpunktthemen weiterhin zum Inhalt und zur Qualität der MSG beitragen.

Für die nähere Zukunft planen wir, auch die Verfügbarkeit älterer Nummern im Internet zu ermöglichen. Als erster Schritt sind jetzt die Volltexte der Jahrgänge 2006 bis 2013 der IMS online zugänglich (<https://difu.de/publikationen/informationen-zur-modernen-stadtgeschichte-ims.html>), und auch die aktuellen Hefte werden in Zukunft drei Jahre nach ihrem Erscheinen open access verfügbar sein. Wir danken dem Difu, seinen Geschäftsführern und den beteiligten Mitarbeitern sehr für die Zustimmung und Unterstützung bei dieser Neuerung.

Die MSG kann nur so gut sein wie die deutschsprachige moderne Stadtgeschichtsforschung insgesamt. Wir appellieren daher an die Leser, sich mit Hinweisen und Kritik aktiv zu beteiligen, Vorschläge zur Weiterentwicklung der Zeitschrift zu machen sowie Artikel und Berichte beizusteuern oder kritisch zu kommentieren.

Wir hoffen, dass Sie uns weiterhin die Treue halten, und freuen uns über Reaktionen und eine gemeinsame, kontinuierliche Weiterentwicklung unserer Zeitschrift.

Für die Herausgeber
Darmstadt/Berlin im Juli 2017
Dieter Schott

Christoph Bernhardt

Sabine Mecking

Sounds of the Towns – Stadt und Musik

Abstract: Perceptions of and appreciation and emotions for a city can symbolically intensify through music; music thereby can shape the image of a city for citizens and visitors. This paper will discuss music and its place in a city's history as a part of that city's cultural, societal and political-historical formation. This music-centred examination will focus on the areas of communication and social interaction and socialization, as well as the interpretative patterns of music. It will not only explore how a specific music culture can be found in cities, but also how this culture is intertwined with community and political developments, and with processes of inclusion and exclusion.

„When the mode of music changes, the walls of the city shake“ sang 1968 die Rockband „The Fugs“ in Anlehnung an den antiken Philosophen Platon, um auf die gesellschaftliche und politische Kraft der Musik hinzuweisen.¹ Unter dem Titel „Sounds of the Towns“ rückt im vorliegenden Heft das Verhältnis von Stadt und Musik in den Fokus, um zu fragen: Wie klingt eine Stadt, wie klingt es in ihr und welche Klänge sind prägend? Und was sagt das über die Kultur, die Entwicklung oder das Profil einer Stadt aus? Das Beziehungsgeflecht von Stadt und Musik ist sehr komplex, sodass Fragen nach dem urbanen Klang kaum einfache Antworten erwarten lassen; sie berühren vielmehr grundsätzlich das Verhältnis von Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft und Politik.

Städte sind Verdichtungsräume, sind Orte des unmittelbaren Erlebens. Sie sind Marktplätze für Waren, Dienstleistungen, Informationen und Innovationen. Städte wie London, Paris, Wien, Berlin oder Petersburg gelten als „Laboratorien der Moderne“.² Spätestens mit dem neuen Selbstbewusstsein des

¹ The Fugs, When the Mode Of Music Changes, 1968, Text einzusehen unter: The Lyric Archives, <<http://www.thelyricarchive.com/song/565802-76676/When-the-Mode-Of-Music-Changes>> (31.1.2017); Platon, Der Staat; siehe weiter Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne, Göttingen 2012; Peter Wicke, „Wenn die Musik sich ändert, zittern die Mauern der Stadt“. Rockmusik als Medium des politischen Diskurses im DDR-Kulturbetrieb, in: Bernhard Frevel (Hrsg.), Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997, S. 33-43.

² Vgl. Bernd Stiegler/Sylvia Werner (Hrsg.), Laboratorien der Moderne. Orte und Räume

Bürgertums im 19. Jahrhundert und insbesondere mit den vielfältigen technischen und gesellschaftlichen Neuerungen im Zuge der Industrialisierung veränderten sich die Städte und das Leben in ihnen markant. Alte Städte wuchsen, neue (Industrie-)Städte entstanden und wieder andere büßten ihre hervorgehobene Bedeutung zum Beispiel als Garnison- oder Verwaltungsstadt ein, als tradierte militärische oder administrative Funktionen hinter den neuen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen zurücktraten. Wenn auch nicht überall zeitgleich und auch keineswegs gradlinig, so zeichneten sich die sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Veränderungen in den Städten Europas im 19. Jahrhundert doch immer deutlicher ab. Diese Dynamiken spiegeln sich insbesondere auch in der Musik, sie wurden von ihr begleitet, getragen und nicht selten sogar eingeleitet. Entsprechend ist Musik nicht als schmückendes Beiwerk einer modernen Stadtgeschichte zu begreifen, sondern sie rückt in den Betrachtungsmittelpunkt, um dem Spezifischen einer Kultur der Moderne und der Modernität nachzuspüren.³ Das Heft widmet sich der Musik in europäischen Städten. Von Interesse ist hier die Funktionalisierung von Musik in sozialen und politischen Positionierungs- und Aushandlungsprozessen.⁴

1. Musik als Klang-Rhetorik

Die Diskussion um die Möglichkeiten und Grenzen der Musik beschäftigt schon seit Langem die musikwissenschaftliche und seit jüngerer Zeit auch intensiver

des Wissens in Mittel- und Osteuropa, Paderborn 2016; Karl Schlögel, Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909–1921, München 2002; Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, Berlin 1998.

³ Vgl. Paul Nolte (Hrsg.), Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930), Köln 2016; siehe auch Daniel Morat u.a., Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930, Göttingen 2016; Kerstin Lange, Tango in Paris und Berlin. Eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900, Göttingen 2015; Tobias Becker, Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930, München 2014; Kaspar Maase, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt a.M. 1997.

⁴ Dass amerikanische, orientalische oder chinesische Städte bereits aufgrund ihrer jeweils eigenen kulturellen Prägungen, gesellschaftlichen Strukturen und Funktionen oder Bausubstanz anders klingen, ist leicht nachvollziehbar. Siehe hierzu auch Heinz Heineberg unter Mitarb. von Frauke Kraas/Christian Krajewski, Stadtgeographie, Paderborn ⁵2017; IMS H. 1/2007, Themenschwerpunkt: Die europäische und die amerikanische Stadt; Eugen Wirth, Die orientalische Stadt im islamischen Vorderasien und Nordafrika. Städtische Bausubstanz und räumliche Ordnung, Wirtschaftsleben und soziale Organisation, 2 Bde., Mainz 2000.

die geschichtswissenschaftliche Forschung.⁵ Als Mittel und Mittlerin von sozialen und politischen Botschaften ist Musik über ihre künstlerisch-ästhetische Dimension hinaus als gesellschaftliche Kraft innerhalb einer Stadt wirksam. So haben die verschiedenen sozialen Schichten ihre eigenen Lieder bzw. eine spezifische Musik. Aufgrund der Prägung durch außermusikalische Werte können bereits mit ihrem Erklären, dem besonderen Sound oder dem Aufführungskontext Kommentare und Kritiken zu gesellschaftlichen oder politisch relevanten Themen verbunden sein. Die Auswahl der dargebotenen Werke lässt sich somit als politisches und soziales Statement werten. Musik ist damit mehr als „nur“ künstlerische Praxis, sie ist Klang-Rhetorik und Diplomatie in Tönen.⁶ Durch Singen und Musizieren und das Besuchen von Konzerten oder Opern kann das Nebeneinander verschiedener gesellschaftlicher Positionen im städtischen Raum verhandelt werden. Von der Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert bis hin zu den zahlreichen lokalen Bürgerinitiativen, die sich seit den 1970er Jahren überall in den Städten formierten, wurde den Forderungen und Anliegen über Musik Gehör verschafft. Musik avancierte zur Klammer, zum Symbol der artikulierten Wünsche und Visionen.⁷ Gleichzeitig diente sie als Ventil für gesellschaftlichen Unmut und Erregung. So gab es bereits vor der Französischen Revolution in Frankreich, aber auch in England und Deutschland die aus dem ländlichen Raum stammende und in den Städten übernommene Tradition des „Charivari“, der „Rough Music“ bzw. der „Katzenmusik“. Mit diesem schrägen Gesang wurde individuelles Fehlverhalten kollektiv sanktioniert: Die aufgebrachte Bevölkerung versammelte sich vor dem Haus des in

⁵ Zum Verhältnis von Stadt und Musik siehe etwa Philipp Krohn/Ole Löding, *Sound of the Cities. Eine Popmusikalische Entdeckungsreise*, Zürich/Berlin 2016; Susana Zapka/Stefan Schmidl (Hrsg.), *Partituren der Städte*, Bielefeld 2014; Alenka Barber-Kersovan/Volker Kirchberg/Robin Kuchar (Hrsg.), *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*, Bielefeld 2014; Tobias Widmaier/Nils Grosch (Hrsg.), *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Münster 2014; Malte Friedrich, *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*, Bielefeld 2010; Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London*, New York, Paris and Vienna, New York 2008; Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hrsg.), *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*, Bielefeld 2007; siehe weiter Jessica Gienow-Hecht (Hrsg.), *Music and International History in the Twentieth Century*, Oxford/New York 2015.

⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 1972, S. 3-8; siehe auch Hanns-Werner Heister, *Politische Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Sachteil, Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 1662-1682; Jessica Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy. Music, Emotions, and Politics in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago/London 2009.

⁷ Vgl. Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Inklusion und Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika. 1848-1945*, Göttingen 2016.

Ungnade gefallenen Einwohnern und prangerte ihn mit ihrer Musik und den Spottrufen an.⁸

Musik war auch in der Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel im 19. Jahrhundert mehr als lediglich ein Freizeitvergnügen, denn das bei den musikalischen Aufführungen und Festen erfahrene Solidaritätserlebnis ging mit politischen Forderungen einher.⁹ Wenn sich etwa Städte wie Aachen, Düsseldorf, Elberfeld und Köln Anfang des 19. Jahrhunderts zusammenschlossen und über Jahrzehnte hinweg im jährlichen Wechsel das „Niederrheinische Musikfest“ ausrichteten, prägte dies nicht nur das Musikleben innerhalb dieser Städte, sondern das einer ganzen Region. Zielte dieses Sänger- und Musikfest zunächst auf eine Vereinigung der musikalischen Kräfte, die in den verschiedenen Städten im Rheinland existierten, so steigerte es sich rasch vom regionalen Volksfest zu einem national beachteten Großereignis, das Unterhaltung bot, gleichzeitig aber auch die Leistungsfähigkeit, den Bildungsanspruch und das Selbstbewusstsein des Bürgertums demonstrierte.¹⁰

„Stadtluft macht frei“ – doch in welchem Maße gilt das auch für Musik? Im 19. Jahrhundert hatte sie sich endgültig von der Tradition der mittelalterlich-antiken „artes liberales“ losgesagt, gleichzeitig löste sie sich auch zunehmend aus den Abhängigkeiten von adeligen oder kirchlichen Auftraggebern – um dann allerdings schnell neuen Abhängigkeiten zu unterliegen. Nun förderten bürgerliche Mäzene Kunst und Musik, ohne selbst Künstler zu sein. Vor allem die Populärmusik unterlag immer stärker dem Markt des Massenkonsums.¹¹ In England war, anders als in Deutschland oder Österreich, der Spielbetrieb weitgehend ohne staatliche Zuschüsse zu gewährleisten. Das Londoner Musikleben richtete sich daher besonders stark an den Konsumbedingungen des freien

⁸ Vgl. Michael Esch, Charivari, Tanz auf dem Vulkan, Marsch. Die Musik (in) der Französischen Revolution am Beispiel des „Ça ira“ und der „Marseillaise“, in: Mecking/Wasserloos, Musik, S. 57-75, hier S. 68-70.

⁹ Vgl. Dietmar Klenke, Der singende „deutsche Mann“. Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler, Münster u.a. 1998; Sabine Mecking, Gelebte Empathie und donnerndes Pathos. Gesang und Nation im 19. Jahrhundert, in: Dies./Wasserloos, Musik, S. 99-126; Dieter Langewiesche, Die schwäbische Sängerbewegung in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts – ein Beitrag zur kulturellen Nationsbildung, in: Zeitschrift für Württembergische Landeskunde 52, 1993, S. 257-301; Barbara Boisits (Hrsg.), Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49, Wien 2013.

¹⁰ Vgl. Samuel Weibel, Die Deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse, Berlin/Kassel 2006; Klaus Wolfgang Niemöller/Stefan Weiss, Niederrheinische Musikfeste, in: Nordrhein-Westfalen. Landesgeschichte im Lexikon, red. von Anselm Faust i.V.m. Norbert Andernach und Dieter Lück, Düsseldorf 1993, S. 310-312.

¹¹ Vgl. Dietrich Helms/Thomas Phleps, Editorial, in: Dies., S. 7-10, hier S. 8.

Marktes aus. Nicht nur die in England gezahlten sehr hohen Gagen, sondern auch der neue Raum für eine Kultur des Individualismus und des „Geniehaften“ machte – im Vergleich zum stärker höfisch geprägten Musikleben in Berlin oder zum besonders starren aristokratischen Reglement in Wien – für Musiker ein Engagement auf der Insel attraktiv.¹²

Es handelte sich bei der bürgerlich geprägten Musik also nicht nur um eine künstlerisch-kulturelle Präferenz, sondern um den grundlegenden Klang einer neuen Gesellschaftsordnung. Die Musik und Musikveranstaltungen waren öffentliche Demonstrationen neuer Werte und Machtstrukturen. Diese musikalische Deutungsmacht und kulturelle Dominanz des Bürgertums im städtischen Musikleben markierte dabei zugleich aber auch soziale Segregation. Mit seiner neuen, „anspruchsvollen“ Musik und dem damit einhergehenden Bildungs- und Leistungsanspruch grenzte sich das Bürgertum nicht nur vom Adel, sondern insbesondere auch von der Arbeiterschaft bzw. generell von den ungebildeten und unteren sozialen Schichten ab.¹³

2. Musik als Kristallisationskern für Identität und Solidarität in der Stadt

Städte gelten als zentrale Basisinstitutionen der modernen Gesellschaft. Hier finden Identitätsbildung, gesellschaftliche Sozialisation und politische Erziehung statt.¹⁴ Dabei ist Musik ein wichtiger Kristallisationskern für gruppen- und raumbezogene Identität im Sinne einer (Selbst-)Verortung der Menschen in ihren Räumen und Zeiten. Sie vermittelt neben Körperlichkeit und Geselligkeit auch Werte wie Identität, Gemeinschaft und Solidarität. Durch sie lassen sich Gemeinsamkeiten unterstreichen und Differenzen zwischen verschiedenen Gruppen betonen. Musik bietet Raum für Annäherung, Abgrenzung und Machtdemonstrationen.¹⁵ Hinter diesen sozialen und politischen Dimensionen treten dann nicht selten die mit der Musik verbundenen ökonomischen Faktoren zurück – zumindest solange die Musik als wirtschaftlich „unbelastet“ gilt und kein rein kommerzielles Ereignis ist.

In den rasch wachsenden Städten Europas entstanden im 19. Jahrhundert überall monumentale Sängerhallen, Theater- und Opernhäuser, die als bürgerliche Musentempel in der Regel einen prominenten Platz im Stadtbild einnahmen.

¹² Vgl. auch die Beiträge von Sven-Oliver Müller und Stefan Manz in diesem Heft.

¹³ Vgl. William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, London ²2004; Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt/New York 2008.

¹⁴ Siehe u.a. Sylvia Necker, *Stadt als Ort von Familien(n)*, in: *IMS H.* 1/2011, S. 6–16.

¹⁵ Vgl. Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos, „As the crowd would sing“. Musik als politisches Ereignis, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 96:2, 2014, S. 341–368.

men.¹⁶ Auch im 20. und 21. Jahrhundert zogen und ziehen Opern, Musicals, Konzerte, Musikfestivals etc. viele Tausend Menschen in ihren Bann. Neben der künstlerisch-ästhetischen liegt die ökonomische Dimension der Musik hier auf der Hand, wenn etwa die privatwirtschaftlich betriebenen eindrucksvollen Musikarenen, die eigens für die Aufführung eines bestimmten Musicals errichtet wurden und langfristig ausgebucht sind, betrachtet werden. In jüngster Zeit belegt die aufwendige und langwierige Realisierung der im Januar 2017 eingeweihten neuen Hamburger Elbphilharmonie, ein über hundert Meter hoher Prachtbau aus altem Backstein und neuem Glas an exklusiver Stelle nahe der Landungsbrücken an der Elbe, dass es neben Musik und Kultur vor allem auch um Politik und Wirtschaft geht. Die Anwesenheit der Bundeskanzlerin, des Bundespräsidenten und anderer hochrangiger Repräsentanten aus Staat und Gesellschaft neben Hamburgs Erstem Bürgermeister und anderen Stadtvertretern auf der Eröffnungsfeier lassen sich als Statement deuten, die Elbphilharmonie als kommunale und nationale Kulturstätte zu positionieren. Eine solche öffentlich hervorgehobene Kombination von Musik, Kunst und Architektur im Dienst der Konstruktion einer bürgerschaftlichen Gemeinschaft holt zugleich die Vision einer lokalen und nationalen Gemeinschaft und (!) einer weltoffenen Gesellschaft in den städtischen Lebensraum der Menschen:¹⁷ Über Musik lässt sich Vergemeinschaftung in einer stark ausdifferenzierten, arbeitsteilig organisierten Gesellschaft erzielen. Im Moment des gemeinsamen Singens, Musizierens und des kollektiven Hörens können religiöse, soziale oder politische Unterschiede zumindest temporär zurücktreten. Über Musik wird Gemeinschaft gelebt bzw. erlebt. Musik ist ein wirkmächtiger Ankerpunkt kollektiver Identität und Gefühle, und dies auch über den lokalen, regionalen und nationalen Rahmen hinaus.¹⁸

Lieder und Musik nehmen eine zentrale Rolle bei der emotionalen und kognitiven Verortung der Menschen in gesellschaftlichen und politischen Räumen ein.¹⁹ Diese Relevanz wird nicht zuletzt auch durch die Institutionalisie-

¹⁶ Vgl. Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien u.a. 2006.

¹⁷ Siehe hierzu auch Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* [1887], Darmstadt 2010; Frank Osterkamp, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Über die Schwierigkeit einen Unterschied zu machen. Zur Rekonstruktion des primären Theorieentwurfs von Ferdinand Tönnies*, Berlin 2006.

¹⁸ Vgl. auch die Beiträge von Yvonne Wasserloos und Daniel Reupke in diesem Heft.

¹⁹ Lena Nieper/Julian Schmitz (Hrsg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld 2016; Patrick Hunter/E. Glenn Schellenberg, *Music and Emotion*, in: Mari Riess Jones/Richard R. Fay/Arthur N. Popper (Hrsg.), *Music Perception*, New York 2010, S. 129–164; Jürgen Reulecke/Barbara Stambolis, *Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, in: Dies. (Hrsg.), *Good-Bye Memories? Lieder im Genera-*

rung und Kommunalisierung des (Jugend-)Musikschulwesens unterstrichen. Die modernen, städtischen Musikschulen etablierten sich spätestens mit der Gründung des Konservatoriums in Leipzig 1843 als wirkmächtige musikalische „Lehr- und Erziehungseinrichtungen“, die mit der Pflege der klassischen Musiktraditionen und -ausbildung nachhaltigen Einfluss auf das (Musik-)Leben in der Stadt nahmen. Trotz der später erfolgten Trennung von Profi- und Laienausbildung und der Umsetzung reformpädagogischer Ansätze orientierte sich das Lehrangebot der Musikschulen auch im 20. Jahrhundert noch lange Zeit fast ausschließlich am Geschmack des Bildungsbürgertums.²⁰ Aber nicht nur hier, sondern insgesamt erweist sich Musik bzw. musikalisches Repertoire in sozialkulturellen Kommunikations- und Sozialisationsprozessen als ausgesprochen nachhaltig und wirkmächtig. So verbreiten sich zum Beispiel Lieder vergleichsweise leicht und überwinden größere räumliche Entfernungen, sie können damit als gemeinschaftsstützendes Kommunikationsmittel zwischen verschiedenen Städten, Regionen und Ländern dienen. Dies belegen unter anderem Studien zur „Migrantenkultur“ und „Exilmusik“, wonach Migranten in ihrer neuen Heimat häufig vergleichsweise schnell ihre alte politische und soziale Identität aufgeben, aber noch lange an ihrer musikalisch-kulturellen Identität festhalten.²¹

3. Musik als Konsumerlebnis und Lebensgefühl in der Stadt

Das städtische Musikleben ist durch komplexe Verflechtungen von kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Komponenten geprägt. Es handelt sich um einen Raum „hoch verdichteter und massenhafter Kommunikation“.²²

tionengedächtnis des 20. Jahrhunderts, Essen 2007, S. 11-23; Volker Gallé, Musik und Erinnerungskultur. Das Große Menschheitsgedächtnis, in: Ute Canaris (Hrsg.), Musik/Politik. Texte und Projekte, Bochum 2005, S. 74-99.

²⁰ Vgl. Wilfried Gruhn, Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte schulischer Musikerziehung vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch kultureller Bildung, Hofheim 2003; Ralph Schäfer-Lösch, Musikschule im Wandel. Chancen und Herausforderungen für die deutsche Musikschullandschaft im Spiegel des normativen Managements, Marburg 2016; Oliver Scheytt/Christian de Witt, Kommunale Musikpolitik, in: Frevel, S. 171-187.

²¹ Vgl. Heike Bungert, Inklusion und Exklusion, „Fest“ und „Feier“. Deutschamerikanische Sängerfeste 1848–1914, in: Mecking/Wasserloos, Inklusion, S. 65-94; Stefanie Strigl, „Süße Heimat – liebliches Lied“. Ein Männergesangsverein als Stifter kultureller Identität? Untersuchungen zum Fünfkirchener/Pécser Männergesangsverein 1861–1945, in: ebd., S. 95-103; Barbara Lorenzkowski, Sounds of Ethnicity. Listening to German North America, 1850–1914, Winnipeg 2010; Bernhard Hanneken, Der Welten Klang. Migration und Integration, in: Canaris, S. 174-199.

²² Helms/Phleps, S. 8.

Konzerte, Musikfeste und -events mit ihren akustischen und visuellen Elementen sowie den sozialen Interaktionsmöglichkeiten stellen in dieser Hinsicht ein vielfältiges Kommunikationsforum dar. Die beim Hören der Musik erlebte Sinnesfreude ist von der sozialen Funktion der Veranstaltung kaum zu trennen. Die Besuche von Musikveranstaltungen, und dies unabhängig davon, ob es sich um Popular- oder Kunstmusik, um ein Sinfonie-Konzert, einen Schlager-Abend oder Rave handelt, sind gesellschaftliches Ereignis, Konsumerlebnis und Lebensgefühl zugleich. So hatte beispielsweise der Rock'n'Roll eine ihm eigene Funktion und Bedeutung im Generationenkonflikt der frühen Bundesrepublik. Insbesondere die Populärmusik und ihre Veranstaltungen bieten Raum für gesellschaftliche Aufbrüche und politische Positionierungen.²³ Die musikalische Performanz bedeutet hier Kommunikation und Interaktion, Ausführende und Konzertbesucher sind gleichermaßen an diesen Prozessen beteiligt. Es handelt sich um wechselseitige Wirkungsmechanismen, die die Differenzierung zwischen Bühne und Publikum verwischen. Als Träger und Vermittler von individuellen und kollektiven Emotionszuständen vermag Musik die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Alltag und Vision aufzuweichen. Bereits dem Philosophen, Komponisten und Pianisten Friedrich Nietzsche galt sie als höchster Weg zur tieferen Erkenntnis.²⁴ Die emotionale Erfahrung des durch Musik bedingten Schwebens vermittelt in diesem Sinne Transzendenz.

Musik avancierte zur Einstellung, sie markiert Milieus und ist Lebensgefühl. Es ist somit kein Zufall, dass die sich im 20. Jahrhundert herausbildenden Jugendkulturen oder auch sozialen Bewegungen ihre eigenen Lieder und Musik(en) hatten und haben. Städte scheinen dabei vor dem Hintergrund ihrer jeweils spezifischen sozialökonomischen Struktur neue musikalische Erscheinungsformen bzw. Musikstile wie Rock, Pop, Soul oder Elektro hervorzu- bringen oder zumindest ihre Entstehung und Verbreitung zu begünstigen. New

²³ Siehe hierzu auch Michael Rauhut, *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016; Christian Schmidt-Rost, *Heiße Rhythmen im Kalten Krieg. Swing und Jazz hören in der SBZ/DDR und der VR Polen (1945–1970)*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8:2, 2011, S. 217-238; Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos, „Russians“ – Zwischen Pop und Militär, in: Michael Schramm (Hrsg.), *Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch. Dokumentationsband zum gleichnamigen Symposium vom 31. August bis 1. September 2010 in Bonn*, Bonn 2011, S. 196-208; Detlef Siegfried, *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2008; Christian Höffling, *Musik und Sozialstruktur. Musikalische Rezeptionsmuster und Teilkulturen in der Bundesrepublik Deutschland*, in: Frevel, S. 83-107.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Bd. 3, München 1954, S. 34-38. Siehe weiter Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hrsg.), *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford 2001.

Orleans gilt als Wiege des Jazz, Liverpool als „Capital City of Pop“, in London entstand der Punk und in Seattle der Grunge.²⁵

Während sich dabei „das Neue“ über neue Stile etc. schnell und deutlich in der Populärmusik des 20. Jahrhundert abzuzeichnen vermochte, scheint die Kunstmusik demgegenüber stärker reproduzierend geprägt zu sein. Dieser Trend wurde insbesondere durch die sich seit dem 19. Jahrhundert überregional und international etablierten, einheitlichen Standards und Repertoires im klassischen Spielbetrieb befördert.²⁶ Gleichwohl klingt auch die Kunstmusik in jeder Stadt anders. Ist auch die Partitur vorgegeben, so entwickelt der lokale Klangkörper, etwa das Orchester, eine eigene Klangtechnik und Musikästhetik, wie der Vergleich der Berliner und Wiener Philharmoniker zeigt. Zudem verleihen die in der Stadt vorhandenen Konzertsäle und Räumlichkeiten aus akustischer und musikalischer Sicht jeder Aufführung ihren stadt-spezifischen Klang. So wirbt Hamburgs neue Philharmonie mit ihrer weltweit einzigartigen Akustik. Auch in anderen Städten, wie etwa Leipzig oder Wien, sind es neben den besonderen musikalischen Traditionen die Aufführungsorte, die die musikalische Ausstrahlungskraft der dortigen Orchester und Chöre unterstreichen.²⁷

4. Musik, Stadtbilder und urbaner Klang

Ohne Frage – Musik nimmt Einfluss auf das Image einer Stadt. In der Musik können sich die Vorstellungen, Zuschreibungen und Gefühle, die mit einer Stadt verbunden sind, symbolisch verdichten und damit sehr nachhaltig das Bild von einer Stadt prägen, insbesondere wenn ein Stück zur (Stadt-)Hymne aufsteigt.²⁸ In Liedern können die Eigenarten und Vorzüge einer Stadt stolz und sehnsüchtig besungen werden. Die musikalischen Liebeserklärungen an New York, San Francisco, Paris oder Venedig haben sich nachdrücklich in das Gedächtnis ganzer Generationen eingebrannt.²⁹ Gleichzeitig kann über Musik auf

²⁵ Vgl. Philipp Krohn/Ole Löding, *Sound of the Cities. Eine popmusikalische Entdeckungsreise*, Zürich/Berlin 2016.

²⁶ Vgl. Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 373–383.

²⁷ Vgl. hierzu auch Widmaier/Grosch; sowie exemplarisch Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim 2004.

²⁸ Vgl. auch den Beitrag von Daniel Morat in diesem Heft.

²⁹ Siehe hierzu Andreas W. Herkendell, „Ich war noch niemals in New York“. Fernweh, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Melodien für Millionen. Das Jahrhundert des Schlagers*, Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und im Zeitgeschichtlichen Forum Leip-

städtische Missstände aufmerksam gemacht werden, können Städte für ihr Handeln offen oder verdeckt kritisiert werden. Diese musikalischen Portraits und Komprimierungen müssen dabei nicht zwangsläufig mit der Realität übereinstimmen. Sie sind vielmehr medial und kulturell beeinflusste Deutungen. Das über Musik transportierte Bild wird durch Fakten, realen Gegebenheiten, subjektive Eindrücke und konkretisierte Wunschvorstellungen geprägt. Die offiziellen musikalischen Stadt-Repräsentationen scheinen allerdings gemeinsam zu haben, dass es sich zumeist um Spiegelungen einer nach außen gekehrten bürgerlichen Identität handelt. Blickt man auf die Akteure der musikgetragenen, städtischen Image- und Identitätspolitik, so zeigt sich häufig schnell, wie stark sich hier bürgerliche Kräfte engagieren.³⁰

Die über Musik produzierten Bilder und Repräsentationen sind dabei sowohl binnen- als auch außenorientiert. Zum einen werden vor Ort Anknüpfungspunkte für eine inszenierte bürgerliche Identität geliefert. Zum anderen geht es darum, Menschen von außerhalb für die Stadt einzunehmen, seien es Besucher, Neubürger oder Unternehmer. „Music sells“ – den Werbefaktor von Musik haben Stadt- und Regionen-Marketing längst erkannt, lokale Kultureinrichtungen und Musikfestivals werden offensiv beworben.³¹ Dies gilt nicht nur für den Bereich des Stadttourismus, sondern allgemein für den Wettstreit der Städte um Einwohner, Arbeitskräfte, Unternehmen, Steuerzahler oder Fördergelder. Musik, Musikveranstaltungen und -stätten bedeuten im Bourdieu'schen Sinne „kulturelles Kapital“, das neben dem musikalischen Wert die gesellschaftliche und ökonomische Potenz einer Stadt erhöht.³²

Trotz repräsentativer Konzertsäle und Event-Orte, großer Freilichtbühnen in Parks und auf Plätzen ist Musik im urbanen Raum nicht auf diese Form der Präsentation, auf klassische oder Rock- und Pop-Konzerte und Open-Air-Veranstaltungen oder auch auf alternative Aufführungen wie Straßenkonzerte beschränkt. Ihre Präsenz im städtischen Alltag hat sich im Zeitablauf sehr gewandelt. Besonders das 20. Jahrhundert scheint durch Musik reflektiert und konserviert worden zu sein, was im Zusammenhang mit den technischen Neuerungen auf dem Gebiet der Reproduktion und Konsumierung von Musik steht. Musik ist in Cafés, Restaurants, Kaufhäusern, Boutiquen und Aufzügen als Hintergrundmusik allgegenwärtig. Sie ist dort zu hören, es soll aber nicht zuge-

zig, Bielefeld/Leipzig 2008, S. 135-139; Reulecke/Stambolis, Lieder, S. 14-16, 22f.

³⁰ Siehe hierzu weiter: Geschichte im Westen 28, 2013, Schwerpunktthema: History sells. Stadt, Raum, Identität.

³¹ Vgl. auch den Beitrag von Alexander Friedman in diesem Heft.

³² Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1982; Ders., Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital, in: Ders., Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992, S. 49-79.

hört werden, der Musik soll keine Aufmerksamkeit geschenkt werden. Sie dient wie ein Möbelstück der Atmosphäre eines Raums.³³

Musik wird bewusst oder unbewusst, freiwillig oder unfreiwillig, individuell oder kollektiv gehört. Die urbane Klanglandschaft ist damit neben dem mehr oder weniger lauten Grundrauschen, das in den modernen Städten aufgrund der vielen dort auf engem Raum lebenden und arbeitenden Menschen, der emsigen Betriebsamkeit in den Einkaufs- und Konsumstätten, in den Geschäfts- und Bürohäusern und dem hektischen Straßenverkehr entsteht, auf vielerlei Art und Weise durch Musik geprägt. Dies hat gravierende Auswirkungen auf die akustische Wahrnehmung, auf Hörgewohnheiten und nicht zuletzt auf die Präsentation von Musik, auf Aufführungspraktiken und Rezeptionsverhalten. Ob Hörereignisse oder auditive Erlebnisse als störender Krach oder (Wohl-)Klang empfunden werden, bestimmt sich nicht nur durch Dezibelzahlen. Spätestens seit der Erfindung des „Walkman“ ist Musik jederzeit verfügbar. Mittels Computer ist sie immer leichter und günstiger produzierbar und konsumierbar. Mit der zunehmenden Digitalisierung seit Ende des 20. Jahrhunderts ist sie heute für jedermann, zu jeder Zeit und überall hör- und erfahrbar.³⁴ Hier stellt sich die Frage, was dies für die Musik bedeutet und inwieweit diese Entwicklung mit ihrer Auf- oder Abwertung verbunden ist.

5. Europäische Fallbeispiele

Das Themenheft widmet sich aus interdisziplinärer und internationaler Perspektive der Reproduktion und Rezeption von Musik im städtischen Raum vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. In dieser Musik-Stadt-Geschichte ist von Interesse, wie die musikalische Praxis in ihrer Performanz, Rezeption und Perzeption als Kommunikationsereignis und Sozialisierungserlebnis im urbanen Raum Europas zu deuten ist. Es werden musikbezogene Kommunikations-, Handlungs- und Sozialisationsräume sowie Deutungshorizonte fokussiert, um Musikgeschichte als Teil einer kultur-, gesellschafts- und politikgeschichtlich gepräg-

³³ Vgl. Erik Satie, *Musique d'Ameublement*, 1917. Siehe weiter *Historische Anthropologie* 22:3, 2014, Themenschwerpunkt: Sound; *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8:2, 2011, Themenschwerpunkt: Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert.

³⁴ Vgl. zum Sound der Zeit: Daniel Morat (Hrsg.), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, New York/Oxford 2014; Gerhard Paul/Ralph Schöck (Hrsg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013; Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012; Florence Feiereisen/Alexandra Merley Hill (Hrsg.), *Germany in the Loud Twentieth Century. An Introduction*, Oxford 2012.

ten Stadtgeschichte zu diskutieren.³⁵ Dabei ist zu fragen, in welchem Umfang städtische Musikkultur und damit verbunden auch Entwürfe einer machtkulturell zu verortenden symbolischen Politik Prozesse der Inklusion und Exklusion markierten und unter welchen Bedingungen sie sich wandelten. Inwieweit lässt sich in den Städten eine stadt- bzw. lokalspezifische Musikkultur identifizieren? Wie beeinflussen Städte die Musik, die in ihnen entsteht, und umgekehrt? Zur Beantwortung dieser Fragen rücken sowohl gesamtstädtische Repräsentationen als auch soziale und politische Artikulationen einzelner Akteure und Gruppen durch Musik in den Untersuchungsmittelpunkt. Konkret werden sowohl Stadthymnen, Musikfestivals, Konzerte und musikalische Darbietungen als auch Opernhäuser, musikalisches Migrantenleben und Protestgesang betrachtet.

Daniel Morat legt die Bedeutung des Marschliedes „Das macht die Berliner Luft“ für die Konstruktion einer Berliner Stadtidentität dar. Das Werk von Paul Lincke wurde 1904 uraufgeführt und entwickelte sich rasch zur inoffiziellen Stadthymne und überhaupt zu einem populären Gassenhauer des 20. und 21. Jahrhunderts, der sogar jährlich zum Saisonabschluss von den Berliner Philharmonikern aufgeführt wird. Dabei werden die Entstehungsbedingungen des Liedes im Kontext der Unterhaltungs- und Militärmusik um 1900 nachgezeichnet, um dann die Karriere dieser inoffiziellen Hymne zu analysieren.

Die anschließenden beiden Beiträge widmen sich der Kunstmusik im 19. Jahrhundert, den Musikern, dem Repertoire, musikalischen Praktiken und Konsumgewohnheiten. In dieser Zeit ist eine Kategorisierung der Kunstmusik nach nationalen Kriterien zu beobachten. Überall in Europa entstanden „nationale Musiken“ als Ausdruck des politischen Bedürfnisses nach neuer Sinnstiftung und nationaler Abgrenzung. Gleichzeitig lässt sich – so Sven Oliver Müller – jedoch auch eine Angleichung des aufgeführten Repertoires, der Aufführungspraktiken und Rezeptionsgewohnheiten in den Opernhäusern in Berlin, Paris, London oder Wien feststellen. Stefan Manz untersucht die Migration von deutschen Musikern nach Edinburgh und Glasgow und ihre wesentliche Beteiligung am Aufbau eines professionellen Musiklebens in Großbritannien im langen 19. Jahrhundert. Während diese Zusammenhänge für London und Manchester gut erforscht sind, existiert zu den schottischen Großstädten bisher kaum Literatur. Es wird deutlich, dass die zeitgenössische Vorstellung von einer „nationalen“ britischen Musikkultur letztlich ein dem deutsch-britischen Antagonismus geschuldetes Konstrukt war.

³⁵ Siehe hierzu auch Sabine Mecking, „Deutsche“ Musik, eine Illusion? Phänomene der Inklusion und Exklusion, in: Dies./Wasserloos, Inklusion, S. 7-30; Dies./Yvonne Wasserloos, Musik – Macht – Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte, in: Dies., Musik, S. 11-38.

Die nachfolgenden drei Aufsätze lenken den Blick auf die Klang-Rhetorik im 20. Jahrhundert. Dabei wird gezeigt, wie Musik und ihre öffentliche Performanz im Nationalsozialismus zur Durchsetzung politischer Ziele eingesetzt wurde. Daniel Reupke skizziert die musikalische Erlebniswelt der Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg. Der städtische Raum diente den Nationalsozialisten als spektakuläre Aufmarschkulisse, als Mittel der politischen Machtdemonstration und der ideologischen Gemeinschaftsbildung. Musik mit ihrer emotionalisierenden, identitätsstiftenden und sozialisierenden Funktion war ein integraler Bestandteil dieser Masseninszenierung. Yvonne Wasserloos spürt dann der Wirkmacht von Musik im nationalsozialistisch besetzten Europa Anfang der 1940er Jahre am Beispiel Kopenhagens nach. Nachdem Dänemark von den Nationalsozialisten besetzt worden war, entwickelte die Bevölkerung in der Hauptstadt legale und illegale Formen des Singens, mit denen sie gegen den Besatzungszustand protestierte. Neben dem öffentlichen gemeinschaftlichen Singen von patriotischen Liedern im „Alsang“ existierten politische Parodien populärer Schlager, die sich im dänischen Untergrund verbreiteten. Der Beitrag unterstreicht, wie und auf welchen Ebenen Musik – durch Text (rational) und/oder Klang (emotional) – ihre Kraft entfalten kann, um einer Stadtgesellschaft als politisches Artikulationsmittel zu dienen.

Anschließend hebt Alexander Friedman die politische Brisanz der seit den 1980er Jahren in der lettischen Ostseestadt Jūrmala veranstalteten russischsprachigen Musikfestivals hervor. Die Veranstaltungen stellten sich zwar rasch als kultureller und wirtschaftlicher Erfolg dar, politisch waren sie aber im Nationalitätenkonflikt zwischen den beiden Nachbarländern umstritten. Im Jahre 2014, als die lettische Regierung im Ukraine-Konflikt Moskau kritisierte und sich auf die Seite der Ukraine stellte, ergingen auch Einreiseverbote für russische Künstler. Unter dem Druck des Kremls wurden die Festivals schließlich nach Russland verlegt.

Die versammelten Beiträge belegen exemplarisch das Potenzial einer politischen Musikgeschichte. Ein Ziel des vorliegenden Hefts ist es, die in verschiedenen Kontexten geführten musikgeschichtlichen Diskussionen weiter zu forcieren und in den stadtgeschichtlichen Diskurs einzubetten.

Daniel Morat

Berliner Luft Zur Karriere einer Stadthymne¹

Abstract: Berlin's music history is rich in popular songs, so called „Gassenhauer“, that deal with the peculiarities of city life. One of them, Paul Lincke's „Das ist die Berliner Luft“ from 1904, served as an unofficial city anthem throughout the 20th Century and allowed Berliners to construct and maintain a certain image of their city and a collective identity as Berliners. The article follows the career of this song by analysing its origins in the context of the operetta and popular music boom in Berlin around 1900 and its consistent popularity across the different regime changes of the 20th Century up until today.

Den 150. Geburtstag Paul Linckes am 7. November 2016 feierte das Tipi am Kanzleramt mit einer rauschenden Neuinszenierung seiner berühmtesten Operette „Frau Luna“ von 1899. Das Marschlied „Das macht die Berliner Luft“, das Lincke 1904 komponiert und erst nach dem Ersten Weltkrieg in eine erweiterte Fassung von „Frau Luna“ integriert hatte, bildete einen der vom Publikum durch Mitklatschen gefeierten Höhepunkte des Abends. Es wurde zweimal gespielt. Im Begleitheft zur Inszenierung bezeichnet es Frederik Hanssen als „heimliche Hymne unserer Stadt“.² Diese Charakterisierung der „Berliner Luft“ als Berliner „Nationalhymne“³ oder als „Lokalhymne der Stadt Berlin und aller Berliner“⁴ findet sich bereits in älteren Publikationen. Schon ein Jahr nach der

¹ Ich danke Helen Wagner für die Unterstützung bei der Recherche zu diesem Aufsatz sowie den Organisatoren und Diskutanten der Tagung „Anthems and Songs as Symbols of Collective Identity in Comparative Perspective“, die im Mai 2014 an der Universität des Baskenlandes in Vitoria-Gasteiz stattfand und auf der ich eine erste Version dieses Aufsatzes vorgestellt habe.

² Frederik Hansen, Eine Lincke-Geschichte. Biografische Revue in elf Bildern, in: Das Zelt Entertainment GmbH (Hrsg.), Frau Luna. Operette in zwei Akten, Berlin 2016, S. 5-8, hier S. 5.

³ Franz Born, Berliner Luft. Eine Weltstadt und ihr Komponist Paul Lincke, Berlin 1966, S. 129.

⁴ Otto Schneidereit, Paul Lincke und die Entstehung der Berliner Operette, Berlin 1981, S. 75.

Entstehung konstatierte Hans Ostwald, der Ethnograph des „dunklen Berlin“: „In diesem Marschlied liegt wirklich etwas von dem preußischen Geist des neuen Berlin.“⁵

Wie ist dieser Erfolg der „Berliner Luft“ zu erklären? Und wie konnte sie sich als Stadthymne bis ins 21. Jahrhundert halten, in dem der „preußische Geist“ Berlins (trotz Schlossrekonstruktion) nur noch von sehr ferne weht? Um diese Fragen zu beantworten, wird in den ersten beiden Abschnitten zunächst ausführlicher der Entstehungskontext des Liedes um 1900 geschildert und dabei die Funktion der Populärmusik als Katalysator der inneren Urbanisierung herausgearbeitet.⁶ Es folgt ein (knapper gehaltener) Ausblick auf die weitere Karriere der „Berliner Luft“ im 20. Jahrhundert.

1. Berliner Stadtidentität in der Populärmusik

„Berlin wird eben Weltstadt; die Veranstaltungen, welche zur Unterhaltung des Publikums getroffen werden, nehmen von Jahr zu Jahr größere Dimensionen an.“⁷ Das schrieb 1872, ein Jahr nach der Reichsgründung, die „Neue Berliner Musikzeitung“ in ihrer Nachrichtenrubrik. Schon sechs Jahre zuvor, 1866, hatte David Kalisch die Parole „Berlin wird Weltstadt“ ausgegeben, unter der sich Berlins rasante Veränderung hin zu einer Millionenstadt vollzog.⁸ So zählte Berlin um 1850 bereits 412.000 Einwohner. Bis zur Reichsgründung verdoppelte sich die Einwohnerzahl auf 826.000, 1877 war die erste Million erreicht, 1905 die zweite. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs war Berlin die drittgrößte europäische Stadt nach Paris und London. Zählte man die Vorstädte und Vororte hinzu, von denen einige – wie Charlottenburg oder Schöneberg – ihrerseits bereits Großstadtcharakter hatten und die 1920 mit dem Groß-Berlin-Gesetz eingemeindet wurden, war es die drittgrößte Stadt der Welt (nach London und New York).⁹

Weltstadt werden, das hieß allerdings nicht nur Einwohnerwachstum und Zuwachs an wirtschaftlicher und politischer Bedeutung. Weltstadt werden bedeutete auch, dass man auf dem von der „Neuen Berliner Musikzeitung“ ange-

⁵ Hans Ostwald, *Berliner Tanzlokale*, Berlin/Leipzig 1905, S. 69. Vgl. zu Ostwald und den Großstadt-Dokumenten Ralf Thies, *Ethnograph des dunklen Berlin*. Hans Ostwald und die „Großstadt-Dokumente“ (1904–1908), Köln u.a. 2006.

⁶ Vgl. dazu ausführlicher Daniel Morat, *Populärmusik*, in: Ders. u.a., *Weltstadtvergnügen*. Berlin 1880–1930, Göttingen 2016, S. 109–152.

⁷ *Neue Berliner Musikzeitung* H. 26/1872, S. 293.

⁸ Vgl. David Kalisch, *Hausseggen, oder: Berlin wird Weltstadt!*, Berlin o.J. [1866].

⁹ Vgl. Michael Erbe, *Berlin im Kaiserreich (1871–1918)*, in: Wolfgang Ribbe (Hrsg.), *Geschichte Berlins*, Bd. 2: Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart, München 1988, S. 691–796.

sprochenen Gebiet der Unterhaltung mit anderen Weltstädten wie Paris, Wien oder London konkurrieren können musste. Hier hatte Berlin durchaus Nachholbedarf. Vor allen Dingen Paris und Wien waren im 19. Jahrhundert die europäischen Metropolen, die den Takt vorgaben, nach dem im Rest des Kontinents getanzt wurde. Das galt vor allen Dingen für den Wiener Walzer, den der Musikwissenschaftler Derek Scott nicht zufällig an den Anfang seiner Geschichte der „Populärmusikrevolution“ des 19. Jahrhunderts gestellt hat.¹⁰ Es galt aber auch für die Operette, die ihren Ausgang bekanntlich im Paris Jacques Offenbachs nahm und in Wien ab 1860 ihre erste Blüte erlebte.

Scott fasst mit dem Begriff der Populärmusikrevolution vor allen Dingen zwei Prozesse: zum einen die zunehmende Trennung von Kunstmusik und Populärmusik und zum anderen die „Eingliederung der Musik in ein System kapitalistischen Unternehmertums“.¹¹ Populärmusik wurde ein Geschäft und damit Bestandteil der im 19. Jahrhundert wachsenden Vergnügungsindustrie, die vor allen Dingen in den großen Städten das zahlende Publikum mit immer neuen Attraktionen und Angeboten versorgte. Dieser Prozess der Kommerzialisierung kann zugleich als Demokratisierung verstanden werden, wie etwa Sabine Giesbrecht-Schutte in ihren Untersuchungen zur Populärmusik betont hat, da er einem immer größeren Anteil der Bevölkerung Zugang zur Musik ermöglichte.¹² In Berlin fand dieser Zugang zur Musik für breitere Bevölkerungsschichten vor allen Dingen über die weitverbreiteten Gartenkonzerte statt, bei denen noch bis zum Ersten Weltkrieg die Militärkapellen dominierten und mit ihnen die Marschrhythmen. Auf den Bühnen der Unterhaltungstheater, die besonders nach der Gewerbereform im Jahr 1869 wie Pilze aus dem Boden des sich rasch vergrößernden Berlin schossen, wurden dagegen – neben den Berliner Lokalpossen eines David Kalisch – viele ausländische Stücke gespielt, nicht zuletzt die Operetten aus Paris und Wien.¹³

Um 1900 entwickelte sich dann das, was auch außerhalb Berlins bald als ein typisch Berliner Operettenstil wahrgenommen wurde. Als „Vater der Berliner Operette“ gilt gemeinhin der 1866 in Berlin geborene Paul Lincke, dessen musikalische Karriere als Kapellmeister im Schweizer Garten am Friedrichshain begann.¹⁴ Seine ersten Erfolge als Komponist und Dirigent der eigenen Operetten

¹⁰ Vgl. Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford u.a. 2008.

¹¹ Ebd., S. 4.

¹² Vgl. Sabine Giesbrecht-Schutte, *Zum Stand der Unterhaltungsmusik um 1900*, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hrsg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 114-160.

¹³ Vgl. Wolfgang Jansen/Rudolf Lorenzen, *Possen, Piefke und Posaunen. Sommertheater und Gartenkonzerte in Berlin*, Berlin 1987.

¹⁴ Vgl. zu Linckes Biographie neben Born und Schneiderei jetzt auch Jan Kutscher, Paul

feierte er ab 1893 am Apollo-Theater in der südlichen Friedrichstraße, wo am 1. Mai 1899 auch die einaktige Operette „Frau Luna“ uraufgeführt wurde, die häufig als erste typische Berliner Operette bezeichnet wird.¹⁵ Doch worin bestand das typisch Berlinische von Linckes Operetten und seinen Operettenschlagern? Für den Journalist Siegfried Fischer-Fabian bestand es darin, „daß hier zum ersten Mal das Wesen Berlins seinen musikalischen Ausdruck gefunden hatte. Hier sang und klang, hier piffte und trommelte, hier jubelte und trubelte das Herz Berlins: mit seinem Witz und seiner Banalität, seinem Kleinbürgertum und seinem Anspruch auf Weltgeltung, seiner Sentimentalität und Schnoddrigkeit, seinem Kohlgeruch und Parfümhauch. Hier war jene diskrepante Mischung, wie sie nur eine Stadt hervorbringen konnte, die aus kleinen Verhältnissen stammte und sich bemühte, das vergessen zu machen.“¹⁶

Hinzu kam der „militärische Schmiss“, der von Hans Ostwald als Ausdruck des preußischen Geistes des „neuen Berlin“ gewertet wurde. Diese für Lincke typische Verbindung von preußischer „Schmissigkeit“ und walzerhafter Fröhlichkeit lässt sich besonders gut an der „Berliner Luft“ erkennen, die weniger als „preußisch-zackiger Marschiermarsch, sondern mehr als vergnüglich legerer Spaziermarsch“ erscheint.¹⁷ Sie entstammt der Burleske gleichen Titels, die Lincke 1904 auf die Bühne des Apollo-Theaters brachte. Das Bühnenwerk war nicht so erfolgreich wie andere Operetten von Lincke, doch das Marschlied auf die „Berliner Luft“ schlug ein „wie eine Bombe“, wie der Lincke-Biograph Franz Born schrieb, und machte sich bald als Schlager selbstständig.¹⁸ Für seinen Erfolg war dabei nicht allein die eingängige Marschmelodie ausschlaggebend, sondern auch der Text von Heinrich Bolten-Baeckers, der das Berliner Leben besang:

„Berlin! Hör‘ ich den Namen bloß, da muß vergnügt ich lachen!
Wie kann man da für wenig Moos den dicken Wilhelm machen!
Warum läßt man auf märk’schem Sand gern alle Puppen tanzen?
ist dort das Heimatland der echt Berliner Pflanzen?

Lincke. Sein Leben in Bildern und Dokumenten, Mainz 2016.

¹⁵ Kutscher, S. 45.

¹⁶ Siegfried Fischer-Fabian, Müssen Berliner so sein. Ein Bekenntnis in Porträts, Berlin 1960, S. 192.

¹⁷ Peter Czerny, Die Berliner Operette im ausgehenden 19. und im frühen 20. Jahrhundert, in: Traude Ebert-Obermeier (Hrsg.), Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 1989, S. 203-208, hier S. 207 [Hervorhebung im Original].

¹⁸ Born, S. 128.

Ja, ja – ja, ja – ja, ja, ja ja!
Das macht die Berliner Luft, Luft, Luft,
so mit ihrem holden Duft, Duft, Duft,
wo nur selten was verpufft, pufft, pufft,
in dem Duft, Duft, Duft,
dieser Luft, Luft, Luft. [...]

Ich frug ein Kind mit gelbe Schuh: ‚Wie alt bist du denn, Kleene?‘
Da sagt’ sie schnippisch: ‚Du? Nanu, ick werd schon nächstens zehne!‘
Doch fährt nach Britz sie mit Mama’n, da sagt die kleene Hexe
Zum Schaffner von der Straßenbahn: ‚Ick wer’ erscht nächstens sechse!‘
[Refrain]

Der richtige Berliner gibt sich gastfrei und bescheiden.
Drum ist er überall beliebt und jeder kann ihn leiden.
Wenn sonst man ‚Mir kann keener’ sagt, so sagt in jedem Falle,
wenn’s dem Berliner nicht behagt, er sanft: ‚Mir könnse alle!’

[Refrain]⁴⁴¹⁹

Während in der ersten Strophe die Vergnügungsqualitäten Berlins als dem Heimatland der „echt Berliner Pflanzen“ gepriesen wurden, gaben die beiden folgenden Strophen Kostproben des Berliner Witzes bzw. der „Berliner Schnauze“. „Berliner Pflanze“ und „Berliner Schnauze“ waren Zentralvokabeln bei der Konstruktion dessen, was als typisch Berlinisch zu gelten hatte. Diese Konstruktion einer Berliner Identität war nicht zuletzt deshalb wichtig, weil es aufgrund der hohen Zuwanderung seit dem späten 19. Jahrhundert prozentual immer weniger „Urberliner“ gab. Die Operettenlieder, die Berlin in dieser Weise besangen, ebenso wie vergleichbare Lieder aus den Revuen etwa des Metropol-Theaters oder aus dem Kabarett, trugen zu dieser Berliner Identitätskonstruktion bei und unterstützten so den sozialen und mentalen Integrationsprozess der vielen Migranten, die im Laufe des 19. Jahrhunderts und besonders seit 1870 nach Berlin gezogen waren und dort für den raschen Anstieg der Bevölkerungszahl und den Aufstieg Berlins zur Weltstadt sorgten. Sie ermöglichten eine Verständigung darüber, was es bedeutete, ein typischer Berliner oder eine typische Berlinerin zu sein.²⁰ Und nicht zuletzt transportierten sie das so

¹⁹ Zit. n. Kutscher, S. 62f.

²⁰ Vgl. zu diesem Argument auch Carolin Stahrenberg, Donnerwetter! Tadellos!! Stadtidentitäten Berlins im Klang von Couplets und Schlagern 1907/1908, in: Stefan Keym/Katrin Stöck (Hrsg.), Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert.

fabrizierte Berlinbild auch nach außen und beeinflussten den Berlin-Tourismus ebenso wie die Wahrnehmung Berlins im Rest des Deutschen Reichs und im Ausland. Die eben zitierte Einschätzung Fischer-Fabians ist daher zu präzisieren: Linckes Melodien waren nicht allein ein musikalischer Ausdruck des „Berliner Wesens“, sondern trugen mit dazu bei, das Berliner Wesen zu konstruieren.

Dieser Konstruktionsprozess des typisch Berlinischen setzte allerdings nicht erst Ende des 19. Jahrhunderts ein. Schon seit dem Biedermeier waren die Berliner Lokalpossen und die aus ihnen stammenden Berlin-Lieder ein wichtiges Element der Konstruktion der urbanen Identität Berlins. Um 1900 beteiligten sich dann auch die Schlager aus den Operetten und Revuen daran. Peter Jelavich hat in seiner Untersuchung über das „Berlin Cabaret“ darauf hingewiesen, dass das populäre Musiktheater und das Kabarett dabei zum einen an die Tradition der Berliner Lokalpossen anknüpften, dass sie diese aber zugleich auch mit moderneren Darbietungsformen an die veränderten und beschleunigten Lebensverhältnisse der Metropole anpassten und damit neue, moderne Berlinbilder produzierten.²¹

2. Schlager und Gassenhauer

Diesen Nexus von Populärmusik und Stadt erkennt auch Volker Klotz in seinem Operetten-Handbuch, selbst wenn er den Lincke-Operetten wenig abgewinnen kann und ihnen mit ihrer Art, der „selbstvergafften Berliner Mentalität kritiklos zu huldigen“, „lokalpatriotische Engstirnigkeit“ attestiert.²² Wahrscheinlich war es jedoch gerade diese vermeintliche oder tatsächliche „lokalpatriotische Engstirnigkeit“, die Lincke so populär machte. Dabei zeigt sich noch ein zweiter Nexus von Populärmusik und Stadt: In den einschlägigen Operetten und Revuen wurde nicht nur ein modernes Berlinbild konstruiert, die Lieder bewegten sich auch von der Bühne herunter und wanderten auf charakteristische Weise durch die Stadt, sie wurden Schlager bzw. Gassenhauer.

Beide Ausdrücke hängen eng miteinander zusammen und werden gelegentlich auch synonym gebraucht. Während der Begriff des Gassenhauers als Bezeichnung für populäre, auf den Gassen gesungene Lieder jedoch schon aus der

Verlage, Konservatorien, Salons, Vereine, Konzerte, Leipzig 2011, S. 335-347.

²¹ Vgl. Peter Jelavich, *Modernity, Civic Identity, and Metropolitan Entertainment. Vaudeville, Cabaret, and Revue in Berlin, 1900–1933*, in: Charles Werner Haxthausen/Heidrun Suhr (Hrsg.), *Berlin. Culture and Metropolis*, Minneapolis 1990, S. 95–110; Ders., *Berlin Cabaret*, Cambridge (Mass.)/London 1993.

²² Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, erweiterte und aktualisierte Auflage, Kassel 2004, S. 88 u. S. 17.

Frühen Neuzeit stammt, kam der Begriff des Schlagers erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf.²³ Er bezeichnete zunächst noch nicht ein bestimmtes musikalisches Genre, sondern in erster Linie den Erfolg eines populären Lieds (im Sinne des Verkaufsschlagers) und etablierte sich dann um 1900 als „Sammelbezeichnung, die die verschiedenen Liedtypen, von Operettenlied bis Couplet, von Chanson bis zum Gassenhauer, zusammenfaßte“, wie Peter Wicke schreibt.²⁴ Wicke subsumierte die Gassenhauer hier also als Teilmenge unter die Schlager. Interessant an der Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen ist aber vor allem, dass sie zwei verschiedene Perspektiven auf das gleiche Phänomen der populären Lieder erlaubt.

Der Schlagerbegriff impliziert in erster Linie den kommerziellen Vermarktungsaspekt. Tatsächlich lässt sich für die Zeit um 1900 bereits von einer entwickelten Schlagerindustrie sprechen, die in Berlin eine Hochburg hatte und die eng mit der Operettenproduktion, dem Musikverlagswesen und der aufstrebenden Tonträgerindustrie verbunden war.²⁵ In diesem kommerziellen Kontext ergab sich ein typischer Verbreitungsweg für die Schlagermelodien: Nachdem sie für eine Operette oder Revue komponiert und auf einer Theater- oder Varietébühne aufgeführt worden waren, wurden sie auf Schallplatte aufgenommen und als Notendruck für den privaten Gebrauch, aber auch für den Gebrauch von Kaffeehaus- und Gartenlokal-Kapellen verkauft. Die Noten wurden dabei nicht nur in Büchern, sondern auch auf Flugblättern und Postkarten vervielfältigt. Auf diese Weise fanden die Schlager ihren Weg von der Theaterbühne in die Gartenlokale und Kaffeehäuser, in die Privatwohnungen und auf die Straße, wo sie von den Straßenkindern gesungen und von den Leierkastenmännern gespielt wurden.

Belege für diese Verbreitung der Operetten-Schlager bis in die Hinterhöfe der Arbeiterviertel finden sich etwa in der Liedsammlung des 1901 in Berlin geborenen Arbeiters Herbert Kleye.²⁶ Er dokumentierte darin Lieder und Verse, die er seit seiner Kindheit im Elternhaus, auf der Straße und im Betrieb gehört

²³ Vgl. zum Begriff des Gassenhauers das Standardwerk von Lukas Richter, *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung. Dokumente. Sammlung. Mit einem Register neu herausgegeben* vom Deutschen Volksliedarchiv, Münster u.a. 2004; zum Schlager-Begriff Markus Bandur, *Schlager*, in: Albrecht Riethmüller/Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1990, S. 1-12.

²⁴ Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998, S. 89.

²⁵ Vgl. Tobias Becker, *Die Anfänge der Schlagerindustrie. Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg*, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* H. 58/2013, S. 11-39.

²⁶ Vgl. Christopher Zinn, *Unser Lied ist immer dabei. Die Sammlung Kleye im Deutschen Volksliedarchiv*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* H. 42/1997, S. 128-131.

hatte. Zu diesen gehörte neben Kinder-, Tanz- und Volksliedern eine große Zahl von Schlagern, die Kleye auch unter diesem Begriff notierte, häufig zusammen mit einem Herkunftshinweis („Musik: Paul Lincke“ [Nr. 34] oder „Schlager: Aus einer Operette von 1912“ [Nr. 81]) und dem Zusatz „Im Elternhaus gesungen“ [Nr. 34], „Auf der Straße gelernt“ [Nr. 81] oder auch „Aus einer Operette von Paul Lincke. [...] Vom Leierkasten gelernt“ [Nr. 88], „Aus einer Revue des Metropol-Theaters. ... Auf der Straße und Leierkasten gelernt“ [Nr. 86]. Unter der Nummer 1121 findet sich in dieser Sammlung auch die „Berliner Luft“ als „Lincke-Schlager“. Andere Lincke-Lieder wie etwa „Heimlich, still und leise“ aus „Frau Luna“ wurden allerdings auch ohne Namensangabe mit dem allgemeinen Vermerk „Schlager um 1905“ aufgenommen [Nr. 649].²⁷

Diese weite Verbreitung der Operettenschlager bis in die Hinterhöfe der Arbeiterviertel wurde, selbst wenn sie im Interesse der Schlagerindustrie lag, nicht von allen Operettenkünstlern gleich gerne gesehen. So schrieb etwa Oscar Straus über seine Kompositionen: „Zuerst mußten sie auf der Bühne Erfolg haben. Dann kaufte man die Noten für die Klavier spielende Tochter. Schließlich übernahmen die Tanzkapellen die Schlager, bis unsere Melodien zu Gassenhauern und so allmählich zu Tode gehetzt wurden.“²⁸ Straus benutzt den Gassenhauer-Begriff hier eindeutig pejorativ: Als Gassenhauer würden seine Melodien zu Tode gehetzt. Man könnte aber auch umgekehrt sagen, dass die Operettenschlager auf den Gassen nicht zu Tode kamen, sondern ein ganz neues, eigenes Leben annahmen. Denn während der Schlagerbegriff – im Sinne der Schlagerindustrie – eine Art „top-down“-Modell der Distribution impliziert, lässt sich mit dem Gassenhauer-Begriff ein „bottom-up“-Modell der musikalischen Aneignung formulieren. Wenn Gassenhauer die populären Lieder bezeichnen, die so beliebt und erfolgreich waren, dass sie von den Leuten auf den Straßen und in den Biergärten (mit-)gesungen wurden, so ist für sie auch konstitutiv, dass dieses Singen zumeist nicht in der vom Komponisten gedachten Weise stattfand. Es ist vielmehr kennzeichnend für den Gassenhauer, dass er abgewandelt wurde und in unterschiedlichen Versionen kursierte, die oft auf lokale Besonderheiten oder aktuelle Begebenheiten Bezug nahmen und nicht selten parodistischen oder ironischen Charakter hatten.

Diese Form der populären Gesangspraxis ist bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgbar. Um 1900 konnten dann auch die Schlager aus der Operettenproduktion zu Gassenhauern werden. Ein berühmtes Beispiel dafür ist etwa der

²⁷ Vgl. Sammlung Arbeiterlieder Herbert Kleye, S 0145, Deutsches Volksliedarchiv Freiburg. Die Nummern in eckigen Klammern beziehen sich auf die fortlaufend nummerierten (aber nicht chronologischen) Eintragungen.

²⁸ Zit. nach PEM (aka Paul Marcus), Und der Himmerl hängt voller Geigen. Glanz und Zauber der Operetten, Berlin 1955, S. 25.

Berliner Gassenhauer „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da“, der in den 1880er Jahren aufkam. Die Melodie stammt aus der Operette „Gasparone“ von Karl Millöcker aus dem Jahr 1884 und gehörte dort zu dem Walzerlied „Er soll Dein Herr sein“. Der Text, mit dem das Lied bekannt wurde, wird jedoch dem sogenannten Berliner Volksmund zugeschrieben, der hier die klammen Lebensverhältnisse in den Berliner Mietskasernen thematisierte: „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da! / Stille doch, Junge, ick weeß et ja! / Haste denn Jeld? Ick hab’ keen Jeld / Wer hat denn den Mann mit dem Koks bestellt.“ Dieser neue Text war so erfolgreich, dass er sich nicht nur auf den Straßen verbreitete, sondern im Sinne des „bottom-up“-Effekts auch den Weg zurück auf die Bühne fand: Im April 1886 wurde im Luisenstädtischen Theater eine Gessangsposse mit dem Titel „Der Mann mit dem Coaks oder Das weinende Berlin“ aufgeführt.²⁹

Die Verbreitung der populären Lieder ist folglich nicht als ein linearer, von der Schlagerindustrie einseitig gesteuerter Prozess anzusehen. Vielmehr reagierte die Schlagerindustrie auch auf die Popularität einzelner Gassenhauer, um diese wiederum für sich zu nutzen. So entstand eine Art Kreislauf, in dem die Schlagerproduktion von der Bevölkerung aufgegriffen und weitergesungen, dabei aber auch abgewandelt und parodiert wurde, wobei diese Parodien dann von der Musikindustrie teilweise erneut aufgenommen und zurück auf die Musikbühnen gebracht werden konnten.

Beide hier beschriebenen Prozesse, so lässt sich zusammenfassend argumentieren, zum einen die Berliner Identitätskonstruktion auf der Bühne und zum anderen die Musikzirkulation der Schlager und Gassenhauer zwischen Bühne und Straße, ermöglichten dem Publikum eine Auseinandersetzung mit den sich wandelnden Lebensbedingungen in der Großstadt Berlin und mit der eigenen urbanen Identität als Berlinerinnen und Berliner. Sie lassen sich daher als Katalysatoren des psychologischen und habituellen Anpassungsprozesses an das Großstadtleben begreifen, den Gottfried Korff als „innere Urbanisierung“ bezeichnet hat.³⁰ Mit einem anderen Begriff lässt sich auch von einem doppelten Prozess der Synchronisierung sprechen: einerseits der Synchronisierung Berlins mit anderen Weltstädten wie Paris und Wien, mit deren Vergnügungsangebot und Musikleben man nun mithalten konnte, indem man ihnen einen eigenen Operettenstil entgegensetzte, andererseits aber auch der Synchronisierung der Stadt mit sich selbst durch die musikalische Konstruktion einer Berliner Identität und die musikpraktische Verknüpfung unterschiedlicher

²⁹ Vgl. Richter, S. 389f.

³⁰ Gottfried Korff, Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur „inneren“ Urbanisierung, in: Hermann Bausinger/Theodor Kohlmann (Hrsg.), Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung, Berlin 1985, S. 343-361.

städtischer Milieus und Sozialschichten vermittelt der Schlager und Gassenhauer. In diesem Kontext ist die „Berliner Luft“ zunächst nur einer von vielen Berlin-Schlagern, die diese Funktion erfüllt haben. Er war jedoch einer der populärsten und langlebigsten und nahm schließlich sogar die Rolle einer Stadthymne ein. Um diese weitere Karriere als Stadthymne geht es im folgenden Abschnitt.

3. Die „Berliner Luft“ im 20. Jahrhundert

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Untergang der preußischen Monarchie schien zunächst nichts weiter entfernt von der Lebensrealität der Berlinerinnen und Berliner als die Operettenfröhlichkeit Paul Linckes. Als sich das Vergnügungsleben im Berlin der Weimarer Republik wieder regte, entwickelte es sich unter dem Signum des Amerikanismus und des Jazz zudem in eine Richtung, die mit den Lincke-Schlagern nicht mehr kompatibel war. Hatte sich Linckes Erfolg im wilhelminischen Berlin darauf gegründet, den „preußischen Geist des neuen Berlin“, wie Hans Ostwald schrieb, in besonderer Weise musikalisch einzufangen, zum Ausdruck zu bringen und dadurch mitzugestalten, so schien er den Anschluss an den Zeitgeist in der Weimarer Republik verloren zu haben. Nach 1918 brachte Lincke – trotz einiger Versuche auf dem Gebiet des Foxtrott – kaum noch nennenswerte Neukompositionen hervor.³¹ Seine alten Kompositionen wurden jedoch weiter gespielt. Denn neben den neuen (Jazz-)Tönen des Vergnügungslebens bildete sich auch ein Strang der Populärmusik heraus, der von einer Nostalgie für „die gute alte Kaiserzeit“ lebte. Wolfgang Jansen spricht in diesem Zusammenhang von der „Sentimentalisierung“ Berlins im Revuetheater der 1920er Jahre.³² Ein typisches Beispiel dafür ist Walter Kollos „Linden-Marsch“ aus der Haller-Revue „Drunter und Drüber“ von 1923 mit dem leicht trotzigem Refrain „So lang’ noch Untern Linden / Die alten Bäume blüh’n, / Kann nichts uns überwinden, / Berlin, du bleibst Berlin.“³³ So wie der „Linden-Marsch“ als Marschlied an den „preußischen Geist“ anknüpfte, blieb auch die „Berliner Luft“ im Zuge der Kaiserreich-Nostalgie populär und feierte als Bestandteil der nun auf zwei Akte erweiterten „Frau Luna“ 1926 in einer Rundfunkversion und ab 1929 wieder auf der Bühne erneute Erfolge.³⁴

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 lässt sich dann von einer regelrechten Lincke-Renaissance sprechen. Die neuen Machthaber er-

³¹ Vgl. Kutscher, S. 189.

³² Vgl. Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987, S. 163.

³³ Zit. n. Tobias Becker, *Unterhaltungstheater*, in: Morat, *Weltstadtvergnügen*, S. 28-73, hier S. 57.

³⁴ Vgl. Kutscher, S. 191.

zwangen die Abkehr von den in ihren Augen „entarteten“ Teilen der Vergnügungskultur der Weimarer Republik und setzten gleichzeitig auf ‚deutsche‘ Unterhaltung als Teil ihrer Propaganda-Strategie. Ein vermeintlich unpolitischer, aus der Kaiserzeit stammender Unterhaltungskomponist wie Lincke, der zudem rein „arischer“ Abstammung war, kam hierbei gelegen. Und Lincke, dankbar für die wiedergewonnene Aufmerksamkeit, diente sich bereitwillig an. Im Februar widmete er der SA seinen Marsch „Unsere braunen Jungen“, es folgten weitere Kompositionen für die Nationalsozialisten und zahlreiche Kraft-durch-Freude-Konzerte und „Paul-Lincke-Abende“ im Berliner Sportpalast. Sowohl Linckes 70. Geburtstag 1936 als auch sein 75. Geburtstag 1941 wurden mit ausgedehnten Feierlichkeiten und Ehrungen durch die Reichsführung begangen. 1941 überreichte ihm Joseph Goebbels persönlich den Ehrenbürgerbrief der Reichshauptstadt Berlin.³⁵ Im Zuge dieser Lincke-Renaissance erfreute sich auch die „Berliner Luft“ erneuter Popularität. Eines der Sportpalast-Programme vom Mai 1936 hieß „Eine Woche Berliner Luft mit Paul Lincke“.³⁶ Im gleichen Jahr – dem Olympia-Jahr – wurde die „Berliner Luft“ in einem Werbefilm für Berlin eingesetzt, um die Vorzüge der Reichshauptstadt zu preisen.³⁷ 1941 kam der Operettenfilm „Frau Luna“ in die Kinos, mit Lizzi Waldmüller in der Hauptrolle, deren Platteneinspielung der „Berliner Luft“ ein Verkaufsschlager wurde.³⁸

Das Ende des Zweiten Weltkriegs überlebte Paul Lincke nur um etwas mehr als ein Jahr, er starb, knapp 80jährig, am 3. September 1946 im Harz. Doch trotz seiner Identifikation mit dem wilhelminischen Berlin und trotz seiner Popularität während des „Dritten Reichs“ blieben seine Schlager auch nach seinem Tod beliebt. Das galt insbesondere für die „Berliner Luft“, die auf beiden Seiten des nunmehr geteilten Berlins weiterhin als „unsere kleine Lokalhymne“ reklamiert wurde. Als solche bezeichnete sie jedenfalls die ostdeutsche „Berliner Zeitung“ in einem Artikel über Lincke von 1987.³⁹ Im gleichen Jahr startete auch eine neue Sendereihe im ostdeutschen Berliner Rundfunk mit dem Titel „Berliner Luft“ und das Ostberliner Metropol-Theater brachte eine Neuinszenierung der „Frau Luna“.⁴⁰ Doch wie der Zeitungsausschnittsammlung des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA) in Potsdam Babelsberg zu entnehmen ist,

³⁵ Vgl. ebd., S. 211-225, S. 253-258.

³⁶ Vgl. ebd., S. 217.

³⁷ Abrufbar unter <<https://www.youtube.com/watch?v=Es6f7K4c-y8>> (29.12.2016).

³⁸ Vgl. Born, S. 178.

³⁹ Volker Blech, Drehorgeln dudelten seine „Jemütskisten“. Der Komponist Paul Lincke (1866–1946), in: Berliner Zeitung, 3.7.1987.

⁴⁰ Vgl. Dietmar Fritzsche, Im Berlin von gestern und heute. Linckes „Frau Luna“ neu im Metropol-Theater, in: Theater der Zeit, H. 24/1987, S. 20.

wurde „Frau Luna“ auch schon in früheren Jahren im Metropol-Theater gespielt, so etwa 1957 und 1975.⁴¹ 1981 gab es ebendort eine Musikrevue mit dem Titel „Berliner Luft“.⁴² Daneben wurde in ostdeutschen Zeitungen regelmäßig der runden Geburts- und Todestage Linckes gedacht. In der Musiksammlung des DRA Babelsberg finden sich aus den Jahren 1960 bis 1985 insgesamt 16 Neu-einspielungen der „Berliner Luft“ durch ostdeutsche Rundfunkorchester.⁴³ Auch wenn die ostdeutschen Musikwissenschaftler Peter Czerny und Heinz P. Hofmann in der „Berliner Luft“ eine „Glorifizierung des kapitalistischen Deutschlands“ erkannten und im Schlager generell ein „gesetzmäßiges Produkt der ganzen Entwicklung des kapitalistischen Musikbetriebs im 19. Jahrhundert und seines Übergangs zum Monopolismus“ sahen, erfreuten sich die Lincke-Schlager und insbesondere die „Berliner Luft“ doch während des ganzen Bestehens der DDR großer Beliebtheit in Ost-Berlin.⁴⁴

Das Gleiche gilt jedoch auch für West-Berlin. Hier kam noch hinzu, dass die „Berliner Luft“ seit der Luftbrücke von 1948 in besonderer Weise mit dem Freiheitsversprechen West-Berlins verknüpft wurde. So wurde sie auch zur Begrüßung John F. Kennedys bei dessen Berlinbesuch 1963 gespielt.⁴⁵ An den West-berliner Unterhaltungsbühnen fanden in diesen Jahren ebenfalls Neuinszenierungen von „Frau Luna“ statt, so etwa 1959 im Titania-Palast und 1965 im Theater des Westens.⁴⁶ Edith Hancke, die 1965 die Rolle der Witwe Pusebach spielte, gehörte mit Harald Juhnke, Günther Pfitzmann und anderen zu einer Gruppe von Schauspielerinnen und Unterhaltungskünstlern, die sich auf das typische „Berlinertum“ spezialisiert hatten und dieses auch im westdeutschen Fernsehen zelebrierten, wie etwa 1979 mit einer Paul-Lincke-Revue, bei der auch die „Berliner Luft“ nicht fehlen durfte.⁴⁷

⁴¹ Vgl. H.L., Schlösser, die im Monde liegen. Paul Linckes „Frau Luna“ im Metropol-Theater, in: Die Neue Zeit, 1.5.1957; Hansjürgen Schaefer, „Frau Luna“, gespielt als ein Berliner Volksstück. Paul Linckes Operette wieder im Metropol-Theater, in: Neues Deutschland, 2.6.1975.

⁴² Vgl. Manfred Schubert, „Berliner Luft“ – zu wenig Duft. Musikrevue im Metropol-Theater, in: Berliner Zeitung, 22.12.1981.

⁴³ Vgl. DRA Babelsberg, Archivnummern ZUM3601, StMP979, ZUM10543, ZUM1516, StMT14882, StMT14292, StMT14695, StMT14166, StMP1109, StMT10550, StMU2678, ZUM10720, 3U4583, STMP275, ZMT10311, ZMT7194, ZMU11546.

⁴⁴ Peter Czerny/Heinz P. Hofmann, Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik, Berlin 1968, S. 165, S. 134.

⁴⁵ Vgl. Otto Michael Artus, Präsident John F. Kennedy in Deutschland. Eine Dokumentation, Düsseldorf 1965, S. 210f.

⁴⁶ Vgl. Frau Luna verschmäh die Mondrakete. Paul Linckes Operette im Titania-Palast, in: Der Tagesspiegel, 24.2.1959; Sybill Mahlke, Auf dem Mond gekommen. Linckes „Frau Luna“ im Theater des Westens, in: Der Tagesspiegel, 18.09.1965.

⁴⁷ Abrufbar unter <<https://youtu.be/nNDEmMDENcA?list=RDnNDEmMDENcA>> (am

Nach dem Ende der Teilung wurde der Schlager schließlich auch als Stadthymne des wiedervereinigten Berlin gesungen und aufgeführt. Prominentestes Beispiel für die Popularität des Stücks nach 1989 sind wahrscheinlich die Berliner Philharmoniker, die die „Berliner Luft“ ungefähr seit dieser Zeit traditionell am Ende ihres erstmals 1984 veranstalteten Saisonabschlusskonzerts in der Waldbühne spielen.⁴⁸ Zahlreiche Mitschnitte dieser Abschlusskonzerte zeugen von der Beliebtheit des Stücks beim Publikum, das beim Erklingen der ersten charakteristischen Takte regelmäßig in Jubel ausbricht und anschließend mitklatscht und -pfeift – ähnlich wie im Herbst 2016 im Tipi am Kanzleramt.

Wie ist diese anhaltende Popularität der „Berliner Luft“ nun abschließend zu erklären? Es lässt sich sicher nicht mehr im Sinne Hans Ostwalds davon sprechen, dass das Lied heute noch in besonderer Weise den Zeitgeist Berlins treffen würde – auch wenn Berlin bei den Touristen aus aller Welt noch immer beliebt dafür ist, dass man hier „für wenig Moos den dicken Wilhelm machen“ und die Puppen tanzen lassen kann. Vielmehr scheint das Lied umgekehrt von einer relativ hohen Stabilität der urbanen Identität Berlins zu zeugen, die sich in den Jahrzehnten um 1900 und damit in jenen Jahren herausgebildet hatte, in denen Berlin zur Millionenstadt und zur Metropole herangewachsen war. Die von Siegfried Fischer-Fabian beschriebene, typisch berlinische Spannung zwischen „Kleinbürgertum“ und „Anspruch auf Weltgeltung“, die er in Paul Lincke und seiner Musik verkörpert sah, prägte das Berliner Selbstverständnis und das Berlin-Bild der Nicht-Berlinerinnen und -Berliner durch das gesamte 20. Jahrhundert bis heute. Gleichzeitig hatte sich um 1900 ein eigener Unterhaltungszweig herausgebildet, der mit der Hervorbringung und Bearbeitung von Berlin-Bildern und Berlin-Klischees beschäftigt war. Neben Paul Lincke ist hierbei etwa an Heinrich Zille oder Claire Waldoff und für das spätere 20. Jahrhundert an Hildegard Kneef, Harald Juhnke oder Günther Pfitzmann zu denken. Die in dieser Unterhaltungsindustrie produzierten Berlin-Bilder waren

29.12.2016).

⁴⁸ Laut telefonischer Auskunft der Archivarin der Berliner Philharmoniker wurde die „Berliner Luft“ erstmals 1989 am Ende des Waldbühnenkonzerts gespielt, laut Aussage einer Mitarbeiterin des Staatlichen Instituts für Musikforschung erstmals 1992. Vgl. dazu auch Annemarie Vogt, *Warum nicht Beethoven. Repertoire und Programmgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters 1945–2000*, Berlin 2002, die allgemein davon spricht, dass zum Abschluss der Waldbühnenkonzerte meist sehr populäre Stücke mit hohem Wiedererkennungswert gespielt würden, um auch die ansonsten weniger Klassik-affinen Besucher anzusprechen. Oft seien dies „Berliner Lieder, wie Paul Linckes Berliner Luft“ (S. 151). Im Übrigen haben die Berliner Philharmoniker die „Berliner Luft“ schon 1918 das erste Mal gespielt; vgl. Volker Tarnow, *Die Geburt des Orchesters aus dem Geiste Berlins*, in: *Stiftung Berliner Philharmoniker (Hrsg.), Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, Bd.1, Berlin 2011, S. 22–39, hier S. 26.

weitgehend unpolitisch oder jedenfalls politisch so indeterminiert, dass sie in allen politischen Regimen des 20. Jahrhunderts anschlussfähig blieben. Die Karriere der „Berliner Luft“ als Stadthymne ist daher zum einen als Beispiel für die Bedeutung der Populärmusik bei der Konstruktion einer urbanen Identität zu verstehen und zum anderen als Beleg für die politische Flexibilität dieser musikalischen Konstruktionsleistung.

Politische Divergenzen und kulturelle Konvergenzen

Vergleichende Aspekte der Opernaufführungen in den europäischen Metropolen im 19. Jahrhundert

Abstract: The opera houses in 19th-Century Europe were focal points of aesthetic and political developments. The middle-classes frequently visited them as public arenas to establish their own identities. They used their allegedly superior musical taste to emphasise their social impact. In many European towns people tried to establish national schools of music and national opera traditions. "National music" was created to fulfil political needs and to express cultural aspirations. However, the nationalistic conflicts and enmities actually encouraged cultural transfers between nations rather than inhibited them.

1. Die Oper im öffentlichen Raum

Eine Kulturgeschichte Europas kann sich anschaulich anhand einer Geschichte der Musikrezeption erzählen lassen. Gerade die Opernaufführungen in den verschiedenen Städten und Höfen des Kontinents sind dafür ideale Bezugspunkte. Macht man sich auf die Suche nach den viel zitierten gemeinsamen europäischen Praktiken, Traditionen und Orten, eröffnet ein Blick auf die musikalischen Spielstätten zahlreiche Perspektiven.¹ Anders gewendet: Gibt es europäischere Orte als Opern- und Konzerthäuser oder europäischere Verhaltensmuster als die bildungsbürgerliche Verehrung des musikalischen Repertoires? Musikalische Aufführungen und Praktiken sind gleichsam komprimierter Ausdruck sowohl der spezifischen Kultur eines Landes wie gesamteuropäischer Transfers. Sie bilden damit soziale Räume, aber auch immaterielle Kristallisationspunkte kultureller und politischer Konventionen in Europa.

Wohin ein Europareisender im 19. Jahrhundert auch kam, allerorten schossen repräsentative und meist verblüffend ähnlich aussehende Opern- und Kon-

¹ Vgl. Etienne François, Europäische lieux de mémoire, in: Gunilla Budde/Sebastian Conrad/Oliver Janz (Hrsg.), Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien. Jürgen Kocka zum 65. Geburtstag, Göttingen 2006, S. 290-303; William William, Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste 1770-1870, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music H. 8/1977, S. 5-21.

zerthäuser aus dem Boden. Kaum eine Großstadt, die in Europa etwas auf sich hielt, wollte auf Räume musikalischer Vergnügungen und gesellschaftlicher Repräsentation verzichten. Während zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur eine relativ überschaubare Anzahl von Hoftheatern oder Konzertsälen existierte, hatten diese Spielstätten an der Wende zum 20. Jahrhundert gleichsam flächendeckend ein musikalisches Netz über Europa gelegt. Urbane Räume veränderten den Stellenwert musikalischer Aufführungen. In ganz Europa nahm die Anzahl der öffentlich zugänglichen Bauwerke für Musik rapide zu. Architektonisch betrachtet, traten im Laufe des Jahrhunderts etablierte Stilformen wie Klassizismus, Neorenaissance, Neugotik oder Neobarock allesamt neben- und miteinander auf. Gleichzeitig aber waren diese baulichen Muster, ungeachtet vieler lokaler Unterschiede in den einzelnen Städten und Regionen, international verbreitet. Auf der Suche nach einer übergreifenden Ästhetik kann eine weitreichende Europäisierung architektonischer Geschmackspräferenzen beobachtet werden.²

Opernhäuser etablierten sich im 19. Jahrhundert als permanente Treffpunkte urbaner Eliten. Sie schufen damit ein institutionalisiertes Forum, das Vertreter unterschiedlicher sozialer und politischer Positionen zur öffentlichen Selbstdarstellung nutzten. Musikalische Aufführungen beschleunigten die Ausbildung vernetzter Kommunikationsgemeinschaften in den großen Städten. Selbst die Städte jenseits der großen Musikzentren London, Paris, Berlin und Wien wurden von diesem intensivierten Kulturtransfer erfasst. Erklärungsbedürftig sind die zunehmende Ähnlichkeit des Repertoires, der ästhetischen Präferenzen und der Aufführungen selber, aber auch die gesellschaftlichen Funktion der Aufführungen und das Hörverhalten. Die Befunde erscheinen umso erklärungsbedürftiger, wenn man die deutlichen Unterschiede in der Organisation und der sozialen Zusammensetzung des jeweiligen Konzert- und Opernpublicums in den europäischen Städten bedenkt. Denn es ist keineswegs selbstverständlich, dass sich ein preußischer Handwerker und ein englischer Aristokrat zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Oper ähnlich benahmen und überaus ähnlichen Aufführungen ein und derselben Werke lauschten.

Der Blick auf viele Opernaufführungen und deren öffentliche Bewertungen durch ihr Publikum in zahlreichen Städten offenbart zwei Perspektiven, die einander aber nicht widersprechen. Auf der einen Seite sind zentrale gesellschaftliche Entwicklungen und Konflikte im europäischen Musikleben deutlich zu erkennen. Der Umgang der Eliten miteinander im Opernhaus- und im Kon-

² Vgl. Michael Forsyth, *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser – Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 1992; sowie die Beiträge in Daniel Roche (Hrsg.), *Capitales culturelles, Capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIII^e–XX^e siècles*, Paris 2002.

zertsaal lässt nicht nur soziale Besonderheiten in den Haupt- und Provinzstädten erkennen, sondern auch wichtige politische Differenzen. Gnadenlos war oft der öffentliche Kampf um eine als „national“ gefeierte Oper. Auf der anderen Seite aber ist die vergesellschaftende Wirkung in allen Spielstätten nicht zu unterschätzen. Beachtenswert sind wichtige kulturelle Übereinstimmungen auf dem Kontinent durch die Entstehung neuer Institutionen, eines sich verändernden Geschmacks und einer neuen musikalischen Praxis.³

Zu klären ist, warum gerade die Musik im Opernhaus in den meisten europäischen Metropolen und Regionen im 19. Jahrhundert von einer privaten zu einer öffentlichen und mithin eminent politischen Angelegenheit avancierte. Welche Folgen hatte diese neue Erwartungshaltung der bürgerlichen und adeligen Eliten in Europa für die harmonischen kulturellen Regeln des abendlichen Spielbetriebs auf der einen, für die politische Funktion der Musik auf der anderen Seite? Besonders vielversprechend scheint hier die Frage nach dem Transfer und den Anverwandlungen bestimmter Praktiken, Konventionen und Präferenzen zu sein.

2. Professionalisierung und Kulturtransfer

Nach 1820 bildete sich in West- und Mitteleuropa eine neue Öffentlichkeit heraus. Die Metropolen beförderten diesen Prozess, weil sie die Zugänglichkeit zu Informationen erhöhten. Die Großstädte bildeten somit Räume, die die Begegnung und den Austausch einander fremder Menschen wahrscheinlich machten. Während in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts verschiedene sozial und regional abgegrenzte Öffentlichkeitsformen nebeneinander existiert hatten, entstanden in den Großstädten nun überregionale Beziehungs- und Kommunikationsnetze. Sicher, diese Verkehrskreise waren zahlenmäßig und sozial beschränkt. Doch in den Salons und Kaffeehäusern, in den frühen literarischen Zirkeln und in den sich seit der Wende zum 19. Jahrhundert rapide vermehrenden Zeitungen und schließlich durch die Erfindung der Eisenbahn formierten sich reale und mediale Begegnungsräume. Während die baulichen Veränderungen der Städte den Verkehr von Personen erleichterten, beschleunigten die gedruckten Medien den Transfer von Nachrichten und die intellektuelle Teilnahme von Tausenden persönlich nicht Anwesender. Der unmittelbare und der

³ Vgl. Sieghart Döhring/Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997; Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860–1914*, Paris 2008; Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014; Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien/München 2006.

mittelbare Austausch der An- und Abwesenden erzeugte ein Gefühl der Zusammengehörigkeit bei denjenigen, die in der Lage waren, sich dieses Kommunikationsstils zu bedienen.⁴

Im Hinblick auf die Musik ist bei der Betrachtung dieser neuen Öffentlichkeit auch deren regionale Vielfalt zu bedenken. Denn gerade in den deutschsprachigen Ländern formierte sich das neue Musikleben nicht nur in Berlin, sondern auch in Großstädten wie Hamburg und Leipzig oder in Residenzstädten wie Karlsruhe und Meiningen. Ob Zentrum oder Peripherie, ob industrialisiert oder agrarisch, im Deutschen Reich und im Habsburgerreich leistete sich fast jede größere Stadt prachtvolle Opern- und Konzerthäuser. So lag allein in Italien die geschätzte Anzahl der Opern- und Theaterhäuser in den späten 1860er Jahren bei 942 Gebäuden, von denen allein zwischen 1861 und 1868 198 errichtet wurden.⁵ Dagegen blieb in Großbritannien und in Frankreich auf Grund der Zentralisierung auch das Musiktheater auf relativ wenige Standorte beschränkt. Wenn auch viele dieser Einrichtungen in Ermangelung finanzieller Ressourcen nur saisonal bespielt wurden, verwandelte sich im Laufe des Jahrhunderts insgesamt die Mehrzahl der Spielstätten wegen ihrer Größe, ihrer Ausstattung und ihrer sozialen Funktionen in zentrale urbane Repräsentationsbauten.

Dass musikalische Aufführungen Öffentlichkeit schufen, erkannten auch die Zeitgenossen. Über das enthusiastisch gefeierte Gastspiel der Sängerin Henriette Sontag an der Berliner Hofoper 1830, das Anlass zu tagelangem Stadtgespräch gab, hieß es in den Erinnerungen des Generalintendanten Friedrich Wilhelm von Redern: „Berlin hatte damals keine Politik, keine Presse, das Theater allein mußte das Bedürfnis nach Öffentlichkeit befriedigen.“⁶ Auch die Schriftstellerin Fanny Lewald wunderte sich immer wieder über die intensive Aufmerksamkeit, die das Publikum der Bühne schenkte. In ihren Augen kam dem Berliner Musikleben im Vormärz durchaus der Charakter einer Ersatzöffentlichkeit zu – ein Urteil, das aber die implizierten kulturellen Darstellungsformen von Politik unterschätzte:

„Ich war oft ganz erstaunt darüber, welche Wichtigkeit man einer Theateraufführung, einem Konzerte beilegte. Ich sah mit Verwunderung, daß Perso-

⁴ Vgl. Tim C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660–1789*, Oxford 2002, bes. S. 106f.; William Weber, *Music and the Middle Class. Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot 2004.

⁵ Vgl. Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del risorgimento*, Bologna 2001, S. 17–33.

⁶ Friedrich Wilhelm von Redern, *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberkammerers und Generalintendanten*, hrsg. v. Sabine Giesbrecht, Köln/Weimar 2003, S. 120.

nen, die nicht selber ausübende Künstler waren, ihren ganzen Sinn auf das Theater oder das Konzert [...] gerichtet hatten. [...] Das Theater ist die heiligste Angelegenheit des Berliner Publikums, der einzige Gegenstand, worüber das ganze Volk Berlins ohne Repräsentativverfassung und freie Presse frei denkt, spricht und schreibt. [...] Es ist das gewaltige Triebrad der großen Konversationswalkmühle Berlins, der einzige Mittelpunkt des Berliner öffentlichen Lebens. Der Generalintendant der Schauspiele ist nach dem Könige der erste Mann in Berlin, und um Schauspieler und Sängerinnen kümmert man sich mehr als um Minister und Küster.“⁷

In London fielen manchem Besucher vor allem der kommerzielle Aspekt musikalischer Öffentlichkeit und die Anzahl täglicher Aufführungen ins Auge. Das Musikleben der Stadt war gekennzeichnet durch ein weltweit einzigartiges Überangebot an Opern- und Operettenaufführungen, Kirchenmusik, sinfonischen und kammermusikalischen Konzerten. Auch der wortgewaltige Wiener Großkritiker Eduard Hanslick staunte über den Londoner Musikkonsum. In dieser Stadt sei es schwer, aus den Briten „klug zu werden; sie vertilgen unermeßliche Quantitäten Musik, von allerverschiedenster Qualität mit derselben Andacht, mit demselben Beifall. An ihrer Musikliebe ist nicht zu zweifeln; ob diese Liebe erwidert wird, mag dahingestellt sein.“⁸

Nach seinem mehrmonatigen Londoner Aufenthalt im Jahre 1886 urteilte er über die dortige „Musik-Überschwemmung“: „Der Wiener Concertsturm [ist] gering gegen den Pariser und gar nichts gegen London, wo auf das Feldgeschrei: ‚The season!‘ sich alles erhebt, was in England spielt, geigt und singt, und alles hinzuströmt, was musikalisch berühmt ist auf dem Continent.“⁹

Stefan Zweig beschrieb in seiner literarischen Rückschau auf das Kulturleben im Wien des späten 19. Jahrhunderts eine Gesellschaft, die ihre Freude und ihr Prestige auch dadurch bezog, dass jedermann auf Musiker und Schauspieler, auf ihre Verdienste und Meriten achtete. Oft stiftete ein gemeinsamer kultureller Geschmack unter fremden Menschen kulturelle Beziehungen: „Das kaiserliche Theater [...] war der Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelte, der bunte Widerschein, in dem sich die Gesellschaft selbst betrachtete, der einzige richtige ‚cortigiano‘ des guten Geschmacks. [...] Die Bühne war statt einer bloßen Stätte der Unterhaltung ein gesprochener und plastischer Leitfadens des guten Benehmens, der richtigen Aussprache, und ein Nimbus des Respekts umwölkte wie ein Heiligenschein alles, was mit dem Hoftheater auch nur in ent-

⁷ Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, zit. n. Ruth Köhler/Wolfgang Richter (Hrsg.), *Berliner Leben 1806–1847. Erinnerungen und Berichte*, o.O. 1954, S. 182f.

⁸ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1894, I 372, hier Bd. 1, S. 372.

⁹ Ders., *Musikalisches Skizzenbuch. Der „Modernen Oper“ IV. Theil. Neue Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1888, S. 269.

ferntester Beziehung stand. Der Ministerpräsident, der reichste Magnat [...] konnte in Wien durch die Straßen gehen, ohne daß jemand sich umwandte; aber [...] eine Opernsängerin erkannte jede Verkäuferin und jeder Fiaker.“¹⁰

Opernhäuser erfüllten hinsichtlich des Publikums ganz ähnliche gesellschaftliche Funktionen wie die Zentren der Großstadt. Sie waren Teil eines öffentlichen Lebens, welches ausgelegt war auf Sichtbarkeit und Darstellung, auf Begegnung und Genuss. Diese Öffentlichkeit spielte sich auf den Straßen, in den Parks, in den Kaffeehäusern und eben in den Bauwerken für Musik ab. Hier begegneten sich Privatleute auf der Suche nach dem guten Leben in schöner Umgebung. Ungeachtet zahlloser sichtbarer und unsichtbarer, sozialer und pekuniärer Barrieren standen Opernhäuser jedenfalls den Eliten weitgehend offen. Bereits die reine Größe der Häuser und ihr aufwendiger Unterhalt machten den regelmäßigen Besuch eines zahlreichen und zahlenden Publikums notwendig. Sie dienten damit nicht nur der Unterhaltung und der Repräsentation, sondern zählten zu den wenigen außerhäuslichen Treffpunkten, in denen sich Bildungsbürger und Wirtschaftsbürger, hoher und niederer Adel in einem institutionalisierten Rahmen begegnen wollten. In Wien waren Opern und Konzerte überhaupt die einzigen Orte, an denen die Behörden es der Bevölkerung gestatteten, sich in Gruppen – außer bei kirchlichen und staatlichen Feiern – zu versammeln.

Die Musik bildete hier den wichtigsten, aber eben nur einen Anreiz unter mehreren. In den Bauwerken für Musik traf man auch Bekannte und Fremde, um Gesellschaft zu finden, einen Kaffee oder ein Glas Wein zu trinken, sich über Musik oder Politik zu unterhalten und gleichzeitig den neuesten Klatsch auszutauschen. Welche Vergnügungen musikalische Aufführungen auch sonst bereiten konnten, als konstituierender Faktor öffentlichen Lebens waren sie spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert nicht mehr wegzudenken. Der Theaterkritiker Moritz Gottlieb Saphir befand zur Aufwertung des eigenen beruflichen Interesses 1828 lakonisch: „Und was Deutschland ohne Theater und Oper wäre? Eine große Langeweile von 11600 Quadratmeilen mit ungefähr 30 Millionen Einwohnern, da niemand in Gesellschaft ginge, weil niemand wüßte, von was er reden sollte.“¹¹

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhundert nahm die Komplexität der Produktionsbedingungen rasant zu. Die Kosten der Inszenierungen, die Künstl-

¹⁰ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* [1944], Frankfurt a.M. 1995, S. 30.

¹¹ Zit. n. Marieluise Bitter-Hübscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, S. 415–428, hier S. 415. Vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

ergagen wie die öffentliche Vermarktung und Werbung stiegen rapide an. Die Produzenten – also die Unternehmer, die Künstler und die Städte – sahen sich einem verstärkten Wettbewerb um konkurrierende Veranstaltungen ausgesetzt. Hierin unterschieden sich Metropolen wie London oder Paris, in denen sich die Spielstätten im risikoreichen Privatbesitz befanden, von den staatlich subventionierten Aufführungen einer monarchischen Hofkultur wie in Berlin und Wien. Die weitreichende aristokratische Exklusivität gerade der Oper ließ sich aufgrund finanzieller Herausforderungen immer weniger aufrechterhalten. Nicht zuletzt durch ihre kritische Finanzlage öffneten die Hoftheater in Berlin und Wien ihre Häuser, um ein zahlendes Publikum außerhalb der Aristokratie zu gewinnen.¹²

Der österreichische Dichter Franz Grillparzer war zunächst skeptisch. Während seines Besuches 1836 in Paris hatte sich der österreichische Dramatiker nur widerwillig eine Aufführung von Jacques Fromental Halévy's „La Juive“ angesehen. Doch allein die optische Wirkung dieser Inszenierung fesselte ihn: „Das Ganze ohne Interesse. Aber welch äußere Ausstattung. Die Dekorazionen Wirklichkeiten, oder nein: Bilder. [...] Hier malt man das Licht, die Steigerung und Abschwächung, das Wesentliche und die Beiläufigkeit gleich von vorneher in die Dekorazion hinein. [...] So entstehen eigentliche Bilder, von deren Wirkung man bei uns keine Vorstellung hat. [...] Man muß das gesehen haben. Ich glaube Phantasie zu haben. Hier zum erstenmale in meinem Leben habe ich ein theatralisches Arrangement gesehen.“¹³

Auch in Berlin, London und Wien wurden viele Werke sehr teuer produziert. Die Perfektion und Illusionswirkung der Bühnenbilder war ein Bestandteil der aufgeführten Opern. Die seit den 1830er Jahren verfeinerten Inszenierungstechniken scheinen das Ergebnis einer gegenseitigen Aufholjagd zu sein, um auch international konkurrenzfähig zu bleiben.¹⁴ Ein Blick auf die nicht-musikalischen Elemente der Oper verdeutlicht den Stellenwert der Inszenierungen und das damit verbundene Geschäftsgebaren der verantwortlichen Produzenten. Dabei entsteht der Eindruck, dass die illusionistischen Bühnenproduktionen, die szenischen Mittel und die technischen Effekte nicht nur Beiwerk zum Erfolg der Stücke waren, sondern einen starken Verkaufsfaktor darstellten.

¹² Vgl. Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Kassel 2007; S. 50–67; Michael Walter, „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1997, S. 318–324.

¹³ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Zweite Abteilung, Bd. 10 (Tagebücher), Wien 1930, S. 30.

¹⁴ Vgl. zu Paris Gesa zur Nieden, *Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914)*, Wien/München 2010.

Ganz der ökonomischen Stellung Großbritanniens angemessen übte das Londoner Musikleben eine starke Anziehungskraft auf die Künstler in Europa aus. Der dortige Musikbetrieb konnte sich im Hinblick auf Sänger, Dirigenten, Ensembles und Produktionen erlauben einzukaufen, was gut und teuer war. Tatsächlich gab das Publikum nirgendwo sonst so viel Geld für Musik aus und nirgendwo anders ließ sich mit Musik so viel Geld verdienen – und verlieren. Im sogenannten Westend der Metropole, in der Nähe zum Machtzentrum von St. James, warben allein vier Opernhäuser um die Gunst des zahlungskräftigen Publikums. Ursprünglich besaß nur das King's Theatre am Haymarket die Lizenz zur Aufführung der prestigeträchtigen italienischen Opern. In den übrigen Häusern gab es entweder Sprechtheater oder englischsprachige Opern.¹⁵ Die letzten staatlichen Beschränkungen fielen 1843 mit dem Theatre Act; nun durften auch Covent Garden und Drury Lane italienische Opern, Her Majesty's Theatre englischsprachige Werke geben. Fortan lieferten sich die beiden führenden Londoner Spielstätten – das Her Majesty's Theatre und das Royal Italian Opera House Covent Garden – einen erbitterten und ruinösen Kampf um die Zuschauer der Londoner Elite, den schließlich das letztere Haus für sich entschied. Doch auch im English Opera House und dem Drury Lane Theatre versuchten Impresari immer wieder das Opernpublikum zu begeistern. Die Tatsache, dass der Opernbetrieb im Unterschied zu Wien und Berlin ein rein privatwirtschaftliches Unternehmen blieb, bedeutete, dass Londoner Bühnen weder die Vorzüge noch die Nachteile höfischer Patronage erfahren.¹⁶

Keine Stadt in den deutschen Staaten, respektive im Deutschen Kaiserreich, konnte mit London konkurrieren. Entsprechend fiel die staunende Bewunderung reisender Deutscher aus. Exemplarisch für die London-Begeisterung deutscher Musiker und Journalisten waren die Äußerungen Eduard Hanslicks. Nur noch in Superlativen schwärmte er vom größten Konzertsaal der Welt, der Royal Albert Hall: „Die grandiose Albert Hall steht auf der Stelle des Weltausstellungsgebäudes von 1862 und wurde im März 1871 von der Königin persönlich eröffnet. [...] Zwölftausend Personen haben darin Platz, nicht etwa gedrängt, sondern auf bequemen, von allen Seiten amphitheatralisch aufsteigenden Sitzen, zu welchen 26 verschiedene Eingänge führen, nebst einem zu den obersten Plätzen emporragenden Ascenseur, der fortwährend funktioniert. Und dieser unabsehbare Raum soll hinreichend gefüllt, ja ausverkauft sein in einem Concert? Ich habe das Unglaubliche selbst gesehen und kann mir nichts Imposanteres [...] denken.“¹⁷

¹⁵ Vgl. Müller, Publikum.

¹⁶ Vgl. Jennifer Lee Hall-Witt, *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London, 1780–1880*, Durham(NH) 2007, bes. S. 146–184.

¹⁷ Hanslick, *Skizzenbuch*, S. 269, 278.

In Wien änderte sich das städtische Erscheinungsbild schneller als das institutionell und ästhetisch konservative Musikleben. Im Zuge der Errichtung der Ringstraße erhielt Wien Bauten von hoher repräsentativer Qualität. Wie in Paris markierte auch in Wien die Oper den Mittelpunkt der erneuerten Metropole. Die von August Siccard Siccardsburg und Eduard van der Nüll bis 1869 im Stil der Neorenaissance erbaute Oper mit 2.880 Plätzen war das erste große öffentliche Gebäude an der Ringstraße. Berlin hatte der musikalischen Reputation Wiens lange nichts Vergleichbares entgegenzustellen. Erst nach dem Neubau des königlichen Schauspielhauses durch Friedrich Schinkel (1821) und der Eröffnung privat betriebener Häuser, die eher komische Opern brachten, wie das Königstädtische Theater (1824) und das Theater der Familie Kroll (1850), verfügte die Spreemetropole über mehrere florierende Opernspielstätten.¹⁸

3. Reichweite und Grenzen des Nationalismus

In einer Untersuchung der sich angleichenden musikalischen Praktiken in Europa sollten nicht nur die gemeinsamen kulturellen Normen und Praktiken hervorgehoben werden. Denn wirkungsmächtig waren auch die Ausgrenzungsmechanismen im Musikleben. Viele Opernaufführungen und deren Rezeptionen erfüllten politische Funktionen. Der ästhetische Rang einer Aufführung korrespondierte immer wieder mit einer konfliktreichen Politisierung der Musik. Allgegenwärtig waren politische Deutungskämpfe in der Presse, im Staatswesen und im Auditorium. Das Publikumsverhalten und die Medienberichterstattung bildeten eine wichtige Waffe im Arsenal konkurrierender nationaler Bewegungen und bei der Verteidigung politischer und sozialer Vorrangstellungen der Nationalstaaten. Die Konflikte zwischen divergierenden Lebensstilen und Wertesystemen bildeten eine der zentralen politischen Bruchlinien der Musikkultur.¹⁹

In den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts ist eine allmähliche Bewertung des Opernbetriebs in nationalistischen Kategorien zu beobachten, die wenig über die Musik selber, aber einiges über den Aufstieg des Nationalismus verrät. Gerade in der Oper des 19. Jahrhunderts lässt sich geradezu eine Nationalisierungswelle feststellen. Im Unterschied zur „Opera Seria“ des 18. Jahrhunderts spielten die Historien- und die Nationalopern nicht mehr in einer an-

¹⁸ Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Dahlhaus, Studien, S. 27-284; Gerhard Walther, Das Berliner Theater in der Berliner Tagespresse 1848-1874, Berlin 1968, S. 377-409.

¹⁹ Vgl. den Überblick in den Beiträgen bei Harry White/Michael Murphy (Hrsg.), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork 2001.

tiken oder mythischen Vergangenheit, sondern in identifizierbaren historischen Perioden des Mittelalters und vorzugsweise der Frühen Neuzeit. Besonders historische Spektakel in den politischen und sozialen Umbruchssituationen des 16. und 17. Jahrhunderts erfreuten sich besonderer Beliebtheit. Historische Sujets und lokales Kolorit vereinten sich in musikdramatischen Werken, die nicht nur historische Geschichten erzählten, sondern auch von der Geschichte handelten. Das Individuum trat hinter der nationalen Historie zurück. Die an privaten Facetten oft armen Handlungen dieser Bühnenwerke begeisterten eben durch weiträumige historische Panoramen und markante Inszenierungen politischer und sozialer Ereignisse. Je nach Anlass, Auftraggeber oder der jeweiligen politischen Konstellation wurde die eigene Vergangenheit idealisiert, Herrschaftsansprüche einer Dynastie legitimiert oder die Herkunft der eigenen Ethnie verklärt.²⁰

Dabei war die Grenzlinie fließend zwischen pittoresken historischen Panoramen, Legitimationsgeschichten herrschender Dynastien und Klassen und aktuellen politischen Phänomenen der Zeit. Mit dem Ende der Glanzzeit der „Grand Opéra“ seit den 1850er Jahren war diese Entwicklung keinesfalls an ihr Ende gelangt. So war etwa in Frankreich und in Deutschland in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Ergänzung nationaler Stoffe um eine mythische und legendenhafte Dimension zu beobachten. In Mittel- und Osteuropa setzte der Historienboom auf der Bühne nach 1850 sogar erst richtig ein. Hier suchten zahlreiche Komponisten eigene Operntraditionen nationalen Zuschnitts zu begründen, stellten Geschichten von „Volk“ und „Nation“ in das Zentrum ihrer Werke.²¹

Das Ziel dieser Vertonung von Nationalmythen auf den europäischen Opernbühnen bestand letztlich darin, Vergangenheit in Legitimität von Herrschaft umzumünzen. „Nationale“ Musik entstand als Ausdruck des politisch motivierten Bedürfnisses, Musik zur Sinnstiftung zu nutzen. Das Beste der eigenen Kulturtradition begriffen namentlich die bürgerlichen Eliten als „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

²⁰ Vgl. Michael Kennedy, *Nationalism in Music*. The Oxford Dictionary of Music, Oxford/New York 2006.

²¹ Vgl. Celia Applegate, *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Ithaca(N.Y.) 2005; Dies./Pamela Porter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago 2002; Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hrsg.), *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Laaber 2000; Jane Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge 1987; Jim Samson, *Nations and Nationalism*, in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, S. 568-600.

vorhandener Wissensbestände und bestehender sozialer Praktiken dar.²² Vor dem Hintergrund der Politisierung und der Säkularisierung, der Auflösung tradierter Lebenswelten und Gewissheiten schien gerade die Kunstmusik Orientierung zu vermitteln. Im Bürgertum begriff man die Musik und insbesondere die Oper als ein Medium der politischen und der nationalen Emanzipation.²³

Diese Nationalisierung der Musik war im 19. Jahrhundert aber ein transnationales Phänomen. Spätestens ab der Jahrhundertmitte fehlte es in keiner europäischen Musikmetropole an Versuchen der Musikkritik, die nationale Ausrichtung der Kunstmusik, nationale Musikschulen und Nationalopern einzufordern. Carl Maria von Weber und Ludwig van Beethoven in Deutschland, später Bedřich Smetana in Böhmen oder Edward Elgar in Großbritannien galten vielen Zeitgenossen nicht einfach nur als große Künstler, sondern als Verkörperung der eigenen Nation. Der Trauermarsch der „Eroica“ versprach Einblicke in die Tiefe der deutschen „Volkseele“, Elgars Sammlung von Volksliedern die Renaissance vermeintlich verschütteten britischen Kulturguts. Entscheidend hierbei war die Vorstellung der Menschen: Die Kunstmusik wurde nicht durch einzelne musikalische Reminiszenzen im „Volkston“ (Lieder, Tänze, Märsche) zu einer nationalen Angelegenheit, sondern durch den Glauben der Rezipienten.²⁴

Die Ironie war mithin, dass praktisch in ganz Europa jeweils vermeintlich spezifische „nationale“ Musik kreiert wurde. Wie bereits Carl Dahlhaus gezeigt hat, übernimmt beispielsweise Webers „Freischütz“, für viele Zeitgenossen das vermeintlich deutsche Sujet schlechthin, Formelemente französischer Opern. Selbstredend tat das einer euphorisch „nationalen“ Rezeption des deutschsprachigen Publikums keinen Abbruch.²⁵ Auch in musikalisch peripheren Regionen in West- und Osteuropa verloren die ehemals universellen Kunstformen der italienischen Oper und der deutschen Sinfonie ihren einzigartigen Charakter und wurden im Verlauf des Untersuchungszeitraums nur zu einer nationalen Schule unter vielen. Gerade die Universalität der Kunstformen Oper und Sinfonie ermöglichte ihre nationale Aneignung. Denn so eindringlich in den Musikfeuilletons von London bis Mailand auch von vermeintlich landestypischen

²² Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Inventing Traditions*, in: Ders./Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1-14; Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a.M. 1993.

²³ Vgl. White/Murphy, *Musical Constructions*.

²⁴ Vgl. Stephen C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Bloomington 2003; Michael Hughes, *The English Musical Renaissance and the Press 1850-1914: Watchmen of Music*, Aldershot 2002.

²⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers Freischütz und die Idee der deutschen Oper*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38:7-8, 1983, S. 381-388; Ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, bes. S. 29-34.

Musikstilen die Rede war, zeichnete sich das 19. Jahrhundert tatsächlich durch eine verstärkte Konvergenz im europäischen Musikleben aus. Mit einem Wort: Die zunehmende Ähnlichkeit des Repertoires, der ästhetischen Präferenzen und der darstellerischen Mittel führte dazu, dass vermeintlich spezifisch nationale Phänomene zunehmend auch als gemeinsame europäische Konventionen gelesen werden können. Die „nationalen“ Musiken waren somit Produkte erfolgreicher Kulturtransfers.

4. Angleichung und Abgrenzung

Der kulturelle Transfer zwischen Städten und Gesellschaften in Europa lässt bemerkenswerte Gemeinsamkeiten erkennen. Trotz der fortbestehenden politischen und sozialen Unterschiede ist im Europa des 19. Jahrhunderts ein kultureller Angleichungsprozess zu beobachten. Diejenigen Musikliebhaber, welche um 1900 eine Konzert- oder Opernaufführung in Berlin, London, Paris oder Wien besuchten, dürften nur noch wenige Unterschiede im Repertoire, im Verhalten und im Geschmack des Publikums erlebt haben. Im Laufe des Jahrhunderts bildete sich zwischen Mailand und Moskau ein europäisches Standardrepertoire heraus, das die Opern von Donizetti bis Wagner und die Sinfonien von Beethoven bis Dvořák umfasste.

Die kulturelle Konvergenz im Musikleben Europas insgesamt bestand auf vielen Ebenen. Sie überwölbte die Spezifika in den einzelnen Regionen West-, Mittel- und Osteuropas und galt etwa für die Finanzierung des Spielbetriebs und die Ausgestaltung der Häuser ebenso wie für das Repertoire, die Inszenierungen, die Auswahl der Künstler und die ähnlichen kulturellen Präferenzen und Verhaltensmuster des Publikums. Im Regelfall setzte der Musikbetrieb in einer Stadt keine Standards für andere Orte. Zwar sind immer wieder zeitliche Verzögerungen und Lernprozesse zu erkennen. Londoner Musikfreunde beispielsweise orientierten sich zwischen 1850 und 1880 an dem in Berlin zuvor entwickelten Maßstab des „schweigenden Hörverhaltens“. In den meisten Fällen aber vollzogen sich trotz aller Wechselwirkungen die Diskurse, Vorlieben und Verhaltensmuster in den verschiedenen Metropolen und dem Spielbetrieb in den Ländern parallel zu einander. Kennzeichnend dafür waren Konvergenzen und Variationen, seltener aber exakte Kopien anderswo erfolgreicher sozialer Interessen und kultureller Utopien.²⁶

Selbstredend gab es aber auch markante Unterschiede im Musikbetrieb im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine auffällige Divergenz zwischen den Städten

²⁶ Beachtlich ist diese politische Konvergenz beim Kampf um Richard Wagner, vgl. Sven Oliver Müller, *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München 2013.

lag anscheinend in der Professionalisierung des Spielbetriebs. In Wien erhöhte sich seit den 1820er Jahren der Ausbildungsstandard der Musiker schneller als in London. Auch in Berlin ersetzten die Konzerte professionell geschulter Musiker viele kleinere Aufführungen musikalischer Amateure. In den deutschen Städten, aber nicht in Großbritannien, entstand das neue schweigende Hörverhalten des bürgerlichen Publikums. Dagegen durften im Londoner King's Theatre Adel und Bürgertum je nach persönlicher Präferenz nebeneinandersitzen, während sich die Wiener Hofoper noch im frühen 19. Jahrhundert durch eine verordnete räumliche Trennung der Schichten auszeichnete. Im Unterschied zur liberalen und politisch dynamischen Struktur des Londoner Musiklebens sind gerade in Wien eine rigide Intervention des Staates und die relative politische Ohnmacht des Publikums zu beobachten. Trotz einer erheblichen Zunahme des musikalischen Angebots in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichte die deutsche Hauptstadt lange Zeit nicht das wirtschaftliche Niveau und die Konsummöglichkeiten des Londoner Musikmarktes. Weit stärker als in Berlin und in Wien orientierten sich in London der Hof und das Großbürgertum an den Konsumbedingungen des freien Marktes, mithin an einem ohne Zuschüsse laufenden Spielbetrieb.²⁷

Es bleibt der wichtige Befund, dass die Beziehungen zwischen den Gesellschaften und dem Opernbetrieb nicht anhand der vermeintlich getrennten Achsen von Transfer und Kommunikation einerseits und politischen Antagonismen andererseits erfasst werden können. Konvergenz und Divergenz können nur selten als Antipoden in der europäischen Kulturgeschichte verstanden werden. Vielmehr ermöglichten auch nationalistische Konflikte die musikalische Kommunikation. Die politische Abgrenzung und die Praxis europäischer Angleichung konnten sich gegenseitig bedingen. Vieles spricht dafür, dass Aneignung durch Abgrenzung und Abgrenzung wiederum durch Aneignung erfolgte. Bei näherer Betrachtung stellt sich das vermeintliche Spannungsverhältnis als Resultat vielschichtiger kommunikativer Prozesse im Zeitalter einer neuen Medialisierung und Kommerzialisierung heraus.

Das Ergebnis scheint auf der Hand zu liegen: Kultur und Konflikt markierten keine Alternativen der europäischen Musikgeschichte. Notwendig bleibt es aber, die Relation von „Europäisierung“ und „Nationalisierung“ in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts zu vermessen. Die Durchsetzung „nationaler“ Musik bedeutete Austausch, Kommunikation und Imitation, aber auch Widerstand und Ausgrenzungen. Erfolgreiche Kulturtransfers existierten nicht jenseits aufgeladener nationalistischer Spannungen, sondern waren gleichsam Teil der Entwicklung. Die meisten Nationalisten begehrten gegen diejenigen

²⁷ Vgl. Müller, Publikum; Weber, Music and the Middle Class.

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. Oft hassten die Musikk Liebhaber verschiedener Länder einander, nicht obwohl, sondern weil sie mit den Werken der Anderen in Kontakt kamen. Der optimistische pädagogische Glaube, dass gegenseitiges Kennenlernen gleichsam notwendig den Austausch und Transfer bewirkt und damit kulturelle Harmonie und Verständnis zwischen den europäischen Gesellschaften stiftet, wird durch die Rezeption von Musik widerlegt.²⁸

Soziale Gemeinschaften im Musikleben auch als Produkte wechselseitiger kultureller Kommunikation zu begreifen, ist normativen Ansätzen, welche oft von einem einseitigen Transfer zwischen „fortgeschrittenen“ und „rückständigen“ Geschmäckern und Repertoires ausgehen, konzeptionell überlegen. Tatsächlich wird die Kultur, in unserem Falle die Opernaufführungen, in einer Gesellschaft wesentlich durch Anverwandlungen neuer Praktiken, Präferenzen und Fähigkeiten geprägt. Folgt man Peter Burkes Konzept des kulturellen Austausches, dann rücken die Veränderungen des Tauschgutes, hier der Kompositionen und der Praktiken, eben durch den Prozess des Transfers selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Mit der neuen Kontextualisierung geht immer auch Dekontextualisierung einher, mithin eine Veränderung kultureller Objekte als Folge ihrer jeweiligen Rezeption.²⁹

²⁸ Vgl. dazu Sven Oliver Müller, *Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Towards a Musical Turn?*, in: *European Review of History* H. 17/2010, S. 833-857; Ders., *Distinktion, Demonstration und Disziplinierung: Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* H. 37/2006, S. 167-187.

²⁹ Peter Burke, *Kultureller Austausch*, Frankfurt a.M. 2000, S. 9-40. Vgl. auch Philipp Ther, *Beyond the Nation. The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe*, in: *Central European History* H. 36/2003, S. 45-73; sowie die Beiträge in Sven Oliver Müller/Philipp Ther/Jutta Toelle/Gesa zur Nieden (Hrsg.), *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Wien/München 2010.

Zuwanderung und die Transformation urbaner Klangwelten

Deutsche Musiker in Edinburgh und Glasgow 1840–1914

Abstract: German emigrant musicians are seen as mediators of intercultural transfer in an age of globalising metropolises. The article concentrates on the Scottish urban centres, Edinburgh and Glasgow, between 1840 and 1914. It is the first to investigate the scope and depth of intercultural transfer through a local approach. Supported by cross-references to other cities in Britain and the United States, it is argued that German musicians had a comprehensive transformative and sustained impact on the soundscapes of their host cities.

Bei der kulturellen Vernetzung globaler Metropolen im 19. Jahrhundert kam migrierenden Musikern eine zentrale Bedeutung zu. Als relativ mobile Berufsgruppe agierten sie als Träger interkulturellen Transfers, indem sie über Ländergrenzen hinweg klassisches Repertoire und Interpretationspraktiken verbreiteten und diese gleichzeitig den jeweiligen nationalen und regionalen Gegebenheiten anpassten. Sie trugen damit zu einer Transnationalisierung ästhetischer Idealvorstellungen bei, welche nicht mehr primär im höfischen Umfeld, sondern vielmehr in den wachsenden Stadttagglomerationen heranwuchsen.¹ Hochindustrialisierung und globaler Handel ließen finanzkräftige Mittelschichten entstehen, deren bürgerlicher Bildungsanspruch den „Import“ von Künstlern und den Aufbau musikalischer Infrastrukturen mit Opernhäusern, Konzertsälen und Konservatorien ermöglichte. Stellvertretend für den Siegeszug, den die Gattung Oper weltweit antrat, sei nur der Bau des repräsentativen Opernhauses von Manaus im brasilianischen Amazonasdschungel genannt, welcher in den 1890er Jahren von ansässigen Kautschukmillionären finanziert wurde. Während italienische Komponisten wie Gaetano Donizetti und Giuseppe Verdi das Opernrepertoire dominierten, befanden sich die weltweit führenden Bühnen in Paris.² Daneben konnte sich verstärkt London als Kunstmetropole

¹ Vgl. Christian Meyer (Hrsg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin 2003.

² Vgl. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 28–30.

etablieren, das mit hohen Gagen bekannte Musiker anzog. Honoré de Balzac kommentierte treffend die Wandermotive italienischer Sänger, als er schrieb: „Paris les jube, et Londres les paye.“³

Der folgende Beitrag verortet die deutsch-britische Musikermigration in diesem globalen Rahmen, konzentriert sich aber, anders als die bisherige Forschung⁴, nicht auf London oder Manchester, sondern auf die zwei schottischen Metropolen Edinburgh und Glasgow. Auch in methodischer Hinsicht beschreibt der Beitrag neue Wege, indem er nicht Einzelpersonen, -gattungen oder -initiativen untersucht, sondern über einen lokalen Kohortenzugriff die Dichte des Kulturtransfers in einem urban-geographischen Kontext bestimmt. Es wird zu untersuchen sein, inwieweit auch außerhalb Londons und Manchesters Zuwanderer beim Aufbau musikalischer Infrastrukturen präsent waren.

In Glasgow stießen die Zuwanderer auf eine rasant wachsende Industrie- und Handelsmetropole, von der der amerikanische Stadtforscher Frederic C. Howe im Jahre 1905 meinte, sie sei „the most aggressively efficient city in Great Britain.“⁵ Zu dem Zeitpunkt hatte die Stadt ein Jahrhundert bemerkenswerter Expansion durchlaufen. Die Bevölkerungszahl hatte sich zwischen 1801 und 1911 von 77.058 auf 784.496 mehr als verzehnfacht. Durch die Erweiterung der Stadtgrenzen im Jahr 1912 wurde die Millionengrenze knapp überschritten. Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts dominierenden Baumwollspinnereien wurden zunehmend durch den schwerindustriellen Sektor abgelöst. Um 1900 produ-

³ Zitiert n. Henry Raynor, *Music in England*, London 1980, S. 140.

⁴ Eine Ausnahme ist der kurze Überblick in: John Davis, *The Victorians and Germany*, Oxford/Bern 2007, S. 243-247. Ansonsten vgl. verschiedene Beiträge in: Christina Bashford/Leanne Langley (Hrsg.), *Music and British Culture 1785–1914*, Oxford 2000; Nicholas Temperley (Hrsg.), *Music in Britain. The Romantic Age 1800–1914*, London 1981; Michael Kennedy, *The Hallé 1858–1983. A History of the Orchestra*, Manchester 1982. Jüdische Musiker werden, wiederum nur mit Bezug auf London, besprochen in: Erik Levi, *The German-Jewish Contribution to Musical Life in Britain*, in: Werner E. Mosse, *Second Chance. Two Centuries of German-speaking Jews in the United Kingdom*, Tübingen 1991, S. 275-296. Größere Kohortenanalysen liegen bisher nur für die vorangehende Zeitperiode vor, vgl. Herma Fiedler, *German Musicians in England and their Influence to the End of the Eighteenth Century*, in: *German Life and Letters* 4:1, 1939, S. 1-15; F. Anne Jarvis, *German Musicians in London, c.1750–1850*, in: Stefan Manz/Margrit Schulte Beerbühl/John R. Davis (Hrsg.), *Migration and Transfer from Germany to Britain 1660–1914*, München 2007, S. 37-48. Einzelaspekte werden besprochen in: Stefan Manz, *Intercultural Transfer and Artistic Innovation. German Musicians in Victorian Britain*, in: *German Life and Letters* 65:2, 2012, S. 161-180; Ders., „Pandering to the Foreigner“. Deutsche Musiker und nationale Abgrenzung in Großbritannien um 1900, in: Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Inklusion und Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016, S. 105-126.

⁵ Zitiert n. David Daiches, *Glasgow*, London 1977, S. 151.

zierten die Clydewerften ein Drittel der britischen Schiffstonnage und damit ein Fünftel der Welttonnage. Ein Drittel der britischen Lokomotiven und ein Fünftel der Stahlproduktion kam aus der Glasgower Industrieagglomeration, daneben Produkte wie Chemikalien, Kohle, Lebensmittel und Möbel. Mit der industriellen Expansion wuchsen auch der Handels- und Dienstleistungssektor. Mit einigem Bürgerstolz bezeichnete der „Glaswegian“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts seine Stadt als „Second City of the Empire“.⁶

In seiner innovativen vergleichenden Stadtgeschichte schreibt der Kulturwissenschaftler Robert Crawford: „Like good and evil, Glasgow and Edinburgh are often mentioned in the same breath but regarded as utterly distinct.“⁷ Die Gegensätzlichkeit verstärkte sich im 19. Jahrhundert. Während Glasgow sich als „Werkstatt des Empire“ etablierte, blieb Edinburgh seinem Ruf als „Athen des Nordens“ treu. Die neoklassizistische, im aufklärerischen 18. Jahrhundert entstandene „New Town“ beherbergte staatliche Behörden, Museen, Verlage und wissenschaftliche Institutionen. Im Jahre 1883 übten 13 Prozent der Erwerbstätigen einen akademischen Beruf aus, im Gegensatz zu vier Prozent in Glasgow. Man investierte weniger in Zukunftsindustrien als vielmehr in die Glorifizierung der eigenen Vergangenheit, verkörpert durch das monumentale Denkmal für den Historienromancier Walter Scott. Die Bevölkerung wuchs vergleichsweise langsamer von 82.560 (1801) auf 400.805 (1911).⁸ Letztlich verweist Crawford aber darauf, dass sich die beiden Städte trotz aller Unterschiede in vielen Bereichen ergänzten, und diesem Ansatz sind auch die folgenden Ausführungen verpflichtet. Migrantische Netzwerke integrierten sich in indigene Netzwerke und verbanden die beiden Metropolen sowohl untereinander als auch mit anderen Lokalitäten im Vereinigten Königreich sowie transnational mit Deutschland.

In beiden Städten entwickelte sich in dem zu besprechenden Zeitraum eine professionelle Musikszene. Dabei spielten, so wird im Folgenden auf empirischer Basis argumentiert, zugewanderte Deutsche eine zentrale Rolle. Deren Tätigkeit kann in Theoriemodelle zum interkulturellen Transfer eingeordnet werden, wie sie seit den 1980er Jahren von Michel Espagne und anderen für das deutsch-französische Verhältnis entwickelt und zuletzt auch für den deutsch-

⁶ Vgl. John Langton, *Urban Growth and Economic Change. From the Late Seventeenth Century to 1841*, in: Peter Clark (Hrsg.), *The Cambridge Urban History of Britain*, Bd. 2, Cambridge 2000, S. 473; Andrew Gibb, *Glasgow. The Making of a City*, London 1983; Thomas M. Devine, *The Scottish Nation 1700–2000*, London 1999, S. 249–252; John Butt, *The Industries of Glasgow*, in: Hamish W. Fraser/Irene Maver (Hrsg.), *Glasgow*, Bd. 2, Manchester 1996, S. 96–140.

⁷ Robert Crawford, *On Glasgow and Edinburgh*, Cambridge (Mass.) 2013, S. 1.

⁸ Vgl. ebd., S. 21–28; Mary Cosh, *Edinburgh. The Golden Age*, Edinburgh 2003.

britischen Rahmen fruchtbar gemacht wurden. Es geht hier um die Adaption, Dissemination und Nachhaltigkeit kultureller Elemente in ihrem neuen Kontext, die die Konstruktion hermetisch abgeschlossener nationaler „Leitkulturen“ fragwürdig erscheinen lassen.⁹ Migranten spielen eine wichtige Scharnierrolle im Übertragungsprozess. Gerade im Bereich der Musik, in dem internes Wissen nur bedingt durch externe Wissensaufzeichnung vermittelt werden kann, spielt menschliche Mobilität eine wichtige Rolle. Wer sich eine Ausgabe von Carl Czernys Fingerübungen oder Johannes Brahms' Klaviersonaten kauft, kann diese noch lange nicht spielen. Sie müssen persönlich in ihrem technischen und künstlerischen Gehalt vermittelt werden. Migranten spielen eine zentrale Rolle bei der Identifizierung, Vermittlung und Anpassung musikalischer Techniken in einem neuen kulturellen Kontext.¹⁰

1. Deutsch-britische Musikermigration

Spätestens seit dem frühen 18. Jahrhundert sind ‚deutsche‘ Musiker als größere Gruppe in Großbritannien identifizierbar. 1710 ließ sich Georg Friedrich Händel in London nieder und übte einen bis heute anhaltenden Einfluss auf die britische Musiklandschaft aus. Vier Jahre später kam mit der Krönung Georges I. auch der Hanoversche Hof nach England und fungierte als Magnet für deutsche und österreichische Musikästhetik. Das Hoforchester bestand fast ausschließlich aus Deutschen, wobei der Familie Griesbach und ihren Nachkommen eine dauerhafte Führungsrolle zukam. Die beiden Hofmusiker Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel führten in den 1760er Jahren Abonnementskonzerte in London ein. Diese Einzelbeispiele gehören zu einer Kohorte von mindestens 290 deutschen Musikern, die sich zwischen 1750 und 1850 dauerhaft in London niederließen.¹¹

Wurzel dieser transnationalen Spezialistenmigration war die wahrgenommene Asymmetrie hinsichtlich des jeweiligen musikalischen Entwicklungsstandes. In Großbritannien wurde selbstreferenziell das Idiom vom „Land ohne Musik“ verwendet, das in dieser deutschen Form Eingang in den Sprachgebrauch fand und einem Gefühl kultureller Rückständigkeit Ausdruck verlieh. Musikwissenschaftler und Publizisten wie George Hogarth beschrieben die bri-

⁹ Vgl. Michel Espagne/Michael Werner (Hrsg.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemande (XVIIIe–XIXe siècle)*, Paris 1988; Rudolf Muhs/Johannes Paulmann/Willibald Steinmetz (Hrsg.), *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim 1998.

¹⁰ Vgl. Klaus J. Bade, *Migration in European History*, Malden 2003, S. 75–81; Manz, *Migration and Transfer*.

¹¹ Vgl. Fiedler; Jarvis.

tische Abhängigkeit in Fragen künstlerischen Geschmacks, die auch von deutscher Seite durch Spitzen wie „Englischer Komponist, kein Komponist“ zum Ausdruck kam.¹² Mit dem Bürgertum wuchs in Großbritannien jedoch ein Konzertpublikum, das vermehrt bereit war, in den ‚Import‘ kontinentaler Musikproduktion zu investieren. Es entstand die paradoxe Situation, in der das angebliche „Land ohne Musik“ wesentlich höhere Gagen anbieten konnte als die kontinentalen „Geberländer“ Deutschland, Österreich, Italien und selbst Frankreich. Dirigenten und Komponisten wie Carl Maria von Weber, Richard Wagner und Hans Richter machten von diesen Möglichkeiten durch Englandaufenthalte Gebrauch.¹³ Neben ökonomischen konnten aber auch politische Gründe als Migrationsstimulus wirken. Karl Halle (Charles Hallé) beispielsweise kam im Revolutionsjahr 1848 über Paris nach Manchester. Als „unpolitischer Exilant“ schätzte er in England die Sicherheit vor politischen Umständen. Von ansässigen deutschen Kaufleuten finanziert, gründete er das Hallé Orchestra, das bis heute zu den führenden britischen Orchestern zählt. Felix Mendelssohn Bartholdy verbrachte insgesamt zwanzig Monate in England und fühlte sich nicht nur durch die enorme Wertschätzung des Publikums, sondern auch durch die freiere Atmosphäre gegenüber Juden angezogen.¹⁴

In London wohnende deutsche Orchestermusiker gründeten den „Verein Deutscher Musiker“, einen beruflichen Unterstützungsverein, der dem „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband“ angeschlossen war und gegen einen Monatsbeitrag Bedürftigen- und Hinterbliebenenversorgung bereitstellte. Die vierzig Mitglieder im Jahre 1913 kamen regelmäßig im Hotel Provence am zentralen Leicester Square zusammen.¹⁵ Größe und Struktur der deutschen Berufskohorte können durch Zensusdaten erschlossen werden.

¹² Vgl. Nicholas Temperley, *Xenophilia in British Musical History*, in: Bennett Zon (Hrsg.), *Nineteenth-Century British Music Studies*, Bd. 1, Aldershot 1999, S. 3-22.

¹³ Vgl. John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1968, S. 330-347; Reginald Nettel, *The Orchestra in England*, London 1946, S. 142-146.

¹⁴ Vgl. Rosemary Ashton, *Little Germany. Exile and Asylum in Victorian England*, Oxford 1986, S. 178f.; Peter Mercer-Taylor, *The Life of Mendelssohn*, Cambridge 2000, S. 76-109.

¹⁵ Vgl. Anglo-German Publishing Company (Hrsg.), *Die Deutsche Kolonie in England*, London 1913, S. 95.

Tab. 1: Deutsche Musiker in Großbritannien 1861–1911¹⁶

	England & Wales	Schottland	Gesamt
1861	949	keine Information	>949
1871	852	keine Information	>852
1881	880	115	995
1891	1.198	106	1.304
1901	568	66	634
1911	509	44	553

Innerhalb der gesamten deutschen Großbritannienmigration¹⁷ waren Musiker eine der umfangreicheren Berufsgruppen. Wie Tabelle 1 zeigt, erreichten die Zahlen in den 1890er Jahren einen Höhepunkt und fielen dann stetig ab. Dies steht generell im Einklang mit der Entwicklung der deutschen Auswanderungszahlen. Ein differenzierender Blick auf die Geschlechterstruktur zeigt zudem, dass die Musik eines der wenigen Berufsfelder war, in denen Frauen einer bezahlten Tätigkeit nachgehen konnten. Die Zahl für 1871 beispielsweise setzt sich aus 773 Männern und 79 Frauen zusammen. Darüber hinaus waren Frauen vor allem als Lehrerinnen, Gouvernanten und Dienstmädchen in Privathaushalten auf dem Arbeitsmarkt präsent.

Die folgenden regionalen Fallstudien zu Edinburgh und Glasgow beziehen sich vor allem auf solche Migranten, die aufgrund ihres Wirkens im größeren Rahmen aufführungspraktische, ästhetische und institutionelle Veränderungen induzierten. Dabei wurde versucht, ein möglichst breites Spektrum an Bereichen und Gattungen abzudecken. Diese reichen von Chorgesang und Instrumentalmusik bis zu Musikwissenschaft, Publizistik und Pädagogik.

2. Edinburgh

Ein politischer Flüchtling, Joseph Mainzer (1801–1851), steht im Zentrum der ersten Fallstudie. Obwohl sich die Forschung einig ist, dass Mainzer als Chorleiter einen weitreichenden Einfluss auf die Entwicklung der Amateurmusik in Großbritannien ausübte und seinerzeit eine bekannte Persönlichkeit war, ist sein Name heute weitgehend vergessen.¹⁸

¹⁶ Quellen: Census for England and Wales, Census for Scotland 1861, 1871, 1881, 1891, 1901, 1911.

¹⁷ Vgl. Panikos Panayi, *German Immigrants in Britain during the Nineteenth Century*, Oxford/Washington D.C. 1995; Stefan Manz, *Migranten und Internierte. Deutsche in Glasgow 1864–1918*, Stuttgart 2003.

¹⁸ Eintrag „Joseph Mainzer“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 2001; P. A. Scholes, *The Mirror of Music 1844–1944*, Bd. 1, Oxford 1947, S. 3.

Nach Abschluss des Trierer Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums und einer Lehrzeit als Bergbauingenieur entschloss er sich, Priester zu werden, wurde 1826 ordiniert und kurz darauf zum Singleiter des örtlichen Priesterseminars berufen. Im Vormärz wurde er von den preußischen Behörden als subversiver Aktivist eingestuft und legte sein Priesteramt nieder. 1834 floh er über Brüssel nach Paris und von dort 1841 zunächst nach London. Hier veröffentlichte er ein Lehrbuch für Laienchöre, das unter dem Titel „Singing for the Million“ zum Bestseller mit 18 Auflagen wurde. Darin verarbeitete er Ideen kontinentaler Singtradition, die er bereits in seiner „Singschule“ (1831), einem Schulbuch für preußische Primarschulen, zum Ausdruck gebracht hatte. „Singing for the Million“ löste eine Gründungswelle von Chören in zahlreichen Städten wie Bristol, Manchester, Liverpool, Reading, Belfast und Dublin aus.¹⁹

Besondere Wertschätzung erfuhren Mainzers Ideen in Edinburgh. Nach einer Einladung des Oberbürgermeisters und einflussreicher Musikkreise entschloss Mainzer sich 1842, seinen Wirkungskreis in die schottische Hauptstadt zu verlegen. Er eröffnete eine erfolgreiche Musikschule und organisierte Konzerte, bei denen bis zu 2.000 Kinder sangen und musizierten. Daneben war er federführend an der Gründung zweier Vereinigungen beteiligt. Die „Association for the Revival of Sacred Music in Scotland“ verfolgte das Ziel, durch bessere Ausbildung das Niveau der Kirchenmusik zu heben. Bei der zweiten Vereinigung handelte es sich um die „Provisional Association for Diffusing a Knowledge of the Art of Singing among the Working Classes“. Ganz im Sinne von Mainzers politisiertem Musikverständnis wurde dort Chorgesang als Vehikel verstanden, um dezidiert die Arbeiterschicht mit Kunst vertraut zu machen und ihr ein Gemeinschaftsgefühl zu vermitteln. Der Chor stellte demnach ein gesellschaftliches Idealbild dar, in dem Klassengrenzen verschwimmen sollten.²⁰ In seinem Buch „Music and Education“ argumentierte Mainzer für die Einführung von Musik als Unterrichtsfach, um – ganz im Herder'schen Sinne – zur moralischen und patriotischen Volkserziehung beizutragen.²¹ Dazu arrangierte er Titel wie „Rule, Britannia“, „Farewell, Scotia“ oder „How beautiful upon the mountains“. Seine Fähigkeit, Massen zu mobilisieren und Ideen in den neuen soziokulturellen Kontext zu transferieren, kommt in einem Bericht der Lokalpresse über ein Konzert in Glasgow zum Ausdruck. 2.000 Schüler beteiligten sich an einem Konzert in der City Hall: „These masses all sang towards Mr.

¹⁹ Vgl. Ida Kohl/Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, Dresden/Leipzig 1845, S. 217-220; Stefan Manz, Joseph Mainzer (1801-1851) and the Popularisation of Choral Singing in Britain, in: *Immigrants and Minorities* H. 30/2011, S. 1-19; Wolfgang Graetschel, *Theorie und Praxis im musikerzieherischen Wirken Joseph Mainzers*, Wolfenbüttel/Zürich 1976, S. 8.

²⁰ Vgl. Manz, Joseph Mainzer, S. 5-7.

²¹ Vgl. Joseph Mainzer, *Music and Education*, London/Edinburgh 1848.

Mainzer, at which point the sounds seemed to concentrate and rise up with magnificent and thrilling effect [...]. The attention of the Scottish public is very much drawn to the subject of music at the present moment; the conviction is daily growing that it must be made to constitute a regular branch of education in their seminaries. This is the only mode [...] of rendering a people musical.“²²

Am nachhaltigsten wirkte sich Mainzers Tätigkeit im Bereich der Publizistik und Musikkritik aus. Die „Musical Times“ ist die älteste bis heute existierende Musikzeitschrift der Welt und das wichtigste einschlägige Organ in Großbritannien. Gegründet wurde sie 1842 als „Mainzer’s Musical Times and Singing Circular; a journal of literature, criticism and intelligence connected with the art, and the advocate of popular musical instruction“. Mainzer knüpfte damit an die Tradition der deutschen wissenschaftlichen Musikkritik an. Organe wie die „Neue Zeitschrift für Musik“ hatten in der britischen Presselandschaft bis dahin noch keine Entsprechung gefunden. Mainzer übertrug den Ansatz, passte ihn aber an und verband ernsthafte Kritik mit praktischen Aufführungsfragen, einem zugänglichen Schreibstil sowie einem niedrigen Preis, um ein breiteres, über bildungsbürgerliche Schichten hinausgehendes Publikum anzusprechen. Der Erfolg dieser Mischung wurde von dem Verlagshaus Novello erkannt, das die Zeitschrift 1844 übernahm und bis heute herausgibt.²³ Joseph Mainzer folgte 1848 einer Einladung nach Manchester, um ein Seminar für Musiklehrer und eine Singschule zu gründen, die schon bald von 2.000 Schülern besucht wurde. 1851 starb er, wie es hieß, an Überarbeitung und schwacher Gesundheit.²⁴

Die Anfänge der Musikwissenschaft in Schottland können auch über Mainzer hinaus als ein Fallbeispiel deutsch-britischen Kulturtransfers verfolgt werden. 1839 wurde der „Reid Chair of Music“ an der Universität Edinburgh eingerichtet. Bis 1891 hatten den Lehrstuhl fünf Musikwissenschaftler inne, von denen drei in Deutschland ausgebildet worden waren. Auch Mainzer hatte sich während seiner Edinburgher Zeit beworben, als Katholik jedoch keinen Erfolg gehabt.²⁵ 1891 ging der Lehrstuhl dann an Friedrich Niecks (1845–1924). In einem Nachruf auf ihn hieß es: „[He was] a profound musicologist, unsurpassed by any during the last half of the nineteenth century, [and] a musical reformer of the utmost significance.“²⁶ Die von ihm erbrachten Neuerungen an der Universität Edinburgh waren vor allem die Einführung des Instrumentalunter-

²² The Musical Times, 1.6.1926.

²³ Vgl. Nicholas Temperley, MT and Musical Journalism, 1844, in: The Musical Times, Juni 1969, S. 583–586; Victoria L. Cooper, The House of Novello. Practice and Policy of a Victorian Music Publisher 1829–1866, Aldershot 2003, S. 124.

²⁴ Vgl. Graetschel, S. 11f.

²⁵ Vgl. Henry G. Farmer, A History of Music in Scotland, London 1947, S. 389–394.

²⁶ The Monthly Musical Record, 1.8.1924, S. 226.

richts und die Hochstufung der Musikwissenschaft zum vollwertigen Graduiierungsfach. Wissenschaftlich legte Niecks die erste umfassende Biographie von Frédéric Chopin sowie zahlreiche Abhandlungen in der „Musical Times“ und dem „Monthly Musical Record“ vor. Für letztere Zeitschrift verfasste er rund 200 Artikel über so unterschiedliche Themen wie „Acoustics and Aesthetics“, „Deficiencies of the Teaching at Music Schools“ oder „Instrumental Music in Shakespeare’s Day“. Niecks wurde 1914 nach Kriegsausbruch zwangsweise emeritiert und repatriert, kehrte aber nach dem Krieg zurück. Mehr als dreißig Jahre später schrieb Henry Farmer in seiner Musikgeschichte Schottlands: „The high position of the Edinburgh faculty among British universities is mainly due to the seeds sown by Friedrich Niecks.“²⁷

Niecks bildete einen ‚Knotenpunkt‘ in einem transnationalen musikalischen Netzwerk, das britische mit deutschen Städten verband und die Mobilität von Spezialisten als Träger musikalischen Know-hows vorantrieb. Als Jugendlicher in Düsseldorf hatte er Klavier- und Kompositionsunterricht bei Julius Tausch genommen, der später das Glasgow Choral Union Orchestra leitete (siehe Tab. 2, S. 59). Niecks selbst war von dem Geiger Alexander Mackenzie überzeugt worden, Düsseldorf zu verlassen und nach Edinburgh zu gehen. Hier gründeten die beiden ein bekanntes Streichquartett, zu dem auch Adolf Kuchler (Geige; Leiter der Scottish Orchestral Society) und Hugo Daubert (Cello) gehörten. Alexander Mackenzie war als Zehnjähriger zur Ausbildung nach Sondershausen geschickt und schon bald in die zweiten Geigen des Hoforchesters aufgenommen worden. Nach seiner Rückkehr nach Edinburgh etablierte er sich als Geiger, Dirigent und Komponist. Einige seiner Werke wurden in Großbritannien von deutschstämmigen Orchesterleitern uraufgeführt, unter anderem von August Manns und dem Londoner Crystal Palace Orchestra, von Julius Tausch und Hans von Bülow in Glasgow und von der Carl Rosa Opera Company. Mackenzie wurde später Direktor der Royal Academy of Music in London und damit eine Schlüsselfigur im britischen Musikleben.²⁸ Er ist lediglich ein Beispiel einer größeren Kohorte britischer Musiker, die ihre Lehrjahre in Deutschland verbrachten und die dort erworbenen Fähigkeiten und künstlerischen Vorstellungen nach ihrer Rückkehr anwendeten. Das Leipziger Konservatorium besaß die größte Anziehungskraft. Allein zwischen 1843 und 1880 waren 337 britische Studenten dort eingeschrieben.²⁹ Darunter befand sich auch Allen Macbeth, der

²⁷ Ebd., sowie Ausgabe vom 1.9.1915; The Musical Times, 1.9.1899 und 1.8.1924; Farmer, S. 395.

²⁸ Vgl. Alexander C. Mackenzie, A Musician’s Narrative, London 1927; Eintrag „Sir Alexander Campbell Mackenzie“, in: New Grove, S. 500-502; Manz, Intercultural Transfer, S. 177-178.

²⁹ Vgl. Yvonne Wasserloos, Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert.

später Direktor der Glasgow Athenaeum School of Music wurde und dort, so Farmer, seinem „Teutonic outlook“ treu blieb.³⁰ Ein ähnliches Bild ergibt sich in London. An den dortigen drei Musikhochschulen unterrichteten neben Pianisten wie Ernst Pauer, Edward Dannreuther, Oscar Behringer und Otto Goldschmidt auch „mostly older generation English pianists who had studied in Leipzig.“³¹ Neben deutschen Migranten war die Kohorte der in Deutschland ausgebildeten britischen Musiker eine wichtige Trägergruppe interkulturellen Transfers.

3. Glasgow

Der Aufbau einer professionellen Musikszene in Glasgow folgte einem ähnlichen Muster wie in Manchester. Dort hatte seit Mitte des Jahrhunderts Charles Hallé nicht nur ein Orchester aufgebaut, sondern auch damit begonnen, eine Musikhochschule zu etablieren, das heutige Northern College of Music. Hallés Pendant in Glasgow war der aus Hamburg stammende Geiger Julius Seligmann (1817–1903), über den es hieß: „[To him] must be given the credit of being one of the first in helping to foster a taste for high-class music, and to organize a good orchestra by giving a concert in the early part of 1856.“³² Seligmann kam aus einer deutsch-jüdischen Familie und wurde zunächst Konzertmeister in einem Hamburger Orchester, wo er auch unter Mendelssohn spielte. 1842 zog er nach Glasgow, wo sich bereits sein Bruder als Kaufmann niedergelassen hatte. 1851 wurde Seligmann zum Präsidenten der Glasgow Choral Union gewählt und dirigierte ein Jahr später die schottische Erstaufführung von Mendelssohns Oratorium „Elias“ op. 70. 1856 organisierte er das erste Orchesterkonzert in Schottland, das ausschließlich von professionellen Musikern bestritten wurde. Unter den Solisten waren die Herren Hausmann, Thomas, Reichhardt and Hirsch. Im Jahr darauf gründete Seligmann die halbpensionelle St. Cecilia Musical Society, mit der er zahlreiche Stücke in Schottland erstauflührte, unter anderem Joseph Haydns „Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuze“, Ludwig van Beethovens Messe C-Dur op. 86 sowie Werke von Brahms und Auszüge aus Wagners Kompositionen.³³

Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben, Hildesheim 2004.

³⁰ Farmer, S. 507.

³¹ Dorothy de Val, „Legitimate, Phenomenal and Eccentric“. Pianists and Pianism in Late Nineteenth Century London, in: Jeremy Dibble (Hrsg.), Nineteenth-century Music Studies, Bd. 2, Aldershot 2002, S. 182–198, hier S. 192.

³² Anonym, The History of the Glasgow Society of Musicians 1884–1944, Privatdruck 1944, S. 21.

³³ Ebd., S. 20f.; Robert Craig, The Early History of the Glasgow Choral Union, Glasgow 1960,

Ähnlich wie Mainzer kümmerte sich Seligmann auch um die Verbesserung des Musikunterrichts an Schulen: „[He was] contributing greatly to raising the general level of choral singing in the schools of Glasgow, preparing and writing a useful vocal manual for such classes, besides having executed various most acceptable arrangements of Scots melodies and other works.“³⁴

Und ähnlich wie Charles Hallé in Manchester war Seligmann bewusst, dass eine sich selbst tragende musikalische Entwicklung nur durch die Einrichtung einer höheren Ausbildungsstätte möglich war. 1888 gründete er mit dem West of Scotland Conservatoire of Music eine private Einrichtung, die schon bald mit einer städtischen Weiterbildungsstätte, dem Glasgow Athenaeum, verschmolz. Seligmann wurde zum Professor für Gesang, Klavier und Geige ernannt. In dieser Funktion führte er auch Gesprächskonzerte ein. Diese wurden von der Lokalpresse beschrieben als „rather novel lectures. [...] It excited so much attention that it brought out a large audience. [...] Questions were submitted to the veteran musical professor for reply.“³⁵ 1884 wurde Seligmann zum ersten Präsidenten der neu gegründeten Glasgow Society of Musicians ernannt und hielt diesen Posten bis 1898. Das Conservatoire of Music entwickelte sich zur führenden Musik- und Theaterhochschule in Schottland, dem heutigen Royal Conservatoire of Scotland. Seligmann wurde von den Zeitgenossen gemeinhin als „senior professional musician in the city“³⁶ angesehen.

Sein Versuch in den 1850er Jahren, ein festes Orchester einzurichten, scheiterte noch am mangelnden Publikumsinteresse. Konzerte wurden in den Folgejahren von *ad hoc* zusammengestellten oder eigens engagierten Orchestern bestritten. Die erste professionelle Operaufführung in Glasgow erfolgte durch die Carl Rosa Opera Company im Jahre 1877. Mitte der 1870er Jahre wurden aber erste Schritte unternommen, das Orchester der Glasgow Choral Union durch vertragsähnliche Verhältnisse und eine strukturierte Konzertsaison zu professionalisieren.³⁷ In seiner ersten Spielzeit wurde das Orchester von dem Operettenkomponisten Arthur Sullivan, der ebenfalls in Leipzig studiert hatte, geleitet und dann bis 1900 ausschließlich von Dirigenten mit deutschem Migrationshintergrund. Mit Hans von Bülow und George Henschel bemühte man sich, auch Künstler von internationalem Rang zu verpflichten. Das Orchester war der Vorläufer des heutigen Royal Scottish National Orchestra.

S. 199, 330 (Zitat); Davis, S. 243-244.

³⁴ Anonym, History, S. 21.

³⁵ Glasgow Evening News, 17.11.1896.

³⁶ Craig, History, S. 359.

³⁷ Vgl. Manz, Pandering, S. 120.

Tab. 2: Chefdirigenten des Scottish Orchestra in Glasgow 1875–1900³⁸

Periode	Name	Weitere Angaben
1875–1876	Sir Arthur Sullivan	Studium am Konservatorium Leipzig; Komponist, „Gilbert & Sullivan“-Operetten („The Mikado“)
1877–1878	Hans von Bülow	geb. in Dresden; Hofkapellmeister in München, Hannover, Meiningen; enger Kontakt mit Wagner, Liszt, Brahms u.a.
1878–1879	Julius Tausch	geb. in Dessau; 1854–1878 Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf
1879–1894	Sir August Manns	geb. in Stolzenberg; Leiter des Crystal Palace Orchester London
1894–1895	Sir George Henschel	geb. in Breslau; 1881–1884 Chefdirigent Boston Symphony Orchestra ³⁹ ; danach wohnhaft in England
1895–1898	Willem Kes	geb. in Dordrecht/Holland; Studium in Leipzig, Brüssel, Berlin; 1888–1895 Chefdirigent Concertgebouw Orchester Amsterdam; 1905–1926 Kapellmeister Koblenz
1898–1900	Wilhelm Bruch	geb. in Mainz; vor 1898 Chefdirigent Oper Straßburg
ab 1900	Sir Frederic H. Cowen	Studium am Konservatorium Leipzig

Auch zahlreiche Musiker des Scottish Orchestra kamen aus dem Ausland. Die Konzertmeisterstelle hatten unter anderem Hermann Francke (1879), Victor Buzian (1881), Robert Heckmann (1884), Enrique Fernandez-Arbó (1887–88) und Maurice Sons (1885–87, 1888–1903) inne. Vorspieler der zweiten Geigen

³⁸ Quellen: New Grove, Einträge „Boston“ (Band 3, S. 70-77), „Hans von Bülow“ (Band 4, S. 599-601), „Sir Georg Henschel“ (Band 11, S. 382f.), „Willem Kes“ (Band 13, S. 502), „Sir August Manns“ (Band 15, S. 779f.), „Julius Tausch“ (Band 25, S. 125); Friedrich Blume (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel u.a. 1966; Eintrag „Julius Tausch“, Band 13, S. 150; Friedrich Blume (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel u.a. 1995; Eintrag „Glasgow“, Sachteil Band 3, S. 1395-1399; Farmer, History, S. 353-538; The Musical Times, 1.3.1900, S. 156; Conrad Wilson, Playing for Scotland. The History of the Royal Scottish National Orchestra, Glasgow 1993.

³⁹ Hier waren bis zum Ersten Weltkrieg nur deutsche bzw. österreichische Chefdirigenten tätig: George Henschel (1881–1884), Wilhelm Gericke (1884–1889, 1898–1906), Arthur Nikisch (1889–1893), Emil Paur (1893–1898), Max Fiedler (1908–1912), Carl Muck (1906–1908, 1912–1914, dann abgesetzt und nach der amerikanischen Kriegserklärung 1917 interniert). Siehe New Grove, Eintrag „Boston“.

war Richard Däblitz. Von den 77 Mitgliedern im Jahr 1897 trugen 34 keinen englischen Namen. Sie unterrichteten häufig auch am Glasgow Athenaeum. Für die 1890er Jahre können fünf bis acht Deutsche im Dozentenverzeichnis identifiziert werden. Darunter war der Pianist und Cellist Willy Benda, der unter anderem das Amateuorchester im Glasgow Vorort Greenock leitete. Daneben betätigten sich Deutsche auch als Privatlehrer, so zum Beispiel die Klavier- und Gesangslehrerin Adele Krüger. Auch hier lassen sich Parallelen zur Hochschulentwicklung in Manchester nachweisen. Nachdem Charles Hallé 1893 das Royal Manchester College of Music gegründet hatte, wurde er dessen erster Direktor und Professor für Klavier. Weitere Dozenten vor 1914 waren unter anderem Wilhelm Backhaus (Klavier), Willy Hess (Violine) und Carl Fuchs (Cello).⁴⁰

4. Unterhaltungsmusik

Die internationale Popularität deutscher und österreichischer Musikproduktion erstreckte sich auch auf den Unterhaltungssektor. Als Beispiel sei nur Johann Strauss' Sohn genannt, dessen Walzer, Märsche und Operetten auf der ganzen Welt aufgeführt wurden. Im Windschatten dieser Popularität hielten sich wiederum zahlreiche Musiker im Ausland auf, um die Hörbedürfnisse einheimischer Publikumskreise zu befriedigen.⁴¹ Im expandierenden ‚Sound der Großstädte‘ waren Deutsche und Österreicher daher nicht nur im Inneren von Konzertsälen vertreten, sondern auch im Freien. Das trifft insbesondere auf die allgegenwärtigen „German Bands“ zu. Diese sind nicht, wie Kellow Chesney in seiner Studie zur viktorianischen Unterwelt meint, der Vielzahl verarmter ausländischer Straßenschausteller zuzuschlagen.⁴² Vielmehr bestanden diese Blasmusikvereinigungen zumeist aus exzellenten Musikern, die in einer Ensemblegröße von fünf oder sechs Personen fast professionell auftraten. Oft handelte es sich um Studenten, die sich in den vorlesungsfreien Sommermonaten Reisegeld und Zubrot verdienten. „German Bands“ gehörten zum Straßenbild und „Straßenklang“ viktorianischer Städte.⁴³

Schottland bildete hierbei keine Ausnahme. In den 1860er Jahren kam zum Beispiel eine aus der Pfalz stammende Gruppe mehrere Jahre hintereinander

⁴⁰ Vgl. Musical Times, 1.6.1899 (Zitate ebd.), 1.4.1898, 1.12.1898; Musical Times 1899, S. 405 (Däblitz); Post Office Glasgow Directory 1908/09 (Krüger); Farmer, History, S. 478; Jahresberichte Athenaeum in Glasgow University Archive, UGD 227/1/1/4/2; The British Musician, April 1897.

⁴¹ Vgl. zum Beispiel Rebecca Grotjahn, Die Entdeckung der Terra Incognita. Benjamin Bilse und sein reisendes Orchester, in: Meyer, S. 253-283.

⁴² Kellow Chesney, The Victorian Underworld, Harmondsworth 1972, S. 72.

⁴³ Vgl. Ronald Pearsall, Victorian Popular Music, Newton Abbott 1973, S. 191.

nach Edinburgh, um dann 1872 nach Amerika weiterzuwandern.⁴⁴ Für Glasgow vermitteln die einschlägigen Memoiren von J. J. Bell einen guten Eindruck vom Sound der viktorianischen Straßenszenerie in den 1870er und 1880er Jahren: „The German Band had by then become a British institution. There were superior persons who sneered, but in quiet streets the Band was sure of its pennies. Our band wore a sort of uniform and carried stands for its music. [...] Our band carefully adjusted its flimsy tripods [...], secured its music to the frame with criss-crosses of string, paused impressively, and then struck up, as one man. There were five performers – a clarinet, cornet, euphonium and trumpet – I cannot remember the fifth. Invariably the first item was a rousing march. It was followed by an operatic selection [...]; then a waltz, probably by Strauss or Gung'l [...] By way of compliment, the fourth item was always Scottish. When it was ended [...] the cornet player and another tucked their instruments under their arms and started off on a door to door collection. [...] A day was to come when [the band] would walk away, never to return.“⁴⁵

Der letzte Satz bezieht sich auf den Kriegsausbruch 1914, der dieser „britischen Institution“ ein Ende setzte.

Ein beliebtes Sonntagsvergnügen für die Glasgower Stadtbevölkerung war eine Dampferfahrt stromaufwärts bis in die Clydemündung. Auch auf diesen Ausflugsdampfern spielte in der Regel eine der „German Bands“. Sie stammten oft aus Bayern oder Württemberg und spielten leichte klassische Musik, Strauss-Walzer und beliebte Balladen.⁴⁶ Cameron Somerville erinnerte sich in seinen Memoiren: „They gave us good music. Naturally they excelled in waltzes, The Blue Danube being exceedingly well rendered.“⁴⁷ Anlässlich der Weltausstellung 1901 gastierte das Berliner Philharmonische Blasorchester unter „Herrn Moser“ in Glasgow und konnte für ein „Grand Al Fresco Sacred Concert“ auf der Duchess of York mit Werken von Mendelssohn, Stainer und Sullivan gewonnen werden.⁴⁸

Schließlich sind auch die Unterhaltungsorchester zu nennen, die in den beliebten „ballrooms“ zum Tanz aufspielten. Wie in der klassischen Musik war auch hier ein deutscher oder französischer Name bereits ein Qualitätsmerkmal. Beliebte Orchesterleiter, die in Glasgow und Edinburgh auftraten, waren Wilhelm Iff, Franz Groenings, Alois Brousil, Jules Guitton, Joseph Pelzer und

⁴⁴ Vgl. Panayi, *German Immigrants*, S. 126–128.

⁴⁵ J. J. Bell, *I Remember*, Edinburgh 1932, S. 24–26.

⁴⁶ Vgl. Alan J. S. Paterson, *The Golden Years of the Clyde Steamers 1889–1914*, Newton Abbott 1969, S. 229.

⁴⁷ Cameron Somerville, *Colour on the Clyde, or Memories of the Clyde Steamers*, Rothsay 1970, S. 24.

⁴⁸ *Glasgow Herald*, 7.6.1901; Paterson, S. 229f.

Claude Jaquinot. Das populärste Unterhaltungsorchester war das von dem Pianisten Wilhelm Iff (1878–1933) geleitete Iff's Orchestra, das mit Walzern, Polkas und Ragtime aktuelle Stilmoden bediente. In den Erinnerungen J. J. Bells heißt es: „[Iff was] a little, fair man, with the nimblest of fingers and a smile that added to the illumination of the ballroom. For more than a generation he was first of his profession in the West, yes, and in Scotland, and only the War removed him from that position, for he was German. In Glasgow during the 'nineties there was a saying to the effect that with his piano, his band and his smile, Wilhelm Iff could make dead men dance.“⁴⁹

5. Fazit

Bereits in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg hatten nationalistische und kulturechauvinistische Stimmen künstlerische Abgrenzung vom „Anderen“ gefordert. Diese Stimmen stilisierten deutsche Musiker in Großbritannien zur negativen Projektionsfläche, ihnen wurde vorgeworfen, eine Emanzipation britischer Künstler von kontinentalen Stilvorstellungen zu verhindern. Der Komponist und Musikkritiker Cecil Forsyth forderte 1911 in seinem Buch „Music and Nationalism“, dass sich England durch konsequente Ausweisung deutscher Komponisten und Musiker von ausländischen Einflüssen befreien sollte.⁵⁰ Solcherlei Reaktionen dürfen aber nicht über die Gleichzeitigkeit von „Aneignung und Abwehr“⁵¹ hinwegtäuschen. Deutsche und österreichische Komponisten waren auch weiterhin auf britischen Konzertprogrammen vertreten. Begreift man migrierende Musiker als Trägergruppe einer kulturellen „asymmetrischen Referenzverdichtung“⁵² in der sich globalisierenden Welt des 19. Jahrhunderts, so kommt es nicht überraschend, dass diese Gruppe in den Nehmerkulturen gegensätzliche Reaktionen auslöste. Wie Sebastian Conrad erklärt, waren Nationalisierung und Globalisierung „nicht zwei Etappen einer konsekuativen Entwicklung, sondern bedingten sich gegenseitig. [...] Die Dynamik von Nationalisierung und Nationalismus [muß] immer auch als ein Produkt der Globalisierung der Zeit um 1900 verstanden werden.“⁵³ Der Erste Weltkrieg stellte dann in vieler Hinsicht einen Einschnitt dar. Bis zu einem gewissen Grade wurde Forsyth's Forderung nach Ausweisung in die Praxis umgesetzt, als

⁴⁹ J. J. Bell, *Do you remember?*, Edinburgh 1934, S. 15f.

⁵⁰ Sven Oliver Müller, „A musical clash of civilisations?“ *Musical Transfers and Rivalries around 1900*, in: Dominik Geppert/Robert Gerwarth (Hrsg.), *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain. Essays on Cultural Affinity*, Oxford 2008, S. 305–329.

⁵¹ Muhs, *Aneignung und Abwehr*.

⁵² Osterhammel, S. 1292–1295.

⁵³ Sebastian Conrad, *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, München 2006, S. 8.

deutsche Staatsbürger in Großbritannien zuerst masseninterniert und dann oft repatriiert wurden.⁵⁴

Überblickt man jedoch den größeren Zeitrahmen des 19. sowie auch des 20. und 21. Jahrhunderts, so ist ein umfangreicher und nachhaltiger Kulturtransfer zu konstatieren, der nicht zuletzt durch Migranten diffundiert wurde. In einer Zeit, in der Klängaufnahmen noch nicht einem Massenpublikum zugänglich gemacht werden konnten, spielte die direkte Aufführung vor Publikum eine zentrale Rolle. Die Anwesenheit des Künstlers war durch technische Reproduktion nicht zu ersetzen. Musiker verfügten über internes Wissen, das nur durch den Akt der Migration übertragen werden konnte. Sie reagierten in ihren Wanderungsbewegungen seismografisch auf ein vom Konzertpublikum wahrgenommenes Kulturgefälle. Durch ihre Sozialisierung und Ausbildung in der dichten Musiklandschaft Deutschlands waren sie auf internationalen, vor allem anglo-amerikanischen⁵⁵ Bühnen gerne gesehen. Solche Musiker, die nicht nur kurzfristig gastierten, sondern sich dauerhaft ansiedelten, reproduzierten und adaptierten die aus Deutschland bekannten Strukturen im Ausland und trugen so zu einer nachhaltigen Verankerung in der Nehmerkultur bei.

Der methodische Weg des vorliegenden Beitrags, den Zusammenhang zwischen Migration und Kulturtransfer anhand zweier expandierender Großstädte zu umreißen, ist bisher von der Forschung nicht beschritten worden. Der lokale Zugriff hat eine hohe Dichte an kulturellen Transfers zu Tage befördert. Es handelt sich um die Spezialistenmigration einer überschaubaren Gruppe, die aber durch ihren Beruf und das damit verbundene öffentliche Auftreten außerordentlich sichtbar in der britischen Öffentlichkeit war. In Kombination mit reger Unterrichtstätigkeit verbreitete diese Gruppe künstlerische Ideen, deren Umfang weit über die reinen Zahlenreihen hinausging. Deutsche Musiker in den schottischen Metropolen gaben nicht selten den Impetus zur Gründung von Orchestern, Kammermusikvereinigungen, Chören sowie Musik- und Hochschulen. Sie induzierten künstlerische Innovation in Bereichen wie Aufführungspraxis, Musikwissenschaft, Publizistik und Pädagogik. Vor allem durch institutionelle Verankerungen sind Neuerungen bis heute sichtbar, wie an den Beispielen des Royal Scottish National Orchestra, des Royal Conservatoire of Scotland und der Zeitschrift „Musical Times“ gezeigt werden konnte. Glasgow

⁵⁴ Vgl. allgemein Panikos Panayi, *The Enemy in our Midst. Germans in Britain during the First World War*, New York 1991.

⁵⁵ Zu den Vereinigten Staaten vgl. Jessica Gienow Hecht, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations 1850–1920*, Chicago 2009; Thomas Schmidt-Beste, *The Germanization of American Musical Life in the 19th Century*, in: Josef Raab/Jan Wirrer (Hrsg.), *Die deutsche Präsenz in den USA*, Berlin u.a. 2008, S. 513–538; Ilona Stölken, *Das deutsche New York. Eine Spurensuche*, Leipzig 2013, S. 59–78.

und Edinburgh waren letztlich repräsentative Beispiele sich globalisierender Metropolen des 19. Jahrhunderts, deren Klangwelten nachhaltig von deutschen Zuwanderern mitbestimmt und transformiert wurden.

Mit „Musik und offenen Fahnen“ auf den NS-Reichsparteitagen

Eine Quellenstudie als Historische Aufführungsforschung

Abstract: Based on official reports of the Reichsparteitage of Germany's Nazi-Party between 1923 and 1938/39 this article brings together musical settings, lasting impressions, and urban environment of these gatherings. Hence, Historical Performance Analysis is applied to reconstruct the staging's impression. Consequently one considers those congresses as ritualised performances aiming politically on a show of force and on an ideologically inspired community-building using the conquered city-space as a stage.

1. Vor dem Weg

Symbolisch aufgeladene Musik kann in Verbindung mit politischer Propaganda emotionalisierend und identitätsstiftend wirken.¹ Somit muss eine Analyse politisierter Musik sowohl den historischen Kontext als auch die ästhetische Aufführungspraxis berücksichtigen.² Das musikalische Programm der nationalsozialistischen Reichsparteitage wurde vom ersten Kongress an durch (erfundene) Tradition ritualisiert und zum Zweck der Propaganda inszeniert. Dieser nicht neuen Annahme möchte der vorliegende Beitrag als Quellenstudie auf den Grund gehen: Die alljährlichen Propagandaschauen wurden mit höchstem medialen Aufwand, dessen berühmtestes und am weitesten verbreitetes Produkt Leni Riefenstahls Parteitagesepos „Triumph des Willens“ (1934) war, aufbereitet.³ Die visuelle Darstellung der Nürnberger Tage wurde schon in diesem Film ergänzt durch akustische Unterstützung – in der extra für den Film kom-

¹ Vgl. Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos, Musik – Macht – Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte, in: Dies. (Hrsg.), Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne, Göttingen 2012, S. 11-38, hier v.a. S. 12.

² Vgl. Fred K. Prieberg, Musik und Macht, Frankfurt a.M. 1991, S. 148-186.

³ Vgl. Markus Urban, Die Konsensfabrik. Funktion und Wahrnehmung der NS-Reichsparteitage, 1933–1941, Göttingen 2007, insb. S. 189-311; Stefan Strötgen, „I compose the Party Rally ...“: The Role of Music in Leni Riefenstahl's Triumph of the Will, in: Music and Politics 2:1, 2008, S. 1-14.

ponierten musikalischen Untermalung finden sich insbesondere zu Beginn der Szenen zum zweiten Tag Versatzstücke aus Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“. Von vornherein waren die Zusammenkünfte auf eine Multi-medialität⁴ ausgerichtet, um Inhalte und Erlebnisse auch den Daheimgebliebenen teilhaftig zu machen.⁵ Waren die Parteitage der „Kampfzeit“ vor 1933 noch angewiesen auf die gewöhnliche Presseberichterstattung, so erschienen nach der „Machtübernahme“⁶ ausführliche eigene Aufzeichnungen. Urban unterscheidet hier zu Recht den Übergang bis 1934 und die Institutionalisierung der späteren Jahre.⁷ Insbesondere die ab 1934/35 „offiziellen“ Berichte im Parteiverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. in München, bilden die Grundlage dieser Untersuchung.⁸ Die in rotem Leinen eingeschlagenen Bände geben auf rund 300 Seiten relativ geschlossen und genau Nachricht über Abläufe und Inhalte der einzelnen Versammlungen, indem sie Ort, Beteiligte, Gesagtes (inklusive dem Wortlaut aller wichtigen Reden) und Getanes (wie musikalische Darbietungen) aufführen. Dabei bemühten sich die Autoren stets, die besondere Atmosphäre eines Momentes einzufangen, was durch einen bebilderten Anhang unterstützt wird.

Als reine Quellenstudie, die versucht, das Programm und den Ablauf der Parteitage, die Herkunft und Bedeutung ihrer Rituale synoptisch zusammenzustellen und ihre Wirkung zu beschreiben, möchte die vorliegende Darstellung Anstoß sein für eine Inszenierungsanalyse. Seit Januar 2017 ist nämlich das durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt „Inszenierung von Macht und Unterhaltung. Musik und Propaganda in Nürnberg 1920 bis 1950“⁹ am Forschungsinstitut für Musiktheater *fimt* der Universität

⁴ Hier möchte der Autor den noch nicht abschließend diskutierten Begriff des Gesamtkunstwerkes vermeiden.

⁵ Zu den theatralen Inszenierungsstrategien vgl. Evelyn Annuß, *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*, Berlin 2015.

⁶ Zur Begriffsdiskussion vgl. Norbert Frei, *Machtergreifung. Anmerkungen zu einem historischen Begriff*, in: *VfZ* 31:1, 1983, S. 136-145.

⁷ Vgl. Urban, S. 60-75.

⁸ Konkret: Der Kongreß von Nürnberg vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden, München 1934; Parteitag der Freiheit vom 10. bis 16. September 1935, München 1935; Der Parteitag der Ehre vom 8. bis 14. September 1936, München 1936; Der Parteitag der Arbeit vom 6. bis 13. September 1937, München 1937; Der Parteitag Großdeutschland vom 5. bis 12. September 1938, München 1938. Der für September 1939 geplante Parteitag des Friedens wurde wegen des Beginns des Zweiten Weltkriegs abgesagt, Planungen für Siegesfeiern und Parteikongresse liefen noch bis 1942, vgl. Urban, S. 76-79. Im Folgenden wird für die hier aufgeführten Quellen die jeweilige Jahreszahl als Kurzzitierweise benutzt.

⁹ Informationen unter: <http://www.fimt.uni-bayreuth.de/de/research/Projekte/a_2016_Nuernberg/index.html> (23.2.2017).

Bayreuth angetreten, den Spuren einer musiktheatralen Inszenierung nationalsozialistischer Propaganda sowohl auf der Bühne im Opernhaus der Stadt der Reichsparteitage als auch in den verschiedenartigen Öffentlichkeiten der Stadtbühne nachzuspüren, Strukturen offenzulegen, Rezeptionen zu untersuchen. Unter der Annahme, dass der eigentliche Akt der Aufführung¹⁰, hier also das Stattfinden der Parteitage, stets unmittelbar verloren geht, können im Sinne der in dem Projekt angewandten Historischen Aufführungsforschung¹¹ vor- und – in diesem Falle mit den Berichten – nachzeitige Quellen herangezogen werden, um die flüchtigen Aufführungen greifbar zu machen.

Lässt sich hiermit die Wirkung der mit Hilfe von Musik transportierten und inszenierten Propaganda beim Rezipienten bereits recht gut festmachen, so muss des Weiteren auch der Raum, in dem die musikalische Inszenierung stattfindet, berücksichtigt werden. Dies konnten künstliche Bühnen wie das Opernhaus oder das Reichsparteitagsgelände genauso sein wie Nürnbergs öffentlicher städtischer Raum. Nicht nur visuell, sondern auch akustisch prägten die Nationalsozialisten also die bereits bestehende alte Stadt, konstruierten ihre Oberfläche für ihre Zwecke um und machten sie so zu einem Hintergrund für ihre propagandistische Sendung.¹²

2. Auf nach Nürnberg

Auch wenn recht eindeutige pragmatische Kriterien den Ausschlag für Nürnberg als Austragungsort der Reichsparteitage gaben¹³, so ließ der nationalsozialistische Oberbürgermeister Willy Liebel¹⁴ in seinen Reden zum Empfang im Rathaus am jeweils ersten Abend der Kongresse nie einen Zweifel daran, dass er gerne die Stadt Nürnberg als eine politische wie kulturelle Projektionsfläche für die neue Zeit des „erwachten Deutschland“ sehen wollte.¹⁵

¹⁰ Zum Begriff vgl. Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2014.

¹¹ Vgl. Anno Mungen, *Historische Aufführungsforschung in der Musik: Zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme im 19. Jahrhundert*, in: Saskia Woyke/u.a. (Hrsg.), *Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil*, Würzburg 2017, S. 303-326.

¹² Zur Theorie vgl. Vittorio Borsò/Reinhold Görling (Hrsg.), *Kulturelle Topographie*, Stuttgart 2014; sowie die drei Dimensionen von Raum, Konstruktion und Repräsentation nach: Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 2001.

¹³ Zu den RPTen in Nürnberg allgemein Siegfried Zelnhefer, *Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feierjahr*, Nürnberg 1991.

¹⁴ Vgl. Matthias Klaus Braun, *Hitlers liebster Oberbürgermeister: Willy Liebel (1897–1945)*, Neustadt an der Aisch 2012.

¹⁵ 1935, S. 14f.

Lyrischer äußerte sich Nürnbergs Gauleiter und späterer Frankenführer Julius Streicher¹⁶ in seinem aufwendigen Band¹⁷ über den „Parteitag des Sieges“ vom 30. August bis 3. September 1933, in dem er die wesentlichen Reden und Manifeste auf rund 230 Seiten zusammenfasste und auch zwei Abschnitte zu der Bedeutung der Stadt Nürnberg für die NSDAP und für die Reichsparteitage lieferte: In Sprache und Bebilderung wird schnell der Anspruch deutlich, Nürnberg als eine romantische Kulisse mit historischer Traditionslinie der Partei zur Verfügung zu stellen. So begann schon Tage vor der Eröffnung des Kongresses die „heilige Reichsstadt [...] festlichen Fahnenschmuck anzulegen.“¹⁸ „[M]an rüstet sich zur Aufnahme der Nürnbergfahrer“¹⁹, die zu den Zeltlagern, Aufmärschen, Fahnenweihen, Totenehrungen, Tagungen und Reden reisten und die dort „lebenseinschneidende Momente, eine unvergeßliche Zeit“ gleich einer Pilgerreise erleben sollten. Dabei gelte es, den Kongress „schöpferisch zu gestalten zur Einheitlichkeit eines Erlebnisses“²⁰, sodass selbst den Daheimgebliebenen über die Berichterstattung ein „Abglanz des Nürnberger Geistes, ein Schimmer geeinter Nation“²¹ zuteilwerde.

Während sich so die Stadt auf den Kongress vorbereitete begann die logistisch präzise getaktete Anreise der Teilnehmer. In Sonderzüge oder als Sternmarsch in den „Adolf-Hitler-Märschen (der Jugend)“, zu Fuß und des Nachts im Zelt reisten die landsmannschaftlich organisierten Verbände der verschiedenen Parteiglieder an. Entsprechend ihrer Herkunft sangen sie spätestens bei der Ankunft in der ehemaligen Reichsstadt Marsch- und Kampflieder wie „Märkische Heide, märkischer Sand“ (Brandenburg) oder „Es zog ein Regiment vom Oberland herauf“ (Bayern).²² Von diesem Zeitpunkt an erfüllten nicht nur Marschlieder und Volksgesänge, sondern auch der Klang tausender genagelter Stiefel²³ auf dem Kopfsteinpflaster der alten Gassen die Fachwerkinnenstadt.

¹⁶ Vgl. Daniel Roos, Julius Streicher und „Der Stürmer“ 1923–1945, Paderborn 2014.

¹⁷ Julius Streicher, Reichstagung in Nürnberg 1933, Berlin 1933.

¹⁸ Streicher, S. 262 und 9.

¹⁹ Streicher, S. 10. Das Marscherlebnis wird lebendig beschrieben in J. Bosch, Herbstparade Nürnberg 1933, München 1933.

²⁰ Streicher, S. 262.

²¹ Ebd., S. 261.

²² Ebd., S. 12f.

²³ Zur Uniformierung der SA vgl. [Hermann M.] v. Eelking, Die Uniform der Braunhemden, München 1934.

3. Das Wachsen des Rituals

„Die Parteitage der Kampfzeit haben diesem Tag das Gepräge gegeben“²⁴ und dementsprechend muss man, um ihre Ritualisierung nachzuvollziehen, zurückgehen zum ersten Parteitag der NSDAP. Die 1919/20 gegründete Partei verpflichtete sich satzungsgemäß auf eine jährliche Mitgliederversammlung.²⁵ Dabei lässt sich die Grundform des Ablaufes und das Zusammenwirken mit dem umgebenden Raum bereits bei der ersten Zusammenkunft Ende Januar 1923 in München erkennen:²⁶ Eine Versammlung unter freiem Himmel auf dem Königsplatz war wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit verboten worden, doch nach Verhandlungen wurde eine Zusammenkunft im Zirkus Krone gestattet. Da das Zelt schnell überfüllt war, wich man (noch vereinbarungsgemäß) auf das Grundstück des Zirkus aus, wodurch die Veranstaltung nun doch im Freien abgehalten wurde. Zunächst formierten sich die anwesenden 5.000 SA-Männer in einem Karree, eine Kapelle spielte das „Niederländische Dankgebet“²⁷, Adolf Hitler sprach, danach senkten sich zu Marschmusik die Fahnen zur Totenehrung. Nach der Übergabe der ersten vier Standarten marschierten die Männer gegen die Absprachen mit Polizeidirektion und Innenministerium Richtung Bürgerbräukeller, was die Organisatoren wiederum absprachewidrig für einen dreiviertelstündigen Vorbeimarsch an der Parteiführung in der Schwanthaler Straße nutzten. Zwar war auch offene Musik verboten worden,

²⁴ 1937, S. 335.

²⁵ Vgl. Albrecht Tyrell, Führer befiehlt ... Selbstzeugnisse aus der „Kampfzeit“ der NSDAP. Dokumentation und Analyse, Düsseldorf 1969, S. 31f. und S. 136-138; Peter Weidisch, München – Parteizentrale und Sitz der Reichsleitung der NSDAP, in: Ulrike Haerendel/Bernadette Ott (Bearb.), München – „Hauptstadt der Bewegung“, Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum, München 1993, S. 259-272, hier S. 259.

²⁶ Vgl. Hamilton T. Burden, Die programmierte Nation. Die Nürnberger Reichsparteitage, Gütersloh 1967, S. 28-38; Zelnhefer 1991, S. 15-18; Yasmin Doosry, „Wohlauf, laßt uns eine Stadt und einen Turm bauen ...“, Tübingen/Berlin 2002, S. 18-22.

²⁷ Das Lied war während des 80-jährigen Krieges zwischen den Niederlanden und Spanien nach der Schlacht von Turnhout 1597 entstanden. Auf die holländische Volksliedmelodie wurde regelmäßig mit dem deutschen Text des jüdischen Schriftstellers Joseph Weyl „Wir treten zum Beten/vor Gott den Gerechten./Er waltet und haltet/ein strenges Gericht.“ gesungen. Die alte Melodievariation des Wienerers Eduard Kremser wurde nach 1933 regelmäßig für größeren Klang bearbeitet und mit der gewaltigen Walcker-Orgel in der Luitpoldhalle begleitet. Als Teil der Thron-und-Altar-Politik Wilhelms II. war das pseudo-religiöse Stück schon vor dem Ersten Weltkrieg bei den einfachen Soldaten bekannt, ähnlich wie „Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst Du nie“ (Uhland/Silcher, 1809/25); vgl. Reinhard Breymayer, „Im Streite zur Seite“: Der jüdische Autor Josef Weyl (1821-1895) und die Übersetzung des „Niederländischen Dankgebets“ („Wir treten zum Beten ...“), in: Im Streite zur Seite. Rundbriefe des Tübinger Bibelkreises 2001, S. 1937-1939.

jedoch wurden für Ab- und Vorbeimarsch Musikzüge gebildet und antirepublikanische Lieder gesungen. Diese Ordnungswidrigkeiten wurden von den staatlichen Stellen weder unterbunden noch verfolgt, was dazu führte, dass die Partei eine größtmögliche Öffentlichkeit im städtischen Raum bei rund 20.000 Zuschauern erreichte. Weit mehr noch wurde die städtische Bevölkerung in den Parteitag integriert, als am Abend nach den offiziellen Mitgliederversammlungen Musikkapellen und Unterhalter im Bürgerbräu-, Hofbräu- und Kindl-Keller für volksfestähnliche Stimmung sorgten.²⁸ Appell, Fahnenweihe, Vorbeimarsch, musikalische Untermalung und Volksfest sind damit von Anfang an Elemente, die man neben Reden zur parteipolitischen Schulung finden kann.

Folgende Zusammenkünfte erweiterten das Ritual: Beim „Deutschen Tag“ (1./2. September 1923) als pseudo-Jahrestag des bis 1918 gefeierten Sieges über Frankreich im Deutsch-französischen Krieg von 1870/71²⁹, dem „Sedanfest“ entdeckte die NSDAP die Stadt Nürnberg für sich. Rund 100.000 republikfeindliche, deutsch-völkisch gesinnte Teilnehmer waren dorthin gereist, wobei die SA das größte Kontingent stellte. Nicht nur der mit zahlreichen Kapellen begleitete Aufmarsch war in diesen Tagen bemerkenswert, sondern auch das Totengedenken respektive der Gottesdienst, der mit der Beteiligung einiger junger, nationalistischer Pfarrer unter Absingen des „Niederländischen Dankgebets“ stattfand³⁰, wodurch ein liturgisches Element verstärkt wurde.

Nach Verbot und Neugründung wies auch der Parteitag in Weimar (3./4. Juli 1926) Elemente der Sedanfeiern auf:³¹ Die nun stärker auf Hitler zugeschnittene Partei begrüßte ihren Vorsitzenden mit dem „Deutschen Gruß“; Fahneneid, Feldgottesdienst und schließendes Deutschlandlied³² waren auch schon im Kaiserreich Bestandteile nationaler Feste gewesen.

Vom 19. bis 21. August 1927 fand dann der erste Reichsparteitag der NSDAP – auch als „Tag des Erwachens“ apostrophiert – in Nürnberg statt. Der Stadtrat³³ zeigte sich konziliant und gab den Luitpoldhain für die Fahnenweihe frei, welcher mit Fahnenreihen und Rauchsäulen geschmückt wurde. Von dort startete ein Vorbeimarsch (mit nur der Hälfte der erwarteten Teilnehmer) an der Parteiführung auf dem Hauptmarkt vorbei, wo hölzerne Tribünen errichtet worden waren. Der Empfang der nunmehr geladenen Gäste erfolgte im Kultur-

²⁸ Vgl. Doosry, S. 38.

²⁹ Vgl. François Roth, *La guerre de 1870*, Paris 1990; zu den Sedanfesten vgl. Ute Schneider, *Politische Festkultur im 19. Jahrhundert: Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1806–1918)*, Essen 1995, S. 111.

³⁰ Vgl. Burden, S. 39–48.

³¹ Vgl. Tyrell, S. 169.

³² Vgl. Doosry, S. 23–27.

³³ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg (StadtAN) C7/I Nr. 775; Burden, S. 59–69.

vereinshaus: Hier ertönten Fanfaren, dann folgten die Begrüßung durch Gauleiter Streicher, die Totenehrung mit dem „Niederländischen Dankgebet“, so dann die noch aus der Zeit von Hitlers Redeverbot stammende Proklamation, verlesen durch den Gauleiter von München Adolf Wagner³⁴; die Abschlussrede hielt Adolf Hitler. Ein Fackelzug zum Abmarsch der SA- und SS-Formationen unter musikalischer Begleitung zum militärischen „Großen Zapfenstreich“³⁵ schloss die Veranstaltung. Währenddessen kamen die SA-Kolonnen von ihrem Lager über den Hauptbahnhof vor das Hotel Deutscher Hof am Frauentorgraben – Hitlers „Standquartier“ in der ehemaligen Reichsstadt³⁶ –, um im Fackelschein dem Parteichef zu huldigen.³⁷ Einzelne SA-Gruppen gingen während des Parteitages mit Musikbegleitung durch die Stadt, an einigen Plätzen waren dauerhafte Standmusiken installiert.³⁸ Dieser aufwendige Kongress endete mit einem finanziellen Fiasko für die Nationalsozialisten und man konnte sich für das Jahr 1928 lediglich eine Mitgliederversammlung in München leisten.³⁹

1929 verlief der Parteitag (1. bis 4. August) ähnlich wie 1927: Für die Totenehrung hatte die Stadt Nürnberg den Vorhof des gerade geweihten Kriegerehrenmals im Luitpoldhain freigegeben. Dessen breit lagernde Säulenhalle bildete den oberen Abschluss des Aufmarschfeldes⁴⁰, das zu den Seiten mit den Bäumen des Hains begrenzt und zur Wiese, auf der die standartengeschmückten SA-Einheiten standen, geöffnet war. Die Truppen waren im Morgengrauen von ihren Quartieren mit Marschmusik eingezogen.⁴¹ Nach der Fahnenweihe mit Fanfaren und Böllerschüssen marschierten die etwa 60.000 Parteimitglieder dann gegen zehn Uhr unter Begleitung von 40 Musikkapellen in Richtung Hauptbahnhof und von da über Frauentorgraben und Kaiserstraße zum Hauptmarkt, wo die Parteiführung in hierarchischer Gliederung, in der Mitte Hitler stehend in seinem Automobil, den Vorbeimarsch abnahm. Für Sportver-

³⁴ Vgl. Winfried Müller, Gauleiter als Minister. Die Gauleiter Hans Schemm, Adolf Wagner, Paul Giesler und das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus 1933–1945, in: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte (ZBLG) H. 60/1997, S. 973–1021.

³⁵ Der Große Zapfenstreich als Signal zur Rückkehr der Soldaten aus den Wirtshäusern der Stadt in die Lager wurde in Preußen nach 1813 formalisiert. Er bestand und besteht (nach russischem Vorbild) aus Signal, Präsentieren, Gebet und (Ab-)Marsch. Hinzu kamen Aufmarsch der beiden Begleitkolonnen, der Fackelträger und der Musik, dann Serenade (mit vier frei wählbaren Stücken) und zum Abschluss die Nationalhymne; vgl. Bernhard Höfele, Militärmusik – Noten und Geschichte des Großen Zapfenstreichs, Norderstedt 2005.

³⁶ Siehe dazu <www.nordbayern.de> (24.02.2017).

³⁷ Vgl. Zelnhefer, S. 26, 33.

³⁸ Vgl. Doosry, S. 38.

³⁹ Vgl. Zelnhefer, S. 34.

⁴⁰ Zu den Baulichkeiten des Geländes siehe Doosry sowie Siegfried Zelnhefer, Die Reichsparteitage in Nürnberg, Nürnberg 2002.

⁴¹ Vgl. Burden, S. 75–77.

anstaltungen, ein Großkonzert und ein riesiges Feuerwerk vor 150.000 Zuschauern wurde das gerade neu erbaute Stadion gerne genutzter Austragungsort.⁴² Sondertagungen und Volksfeste wurden in angemieteten Sälen veranstaltet, Turnhallen und Schulen für die Unterbringung der Teilnehmer angemietet. Zahlreiche Gebäude wurden auf Betreiben der NSDAP beleuchtet und beflaggt. Die städtischen Verkehrs- und Ordnungsbehörden verhielten sich äußerst kooperativ, letztere unternahmen auch nichts gegen die systematischen Angriffe von SA-Gruppen auf KPD- und SPD-Anhänger.⁴³

Wegen der finanziellen Situation der NSDAP, den andauernden Wahlkämpfen und den Einschränkungen, die die Stadt der Partei nach den Ausschreitungen von 1929 auferlegt hatte, entfielen weitere Kongresse bis zur Machtübernahme.⁴⁴ Dennoch waren die Zusammenkünfte der Nationalsozialisten zu einer Machtdemonstration geeigneten Heerschau geworden: Dieses Bild zeigte sich beispielsweise, als eine Woche nach Gründung des rechtsradikalen Parteienbündnisses „Harzburger Front“ rund 100.000 SA-Männer in der Hauptstadt des gleichnamigen Freistaates Braunschweig aufmarschierten: Zahlenmäßig genauso stark wie die Reichswehr, reiste diese „braune Armee“ am 17. Oktober 1931 mit 38 Sonderzügen und 5.000 LKW an und campierte rund um die niedersächsische Großstadt. Bereits in der Nacht bemächtigten sich Voraustrupps unter entsprechender Gewaltanwendung der Arbeiterviertel im Südosten der Stadt, womit die örtlichen Polizeibehörden vollkommen überfordert waren. Am Morgen des Folgetages zogen die SA-Einheiten dann zunächst auf das Feld vor dem Nußberg und hielten eine Fahnenweihe ab. Danach marschierte man in breiten und tief gestaffelten Reihen durch die elegante Kaiser-Wilhelm-Allee, am Theater vorbei und über den Stein- und Bohlweg auf den Platz vor dem ehemaligen Residenzschloss, wo Hitler sprach. Dabei wurde die streng klassizistische, 116 Meter lange und 21 Meter hohe Fassade des Braunschweiger Schlosses zum Gegengewicht und Bühnenbild für den Aufmarsch der Parteisoldaten – die propagandistische Wirkung, einschüchternd auf die Arbeiterschaft und beeindruckend für das Bürgertum, wurde so nicht verfehlt.⁴⁵

⁴² Vgl. ebd., S. 73-75; Zelnhefer, S. 37.

⁴³ StadtAN C7/I Nr. 871 enthält den gesamten Vorgang, aufbereitet u.a. in Doosry, S. 28-30.

⁴⁴ Vgl. Zelnhefer, S. 52-57.

⁴⁵ Vgl. Reinhard Bein, Widerstand im Nationalsozialismus. Braunschweig 1930 bis 1945, Braunschweig 1985, S. 7, 14.

4. Auf dem Parteitag

Die Organisation der Reichsparteitage oblag seit 1933 der Reichsorganisationsleitung und dem Stab des Führers Viktor Lutze⁴⁶, außerdem Albert Speer⁴⁷ als Architekt und der Deutschen Arbeitsfront DAF des Robert Ley⁴⁸ als Bauunternehmung, wobei sich Hitler insbesondere architektonische Konzepte zur Genehmigung vorlegen ließ.⁴⁹ Jeder Parteitag kostete nicht nur mehrere Millionen Mark⁵⁰, es dauerte auch etwa ein halbes Jahr, ihn zu organisieren. So wurden beispielsweise für das Einstudieren neuer Chorwerke, für die 1939 7.000 Sänger und 2.000 Musiker vorgesehen waren, bereits im Herbst 1938 regelmäßig bedeutende Dirigenten und Hochschullehrer vom Dienst freigestellt.⁵¹

Die Parteitage begannen für gewöhnlich mit einem Presseempfang am Nachmittag des ersten Tages. Bald danach traf Adolf Hitler am Hauptbahnhof ein, wo bereits Marschmusik erklang.⁵² „Nürnberg begrüßt den Führer in festlicher Stimmung und einem Wald nationalsozialistischer Fahnen und Symbole. Festlich läuten die Glocken sämtlicher Kirchen der alten Freien Reichstadt von 17.30 bis 18.00 Uhr.“⁵³ Wenn dann der „Badenweiler Marsch“⁵⁴ erklang, „wissen alle, daß der Führer da ist.“⁵⁵ Daraufhin begab man sich zum nahe gelegenen Deutschen Hof, danach zum Empfang im Rittersaal des Rathaus, der 1934 wie folgt beschrieben wurde: „Der Führer erscheint, gefolgt von seinen nächsten

⁴⁶ Vgl. Klaus Mlynek, Lutze, Viktor, in: Ders./Dirk Böttcher (Hrsg.), Stadtlexikon Hannover. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, Hannover 2009, S. 418.

⁴⁷ Vgl. Joachim Fest, Speer. Eine Biographie, Frankfurt a.M. 2001.

⁴⁸ Vgl. Burden, S. 163-174; Urban, S. 37-42; zu Ley vgl. Robert Smelser, Robert Ley. Hitler's Labor Front Leader, Oxford 1988.

⁴⁹ Vgl. Doosry, S. 169; Urban, S. 43-45.

⁵⁰ Vgl. Burden, S. 240.

⁵¹ Vgl. Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt a.M. 1982, S. 236-239.

⁵² 1938, S. 28.

⁵³ 1936, S. 14.

⁵⁴ Als „Badonviller Marsch“ 1914 von dem Militärmusiker Georg Fürst (1860-1936) in Erinnerung an das siegreiche Gefecht des 1. Königlich-Bayerischen-Infanterie-Leibregimentes im Ersten Weltkrieg in der Nähe der französischen Ortschaft Badonville komponiert. Der Marsch beginnt mit einem Motiv aus sequenzierten aufsteigenden Quartan, die genauso alarmierend signalhaft wie nachdrücklich kämpferisch wirken, außerdem gibt es eine triumphale Passage im Trio vorgetragen von den Posaunen.

Warum der Marsch von Hitler seit den 1920er Jahren als Erkennungsmelodie eingesetzt wurde, ist unklar. 1939 wurde die Aufführung des Marsches polizeilich auf solche Auftritte, bei denen Hitler persönlich anwesend war, ausdrücklich beschränkt; eine mögliche Erklärung für die Verwendung des Stücks wäre Hitlers Identifikation mit der Bayerischen Armee, in der er im Ersten Weltkrieg – allerdings in einem anderen Truppenteil – gedient hatte.

⁵⁵ 1938, S. 215.

Mitarbeitern. An der Rückwand des Saales, oben unter der Wölbung der Decke, klingen Fanfaren auf, wie wenn der Turmwächter vom hohen Auslug aus den Ritter und Herrn der Burg begrüßt. Und wahrhaftig, so ist es. Diese Fanfaren grüßen in Nürnbergs schönstem altem Saal, in Deutschlands schönster alter Stadt, den Ritter und Herrn der deutschen Burg.“⁵⁶

Danach spielte das städtische Orchester (Leitung: Alfons Dressel vom Opernhaus) Märsche von Wagner („Kaisermarsch“, „Nibelungenmarsch“).⁵⁷ So gut wie jedes Jahr seit 1933 sang dann der Kinderchor der Singschule unter Waldemar Klink „Wach auf! Es naht gen den Tag“ aus den „Meistersingern“, ein Stück, dessen Nähe zu dem NS-Topos „Deutschland erwache“ offensichtlich ist. Obgleich es den Nürnberger Verantwortlichen besonders wichtig war, dass örtliche Musiker beim städtischen Empfang auftraten⁵⁸, präsentierten 1938 an dieser Stelle die Regensburger Domspatzen Chorlieder und den „Wach auf“-Chor unter der Leitung von Professor Dr. Theobald Schrems.⁵⁹ Auf die Begrüßungsrede des Oberbürgermeisters und den Dank des Führers folgten dann stets „Heil“-Rufe und die Lieder der Nation.⁶⁰

Bereits 1933 und dann nach dem ideologisch motivierten Umbau des Opernhauses in der ersten Jahreshälfte 1935 wurde am jeweils ersten Abend der Parteitage die Festaufführung der „Meistersinger“ in dem nunmehr vom Jugend-

⁵⁶ 1934, S. 8.

⁵⁷ 1936, S. 18; 1937, S. 14. Während der „Kaisermarsch“ wirklich von Richard Wagner stammt, wurde der „Nibelungenmarsch“ unter Verwendung von Motiven (Siegfried-Horn) aus Wagners „Ring des Nibelungen“ von dem Regimentsmusiker des 7. Königlich-Bayerischen-Infanterie-Regiments Gottfried Sonntag (1846–1921) geschrieben.

⁵⁸ Vgl. Pascal Metzger, Volkslied und Volksgemeinschaft. Waldemar Klink und die „Singschule der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg“, Nürnberg o.J., insbesondere S. 42–46. Klink galt wie Dressel als regimetreu.

⁵⁹ 1939, S. 29f.

⁶⁰ Lieder der Nation waren das „Deutschland-Lied“ und das „Horst-Wessel-Lied“ (1938, S. 322): Der Text des „Deutschland-Liedes“ wurde unter den Bedrückungen des Vormärz 1844 als Freiheitslied einer deutschen Nation von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) auf eine Melodie des Österreicher Joseph Hayden (sog. „Kaiserquartett“) gedichtet und war seit 1922 Nationalhymne; vgl. Jürgen Zeichner, Einigkeit und Recht und Freiheit – Zur Rezeptionsgeschichte von Text und Melodie des Deutschlandlieds von 1933 bis heute, Köln 2008. Der SA-Mann Horst Wessel (1907–1930) schrieb auf die Melodie des „Königsberg-Liedes“ 1929 den Text „Die Fahne hoch“ als Kampflied der SA. Nach seiner Ermordung durch einen Kommunisten erlangte Wessel schnell als Märtyrer der Bewegung Popularität (tatsächlich handelte es sich bei dem Mord jedoch um keine politisch motivierte Tat). Das Stück wurde von 1933 bis 1945 als zweiter Teil der Nationalhymne gesungen und schloss damit alle Veranstaltungen, auf denen die Nationalhymne gesungen wurde, war also insofern dem „Deutschland-Lied“ übergeordnet; vgl. George Broderick, Das Horst-Wessel-Lied – A Reappraisal, in: International Folklore Review H. 10/1995, S. 100–127.

stil purifizierten Gebäude gespielt.⁶¹ Richard Wagners Große Oper von 1868 spiegelte dabei ein idealisiertes Bild der mittelalterlichen Stadt in das Opernhaus⁶², ihre besondere Bedeutung lag für die Nationalsozialisten auch in der Verherrlichung und Überhöhung des deutschen Kunstschaffens.⁶³ Im ersten Jahr waren die Eintrittskarten an bedeutende Persönlichkeiten verteilt worden, jedoch stellte sich später heraus, dass viele Parteifunktionäre ihre Karte an untergeordnete Kulturinteressierte weitergaben oder der Aufführung ganz fernblieben und in Altstadt-Gasthäusern einkehrten, weswegen bald immer mehr Karten an zahlendes Publikum abgegeben wurden – das städtische Bürgertum war stärker interessiert als die ortsfremden Funktionäre. Da Hitler wünschte, dass „nur solche Besucher [...], die wirkliches Interesse haben“, Zugang bekämen, mussten auch Ehrengäste ab 1937 je nach Platzlage zwischen 15 und 25 Mark für die Platzkarte bezahlen.⁶⁴ Offizielle Stellen mutmaßten, dass wegen der ständigen Wiederholung der Oper das Interesse der immer gleichen Gäste kontinuierlich schwinden würde, obwohl 1935 Wilhelm Furtwängler als Dirigent und Benno von Arent⁶⁵ als Bühnenbildner verantwortlich zeichneten, 1936 die Gesamtleitung bei Karl Böhm lag oder 1938 nach dem Anschluss Österreichs⁶⁶ die Wiener Philharmoniker spielten.⁶⁷

Am Vormittag des zweiten Tages wurde der Parteitag dann in der Luitpoldhalle (später Kongresshalle) eröffnet: Fanfaren und der „Badenweiler Marsch“ kündigten die Ankunft der Parteispitze nebst dem Vorsitzenden an; zuvor waren die Standarten eingezogen worden. Sodann spielte traditionell das Reichssinfonieorchester unter der Leitung von Generalmusikdirektor Professor Franz Adam ein bis zwei Werke von Wagner. Auf das „Niederländische Dankgebet“ zum Totengedenken – interpretiert von bedeutenden Chören wie dem Kittel’schen Chor, der Klink’schen Singschule oder dem Kölner Männergesangs-

⁶¹ Vgl. Robert Plank, Festschrift anlässlich der Wiedereröffnung des Nürnberger Opernhauses, September 1935, Nürnberg 1935.

⁶² Vgl. Helmut K. H. Strauss, Richard Wagners Oper Die Meistersinger von Nürnberg im Rahmen der Reichsparteitage der NSDAP, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg H. 96/2009, S. 267-291.

⁶³ Es heißt im 3. Akt, 5. Szene: „Was deutsch und echt, wüßt Keiner mehr,/lebt’s nicht in deutscher Meister Ehr./Drum sag ich Euch:/ehrt Eure deutschen Meister!/Dann bannt ihr gute Geister;/und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,/zerging in Dunst/das heil’ge röm’sche Reich,/uns bliebe gleich/die heil’ge deutsche Kunst!“

⁶⁴ Vgl. Bundesarchiv (BA) R 4606-96.

⁶⁵ Vgl. Sebastian Werr, Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik, Wien 2014, zu Arent insb. S. 172-175; zu Furtwängler vgl. Fred K. Prieberg, Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986.

⁶⁶ Vgl. Erwin A. Schmidl, Der „Anschluß“ Österreichs. Der deutsche Einmarsch im März 1938, Bonn 1994.

⁶⁷ Vgl. Zelnhefer, S. 198-201.

verein und begleitet von der gewaltigen Walcker-Orgel⁶⁸ – erfolgte ebenso traditionsgemäß die Proklamation des Führers. Den Abschluss bestritten „als Gelöbnis“⁶⁹ die „Lieder der Nation“, während Ludwig van Beethovens Lied (Chorbearbeitung des Augsburger Musikpädagogen Joseph Dantonello) „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“⁷⁰ eine singuläre und schwer interpretierbare Erscheinung blieb.

Besonders anspruchsvoll sollte das Programm der am Abend des zweiten Tages stattfindenden Kulturtagung im Apollo-Theater (ab 1935 im Opernhaus) sein: „Die Oper hat schlichten, unserem Stil angemessenen Schmuck angelegt. Die Bühne ist in Rot gehalten, in der Mitte leuchtet in heller Goldfarbe ein großes Reichsparteitagsabzeichen. Frisches Grün, mit weißen und roten Nelken durchsetzt, sind der einzige weitere Schmuck der Bühne. Von den Rängen grüßen die Siegeszeichen der Bewegung.“⁷¹

Zum Einstieg wurde Liedgut gegeben – Heinrich Spittas Chor „Wir Jungen“ (von einem Hitlerjungen-Chor)⁷², Lieder von Schubert und Wolff vorgetragen von berühmten Kammersängern wie Bockelmann oder Schlusnus.⁷³ Nach der Rede Alfred Rosenbergs⁷⁴ wurde der Deutsche Nationalpreis, eine Gegenveranstaltung zur Nobelpreisverleihung, übergeben. Zum Abschluss spielten die bedeutendsten Orchester, die Berliner oder Münchner Philharmoniker oder das Gewandhausorchester, Stücke von Beethoven („Weihe des Hauses“, „Egmont“-Ouvertüre, „Pastorale“) und Bruckner (5. und 7. Sinfonie) – die „Wahl dieser Stücke war symbolisch“⁷⁵ und doch redundant: Noch im November 1941 befasste sich Goebbels mit der Auswahl und Charakterisierung von klassischen Stücken in einem Schreiben zur Genehmigung an Hitler. In dem Schriftverkehr wurde Hitlers Sekretär Bormann gebeten, dem Führer die Liste, die fast 100 Werke der ernstesten Musik in national, heroisch-kämpferisch, festlich und traurig kategorisierte, zur Genehmigung vorzulegen, was Hitler mangels

⁶⁸ Die Walcker-Orgel war seinerzeit die größte Orgel Europas mit 220 Stimmen und 16.000 Pfeifen. 1936 spielte Thomaskantor Prof. Günther Ramin – vgl. 1936, S. 23; 1938, S. 38f.

⁶⁹ 1937, S. 42.

⁷⁰ 1938, S. 57.

⁷¹ 1936, S. 48.

⁷² 1935, S. 49. Der Musiklehrer Spitta (1902–1972) war, obwohl nach den Nürnberger Gesetzen als „Vierteljude“ eingestuft, einer der gefragtesten Komponisten des Nationalsozialismus, insbesondere für Jugendlieder; vgl. Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, Frankfurt a.M. 2007, S. 580.

⁷³ 1934, S. 86, 1936, S. 48.

⁷⁴ Vgl. Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, München 2006.

⁷⁵ 1937, S. 44; konkret geht es hier um Richard Wagners „Einzug der Götter aus Rheingold“: „Schwüles Gedünst weht in der Luft [...] das fegt den Himmel mir hell.“

Kenntnis ablehnte; die genannten Beethoven- und Bruckner-Sinfonien zählten zur Kategorie heroisch-kämpferisch.⁷⁶

Am Vormittag des dritten Tages folgte der Aufmarsch des Reichsarbeitsdienstes (RAD): Bereits vor Sonnenaufgang weckten Abmarschsignale die Männer im Lager in Langwasser. Mit Liedern und an die Herkunft der Gruppen angepasster Marschmusik ging es zur Zeppelinwiese beziehungsweise zum Marsfeld, wo sich die Musik- und Spielmannszüge vor der Tribüne sammelten; der Einmarsch brachten den Boden zum „beben“.⁷⁷ Im Anschluss folgte ein „tieffeierlicher Gottesdienst der Arbeit“.⁷⁸ Es entfaltete sich ein Wechselgesang mit dem „Lied von der Fahne“ (Musikzug und Lehrabteilungen) als Eröffnung, das getragen wurde von Gesamtchor, einzelnen Chören entsprechend der Herkunft der Abteilungen und Einzelpersonen, dann ein Totengedächtnis begleitet von fernen, monotonen Trommelschlägen, dann wieder gemeinsames Singen mit „Lob dem Reichsarbeitsdienst“, dem Choral „Lied der Arbeit“ und abschließend „Du, Führer, bist des Reiches erster Arbeitsmann“.⁷⁹ Die Praxis dieser Auführungen ähnelte bis dahin den Liturgien christlicher Gottesdienste. Begleitend tanzten „600 Arbeitsmädchen in weißen Blusen“ in einem chorischen Spiel, das sich um die Bedeutung der Arbeit und der Symbole der Bewegung („Grüßet die Fahnen“) sowie den Dank an Gott und den Führer drehte („Gott segne die Arbeit und unser Beginnen!/Gott, segne den Führer und unsere Zeit!“).⁸⁰ Nach obligatorischen Reden von Hierl und Hitler folgten der Vorbeimarsch und der meist zweistündige Marsch durch die Stadt am Hauptbahnhof und an der Lorenzer Kirche vorbei durch die Königstraße zurück zu den Lagern.⁸¹

1938 trat zum Tag des Reichsarbeitsdienstes der Tag der Gemeinschaft: Jugendgruppen zogen am Mittag zur Zeppelinwiese. Dort führten sie gymnastische Übungen zu Hornsignalen durch. Das Spiel eines Musikzugs der Wehrmacht „führt sie [die Jungen] alle zu gleicher Bewegung, zu gleicher Haltung. Unwiderstehlich läuft der Rhythmus weiter, eine Symphonie der Jugend, Musik, Kraft und Schönheit des männlichen Körpers.“ Die Mädchen sollten zur Musik von Georg Blumensaat⁸² „frauliche Freude am eigenen Körper“ empfin-

⁷⁶ Vgl. BA NS 18/763. Meinem Kollegen Tobias Reichard an dieser Stelle vielen Dank für den Hinweis.

⁷⁷ 1934, S. 108; 1938, S. 90.

⁷⁸ 1935, S. 71.

⁷⁹ Ebd., S. 72-74.

⁸⁰ 1937, S. 82-89 (dort kompletter Text wiedergegeben).

⁸¹ 1938, S. 101.

⁸² Der Komponist Blumensaat (1901-1945) ist heute weitgehend unbekannt, in der NS-Zeit war er als Reichsinspekteur für Musik-, Fanfaren- und Spielmannszüge der HJ im Kulturrat des Reichsjugendführers ein gefragter Produzent v.a. für Jugendkampflieder, vgl. Klee, S. 59.

den. Die eigenartige Jugendfeierstunde wurde beendet mit dem Lied „Deutschland, heiliges Wort“.⁸³

Eine Art politische Schulung waren die Jahrestagungen der Deutschen Arbeitsfront (DAF) in der Kongresshalle oder dem Stadion: Die Abläufe waren hier höchst berechenbar, spielten doch zu Beginn die Musikzüge und Chöre aus Werkschärmännern (Abgeordnete von Betrieben) Carl Ehrenbergs⁸⁴ damals berühmte Neukomposition „Vorspiel für eine nationalsozialistische Feier“. Hinzukamen die Bekenntnislieder („Wir sind der Arbeit Soldaten“) und die Lieder der Nation.

Eines der Hauptereignisse war der Appell der Politischen Leiter am Folgetag: Die Teilnehmer der mittleren Führungsebene der Partei waren bereits am Vorabend mit einem Fackelzug in die Stadt und zum Deutschen Hof gezogen. Dieser Fackelzug wurde in den folgenden Jahren zu einer herausragenden Weihestunde elaboriert, die eine minutiös choreografierte Lichtregie beinhaltete.⁸⁵ 1936 schuf Albert Speer erstmals die später so bekannten Lichtdome aus Flakscheinwerfern, jene „märchenhaften Kulisse, gleich einem der kristallinen Phantasieschlösser des Mittelalters.“⁸⁶ 90.000 politische Leiter mit 25.000 Fahnen hatten sich auf dem dämmrigen Gelände versammelt. Kommandos hallten über den Platz. Die Beleuchtung gab den scharf konturierten Baukörpern eine mystische Erscheinung, Scheinwerfer folgten dem Führer bei seinem Weg durch die Reihen. Nachdem er das Podium betreten hatte, flammten die Flakscheinwerfer auf: „Aus 150 Scheinwerfern flutet blaues Licht senkrecht nach oben, Hunderte von Metern hoch, schließt sich oben langsam und wölbt den gewaltigsten Dom, den sterbliche je sahen.“⁸⁷ Der acht Kilometer hohe Lichtdom kreierte nicht nur eine gewaltige Kulisse, von außen betrachtet schaffte er darüber hinaus einen geschlossenen Raum, in dessen Inneren das zugehörigkeitsstiftende Ritual, der Schwur der Ordensschüler und das Totengedenken, in absoluter Stille stattfand.⁸⁸ Nach den kurzen Wortmeldungen der Funktionäre wurde beim ersten ausgebrachten Heil erneut die gesamte Platzbeleuchtung angeschaltet und blieb so lange brennen, bis der letzte Mann das Zeppelfeld verlassen hatte.⁸⁹

⁸³ 1938, S. 176f.

⁸⁴ Ehrenberg (1878–1962) war Komponist, Kapellmeister und Hochschullehrer, das „Vorspiel“ sein am häufigsten gespieltes Werk, vgl. Klee, S. 130.

⁸⁵ Vgl. BA R 4606-95-130f. listet die Anweisungen für 1937 präzise auf.

⁸⁶ Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 636.

⁸⁷ 1936, S. 171.

⁸⁸ 1937, S. 245.

⁸⁹ Vgl. BA R 4606-95-130f.

Zur politischen Schulung dienten die zahllosen Reden der Leiter der verschiedenen Ämter und Arbeitsgruppen. Für diese Veranstaltungen wurde jede größere Halle der Stadt belegt. So wurden 1938 im Herkulesaal das Hauptorganisations-, Hauptschulungs- und das Hauptverwaltungsamt untergebracht; im Opernhaus sprachen Reichsärztführer Wagner am Donnerstag und der Parteigerichtsvorsitzende Reichsleiter Buch am Freitag.⁹⁰ Auch die Kongressreden wurden zunehmend aufwendiger ausgestattet: Beim letzten Reichsparteitag spielte jeden Tag das Reichssymphonie-Orchester unter dem Stab verschiedener Dirigenten vornehmlich Ouvertüren (Beethoven: Coriolan, Egmont; Weber: Freischütz, Oberon) – Stücke mit festlicher Aura.⁹¹

Von allen Parteitagbesuchern hatten die Politischen Leiter den schlechtesten Ruf, galten sie doch als kleine, rücksichtslose Führer und gleichzeitig als besonders peinliche Erscheinungen, wenn sie bei Musikveranstaltung im Opernhaus vor allem durch Abwesenheit auffielen. Daher wurden mit besonders großem Aufwand gemeinschaftsbildende Veranstaltungen unter den Funktionären und zwischen ihnen und dem übrigen (Partei-)Volk geplant – für 1939 war ein Massenorchester der Politischen Leiter avisiert, der aus bekannten Gründen nicht mehr zustande kam.⁹²

Zu Beginn eines Parteitagswochenendes fand auch die Tagung der NS-Frauenschaft statt, die trotz fortschreitendem politischen Bedeutungsverlust stets von Gertrud Scholz-Klink⁹³ organisiert und geleitet wurde. Auffällig an diesen Zusammenkünften war, dass nach der Quellenlage keine besondere Musikbegleitung stattfand. Lediglich 1936 gaben Frauenchöre mehrstimmige Lieder⁹⁴, ansonsten sangen sie manchmal die Lieder der Nation. Gelegentlich mussten Lieder oder Rezitationen eine Verspätung des Führers, der auf seiner Rede vor der Frauenschaft beharrte, überbrücken.

Der Ablauf des HJ-Aufmarsches – ab 1935 Stunde der Jugend genannt – glich dem des Reichsarbeitsdienstes: Nach dem Weckruf zog man mit Marschliedern zur Zeppelinwiese. Hier fanden nach Eintreffen Hitlers chorische Spiele statt. Im Rücken der aufmarschierten Kolonnen gegenüber der Führertribüne standen die Chöre und Musikzüge, auf den Türmen waren Fanfaren und Landsknechtstrommeln verteilt, schrille Trompetensignale und die „Schläge der

⁹⁰ 1938, S. 23.

⁹¹ Vgl. BA NS 18/763.

⁹² Vgl. Urban, S. 104, 109.

⁹³ Vgl. Massimiliano Livi, Gertrud Scholtz-Klink. Die Reichsfrauenführerin. Politische Handlungsräume und Identitätsprobleme der Frauen im Nationalsozialismus am Beispiel der „Führerin aller deutschen Frauen“, Münster u.a. 2005.

⁹⁴ 1935, S. 174.

Knüppelmusik⁹⁵ begleiteten alle Handlungen auf der Wiese; präzise getaktet erklang beispielsweise das Lied „Lang war die Nacht und lang war die Not“ zur Präsentation der Herbert-Norkus-Fahne, welches in der Textzeile „Volk brich auf!“ kulminierte.⁹⁶ Die Reden von Schirach, Heß und Hitler wurden alterniert durch ebensolche (oft neu komponierten) „Bekenntnislieder“⁹⁷ der Jugend wie „Ihr Jugend, seid bereit!“, „Freiheitslied der jungen Mannschaft“, „Ein junges Volk steht auf“, „Nun laßt die Fahne fliegen“ und „Vorwärts, vorwärts schmettern die hellen Fanfaren“.

Der Höhepunkt und traditionell wichtigster Bestandteil eines jeden Pateitages war sodann der Tag der Braunhemden – ein Tag im „Stil von Nürnberg, echte[m] Stil“.⁹⁸ Stets mit „Musik und offenen Fahnen“ wie seit 1929⁹⁹ zogen die SA- und SS-Kolonnen von allen Seiten im Sternmarsch in die Stadt ein und bemächtigten sich so des städtischen Raumes. „Mit klingendem Spiel“¹⁰⁰ marschierten sie am Führer auf dem Adolf-Hitler-Platz (vor der Lorenzer Kirche) vorbei und auf der Zeppelinwiese auf. Von dort zogen Abordnungen, Standarten und die Musikzüge („Die goldenen Schilder der Kornetts blitzten, die Roßschweife wehten von den Schellenbäumen.“¹⁰¹) in den Luitpoldhain vor das Gefallenendenkmal des Ersten Weltkrieges. Die „Heil“-Rufe der rund 100.000 anwesenden Männer übertönten den Quellen zufolge die Fanfaren, wenn Adolf Hitler zum „Badenweiler Marsch“ eintraf. Zur Totenehrung senkten sich die Standarten und es erklangen aus der Ferne „Die Fahne hoch“ oder „Ich hatt' ein Kameraden“, zur folgenden Fahnenweihe dann Böllerschüsse für jede Berührung einer neu geweihten Standarte mit der alten Blutfahne und zuletzt die Lieder der Nation („gedämpfte, weihevoll Klänge“¹⁰²). Nach den Reden von Hitler und Lutze folgte ein Fahnenmarsch zu Dietrich Eckarts¹⁰³ heroischem „Sturmlied/Deutschland erwache“, darauf „Sieg Heil“-Rufe und der Abmarsch

⁹⁵ 1936, S. 184.

⁹⁶ 1938, S. 216.

⁹⁷ 1937, S. 255f.

⁹⁸ 1934, S. 175.

⁹⁹ Vgl. StadtAN C7/I Nr. 775. Hieraus stammt auch das Zitat im Titel.

¹⁰⁰ 1934, S. 174.

¹⁰¹ Ebd., S. 175.

¹⁰² Ebd., S. 179.

¹⁰³ Der Theaterschriftsteller Eckart (1868–1923) war ein Nationalsozialist der ersten Stunde, gehörte als Gründungsmitglied zu den Chefideologen der Bewegung und zählte zu den „Novembergefallenen“ des Putschversuchs im Jahr 1923. Sein Sturmlied („Sturm, Sturm, Sturm [...] Deutschland erwache“), geschrieben zwischen 1919 und 1923, erhielt seine erste parteitägliche Verwendung bereits bei der ersten Münchner Zusammenkunft. Das jede Strophe schließende „Deutschland erwache“ wurde zum Kampftopos der NSDAP; vgl. Paul Wilhelm Becker, Der Dramatiker Dietrich Eckart. Ein Beitrag zur Dramatik des Dritten Reichs, Köln 1969.

und erneut ein bis zu fünf Stunden dauernder Marsch durch die Innenstadt. Den Abschluss bildete eine Feierstunde der Parteiführung im Deutschen Hof oder der Burg.¹⁰⁴

Zwei Erscheinungsformen der musikalischen Begleitung kann man gerade beim Tag der Braunhemden unterscheiden: Große Teile der Anwesenden konnten dem Ritual im Ehrenhain nur durch ferne Klänge teilhaftig werden, was die Mystik der Vorgänge für sie erhöht haben dürfte. Gleichzeitig muss die unmittelbare Marschmusik, die die Massen leitete, durch die Größe des Klangkörpers martialisch und fragmentarisch gewirkt haben. Man muss also nach dem tatsächlichen Klangeindruck für die Parteitagsteilnehmer fragen. Zumal die technische Verstärkung von versierten Zeitzeugen als unbefriedigend bezeichnet wurde¹⁰⁵, dürfte der akustische Gesamteindruck zumindest auf dem offenen Gelände der Zeppelinwiese lediglich verzerrt oder grob gewirkt haben.

Die NSDAP-Parteitage schlossen mit dem Tag der Wehrmacht: Nach militärischen Übungen auf der Zeppelinwiese folgten der Appell und der Parade-marsch vor dem Oberbefehlshaber und ein sehr breites Programm an Militärmärschen.

Für zusätzliche Programmpunkte wurden häufig Neukompositionen¹⁰⁶ geschaffen, so für den ersten Tag der Polizei 1937. Zum „Präsentiermarsch“ zogen die Abteilungen am frühen Morgen auf die Deutschherrenwiese zum Führer-Appell. Danach fand der übliche Vorbeimarsch an Hitler, der sich auf dem Balkon des Deutschen Hof installiert hatte, zu den Klängen des neu geschaffenen „Polizeimarschs“ statt; das Stück verschwand unmittelbar nach 1945 aus dem Repertoire der Blasorchester.

Eine ungewöhnliche Veranstaltung bildete 1935 die Verkündung der Nürnberger Gesetze¹⁰⁷, wozu die Abgeordneten des Reichstags nach Nürnberg eingeflogen wurden und im Kulturvereinshaus tagten. Dort verkündete Reichstagspräsident Hermann Göring¹⁰⁸ die drei Gesetze (Flaggengesetz, Bürgerrechtsgesetz und Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre), die ohne Aussprache einstimmig angenommen wurden. Einer kurzen Rede des Reichskanzlers und Führers folgte nur das „Horst-Wessel-Lied“, nicht das „Deutschland-Lied“.

¹⁰⁴ 1938, S. 310f.

¹⁰⁵ Vgl. Friedrich Trautwein, Dynamische Probleme der Musik bei Feiern unter freiem Himmel, in: Deutsche Musikkultur, 2:1 1937/38, S. 33-43. Der Autor des Beitrags war Akustiker.

¹⁰⁶ Vgl. Prieberg 1982, S. 137f.

¹⁰⁷ Vgl. Cornelia Essner, Die „Nürnberger Gesetze“ oder Die Verwaltung des Rassenwahns 1933–1945, Paderborn 2002.

¹⁰⁸ Vgl. Stefan Martens, Hermann Göring. „Erster Paladin des Führers“ und „Zweiter Mann im Reich“, Paderborn 1985.

Die Reichsparteitage wurden meist an einem Montagabend beschlossen: In die vollbesetzte Kongresshalle zog Adolf Hitler zu Fanfaren und dem „Badenweiler Marsch“ ein. Mit Richard Wagners „Nibelungenmarsch“ und einer Ouvertüre („Rienzi“¹⁰⁹ oder „Meistersinger“, gespielt vom Reichssinfonieorchester) kamen auch die Standarten in die Halle. Nach den Reden von Hitler und Heß, der den Parteitag traditionell beendete, verließ der Führer zum „Badenweiler Marsch“ die Halle, ein „orkanartiger Beifallssturm“ und „Heil“-Rufe brandeten auf, „[d]ann fiel die Orgel mit ihrer dröhnenden Gewalt ein: der feierliche Gesang der Lieder der Nation wurde zum Gelöbnis, mit dem die Bewegung den Kongreß der Arbeit beendete.“¹¹⁰

Eine Verbindung zwischen Parteipolitischem und Militärischem schlug der „Große Zapfenstreich“ um Mitternacht am letzten Tag des Parteitags: Im Fackelschein und vor Tausenden von Zuschauern zogen sämtliche Musikkorps vor den Deutschen Hof, wo der „Badenweiler Marsch“ zum Erscheinen Hitlers auf dem Balkon des Hotels erklang. Neben dem Standardablauf wurden in der Serenade unter anderem der „Bayerischer Defilermarsch“, „Fridericus Rex“, „Preußens Gloria“ und 1938 zum Anschluss Österreichs der „Radetzky marsch“ gegeben. Zuletzt konnte man wiederum das „Deutschland-Lied“ und das „Horst-Wessel-Lied“ hören, während „oben auf dem Balkon [stand] der Führer [stand], und mit den Klängen schlugen zu ihm die Gefühle dieser Mitternachtsstunde empor.“¹¹¹

Wie schon 1923 begleitete ein riesiges Volksfest die Reichsparteitage. Vor allem die „Kraft durch Freude“-Stadt war dafür Austragungsort. Als ein Fachwerkensemble, das verschiedene regionale deutsche Baustile aufgriff, war sie ursprünglich für die Olympischen Spiele 1936 westlich von der Berliner Kernstadt errichtet und im folgenden Jahr in Nürnberg wiederaufgebaut worden. Biergärten, Kleinkunsthöfe, Kriegsspiel, Sport und Feuerwerke zogen 1938 500.000 Besucher an und waren damit letztlich erfolgreicher als die „Partei-Show“ an sich.¹¹² Das Fest war ein unabdingbarer Teil des „unvergeßlichen Erlebens deutscher Volksgemeinschaft“.¹¹³

¹⁰⁹ Die „Rienzi“-Ouvertüre zeichnet sich durch einen sehr flirrenden, energetischen Streicherklang in Zweiunddreißigstel-Triolen aus, die gesamte „Große tragische Oper“ (Richard Wagner 1842) ist eine stete Steigerung aus Schlachtenklängen und Triumphmärschen bis zum aus Welthass selbstgewählten Tod des letzten Volkstribunen Rienzi – eine Rolle, die Hitler besonders gefiel; vgl. Joachim Fest, *Der Untergang. Hitler und das Ende des Dritten Reiches*, Berlin 2002, S. 153f.

¹¹⁰ 1937, S. 385.

¹¹¹ 1938, S. 347.

¹¹² Vgl. Ernst Eichhorn/Rudolf Käs/Bernd Ogan, *Kulissen der Gewalt. Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg*, Nürnberg 1992, S. 166f.; Zelnhefer, S. 202-211.

¹¹³ 1936, S. 275.

5. Was danach?

Der vorliegende Beitrag versuchte, anhand einer Quellenstudie aus den offiziellen Berichten und wenigen ergänzenden Quellen respektive Sekundärliteratur die musikalische Erlebniswelt für Teilnehmer und Zuschauer im städtischen Raum der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg zu rekonstruieren. Die nachzeitigen Quellen ermöglichen dabei im Sinne der Historischen Aufführungsforschung, die vergangene ‚Performance‘ ansatzweise nachzuvollziehen.

Das musikalische Programm der Reichsparteitage konnte in seiner Entwicklungslinie bis auf die erste Versammlung in München 1923 zurückgeführt werden. Über die Jahre wurde das Programm bis hin zu den bekannten Bildern aus Riefenstahls „Triumph des Willens“ immer subtiler ausgearbeitet und auf Gemeinschaftsbildung, aber auch Überwältigung ausgerichtet. So wechselten klassisches Musikgut und ideologische Neuschöpfungen einander ab; dabei galt: je bedeutender die Veranstaltung, desto klassischer das Programm; je gefestigter das Regime, desto aufwendiger die Musik. Für die Teilnehmer ergab sich die herrische Erlebniswelt einer starken deutschen Volksgemeinschaft, eingebettet in ein pseudo-religiöses, mystisch überhöhtes Wechselspiel zwischen unmittelbarer Marschmusik und entfernten Trommelklängen. Während die Rekonstruktion des Musikprogrammes im Rahmen der Historischen Aufführungsforschung soweit gelingt, fordern Fragen nach der Qualität der Musik und den akustischen Eindrücken unter den Aspekten der technischen Übertragungsmöglichkeiten, aber auch der Darbietung durch sehr große Orchester weitere Quellenstudien auf der Rezeptionsebene genauso wie vorzeitige Quellen zu Musikpraxis, um die Performativität der Reichsparteitagsmusik nachvollziehen zu können. Diese politische Masseninszenierung in ihren aufführungspraktischen Mitteln zu analysieren ist derzeit die Aufgabe des Projektes „Musiktheater in Nürnberg 1920 bis 1950“.

Die Nationalsozialisten brauchten den städtischen Raum nicht nur als logistische Aufmarschfläche, wobei die Baumassen der Gebäude der Stadt wie des Reichsparteitagsgeländes stets kulissenhaftes Gegengewicht zur ‚Masse Mensch‘ waren. Sie brauchten die Stadt auch als Projektionsfläche der Eroberung, Unterwerfung und Beherrschung, zogen die braunen Kolonnen doch (nicht nur) in Nürnberg in eine Stadt ein, deren Raum sie durch Dekor und Musik neu konstituierten. So war die Reichsparteitagsmusik kulturelles Versatzstück, Teil einer ideologischen Indoktrination, Mittel zur Gemeinschaftsbildung und Machtdemonstration.

Protestgesang und verbotener Klang *Alsang* und „Lili Marleen“ in Kopenhagen 1940–1943

Abstract: Singing was a means of protest in Second World War Copenhagen after the German occupation in 1940. On the one hand public common singing in masses (Alsang) was used in the process of creating identity and strengthening Danish nationality. On the other hand protest against the Nazis was articulated directly in songs and their parodies, which were transmitted by underground movements. One of them was “Lili Marleen” which turned from a hit song of comfort into a satirical song against the German leading politicians. Alsang and “Lili Marleen” arose especially from war, control, and the loss of freedom. Both had different musical sounds which fulfilled Copenhagen temporarily with music as a means to cope with the situation.

1. Deutsche Besatzungszeit und musikalische Praxis in Kopenhagen

Im Sommer 1940 kam es im seit April des Jahres unter deutscher Besatzung stehenden Dänemark zu einer wachsenden nationalen Welle. Dazu hatte neben anderen Faktoren der dänische Außenminister Erik Scavenius beigetragen, der einen deutschen Gesamtsieg in Europa prognostizierte: Dänemark habe sich in diese Neuordnung zwar einzufügen, müsse aber dennoch seine politische wie kulturelle Souveränität bewahren.¹ In der dänischen Bevölkerung erwuchs nachfolgend das Bedürfnis nach Wahrung der Eigenständigkeit und Identität. Musik spielte dabei eine stark unterstützende Rolle.

Unter dem Eindruck der politischen Krise und der unfreien Situation entstand bis 1943 in Dänemark, speziell in der Hauptstadt Kopenhagen, eine Klanglandschaft, zu deren Grundlagen eine Art des Musizierens und des Gebrauchs von Musik gehörte, wie sie vorab mit dieser politischen Intention und Dichte nicht festzustellen ist. Zwei verschiedene musikalische Praktiken, die hierbei besonders hervortraten, stehen im Zentrum des Beitrags: zum einen das geduldete, öffentliche Singen von Volks- und Nationalliedern in der Masse, das sogenannte *Alsang* („Gemeinschaftsgesang“), zum anderen die illegalen Lieder, die im Untergrund entstanden und verbreitet wurden. Innerhalb dieses

¹ Vgl. Matthias Bath, Dannebrog gegen Hakenkreuz. Der Widerstand in Dänemark 1940–1945, Neumünster 2011, S. 28f.

mehr oder weniger deutlich Protest artikulierenden Repertoires erlangten Parodien des Kriegsschlagers „Lili Marleen“ große Popularität und eine besondere Wirkungsmacht, die politische Dimensionen bis zum Aufführungsverbot annahm.

Im Sinne der Stadtforschung ist zu berücksichtigen, inwiefern der sich im Krieg entstandene Sound etwas über das Profil der Stadt aussagt. Daher wird im Folgenden die Untersuchung der Klanglandschaft Kopenhagens zu Beginn der 1940er Jahre als „soundgenerating scape“ vorgenommen, das heißt die Stadt als „Resonanzboden für einen spezifischen Sound“ verstanden, der über musikalische Stile und (kulturelle) Lebenswelten Auskunft geben kann.² Wie es Robert Ezra Park bereits in den 1920er Jahren thematisierte, kann eine Stadt in diesem Sinne dezidierte Anschauungen, Haltungen und Ideen der Einwohner in ihrem Klang nicht nur verkörpern, sondern auch konservieren und zum eigenen Markenzeichen ausbilden.³ Ebenso ist zu fragen, welche musikkulturelle und historische Ausgangslage in Kopenhagen vorzufinden war, die das entsprechende musikalische Handeln als Akt des codierten Protests bedingte. Neben der Motivation für den Gemeinschaftsgesang und die Kreation parodistischer Fassungen eines Schlagers als Konsequenz eines spezifisch dänischen, historischen und kulturellen Hintergrunds ist auch die Musik selbst als Teil der klingenden Artikulationsmöglichkeiten der Dänen zu verstehen. Daher ist eine dem Rahmen angemessene musik- wie textimmanente Analyse eines der zentralen *Alsang*-Gesänge „Moders navn er et himmelsk Lyd“ („Der Name der Mutter ist ein himmlischer Klang“) sowie der Umtextierungen von „Lili Marleen“ essenziell, um die Zielrichtungen und Wirkungen dieser Lieder in der Szenerie Kopenhagens zu verorten. Zu fragen ist, welcher Sound sich in Kopenhagen unter einer nicht alltäglichen, sondern krisenhaften Ausnahmesituation des Krieges entfaltete und welche Konstellation von Gesellschaft, Politik und Kulturtradition dazu beitrug.

2. Kopenhagen. Historische und musikkulturelle Ausgangslage für den *Alsang*

Dänemarks Entscheidung in den 1930er Jahren, gegenüber dem Deutschen Reich Neutralität zu wahren, führte dazu, dass die dänische Regierung 1940 den Besatzungszustand akzeptieren und sich in eine Politik der Zusammenarbeit fügen musste. Ziel der deutschen Besatzer war es, Dänemark als „Muster-

² So die Begrifflichkeit nach Rolf Lindner, Klänge der Stadt, in: Christian Kaden/Volker Kallisch (Hrsg.), Musik und Urbanität. Essen 2002, S. 171–176, hier S. 173.

³ Vgl. Robert E. Park, The City. Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment, in: Ders./Ernest W. Burgess/Roderick D. McKenzie, The City [1925], Chicago 1984, S. 1f.

protektorat“ einzurichten. Dabei räumten sie dem Land zwar eine weitgehende politische Souveränität ein, dennoch unterlagen die gesamte innere Verwaltung sowie Presse und Rundfunk der deutschen Überwachung und Zensur, sodass lediglich von einer „kontrollierten“ Souveränität gesprochen werden kann. König Christian X. und die aus den Parteien der verschiedenen politischen Lager gebildete dänische Sammlungsregierung riefen die Bevölkerung dazu auf, keinen Widerstand zu leisten und die politische Haltung mitzutragen.⁴

Die dänische Hauptstadt entwickelte durch ihre Größe und ihren Status die stärkste Strahlkraft im Umgang mit der Besatzung innerhalb des Landes. Als weitere Orte, die die Urbanisierung im ansonsten agrarisch geprägten Dänemark seit 1800 mit vollzogen hatten, sind neben Kopenhagen Großstädte mit über 100.000 Einwohnern wie Aarhus⁵ und Aalborg auf Jütland (Jylland) und Odense auf Fünen (Fyn) zu nennen. Sie waren im Vergleich mit Kopenhagen zum Zeitpunkt der Untersuchung jedoch stark auf den Handel konzentriert, während naturgemäß die Hauptstadt zwar das wirtschaftliche, aber auch ohne Frage das kulturelle und intellektuelle Zentrum darstellte. Die Stadt zeichnete sich durch eine vielfältige künstlerische Szene aus, zu der traditionell die Sparten sinfonische Musik, Oper, Theater und Ballett gehörten. Gleichzeitig war auch der sich seit den 1930er Jahren etablierende Jazz in der Stadt sehr präsent.

Prinzipiell ist im Hinblick auf die Entwicklung einer genuin Kopenhagener Musikkultur seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Abwehrhaltung gegen deutsche Einflüsse als Katalysator zu konstatieren. Bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren deutsche Einflüsse im dänischen Königreich stark prägend gewesen. Dadurch, dass im dänischen Gesamtstaat auch Landesteile unter deutsch-dänischer Verwaltung standen und bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein ein Drittel der dänischen Bevölkerung deutschsprachig war, zog es (nord-)deutsche Musiker und Komponisten traditionell nach Kopenhagen als neuer Wirkungsstätte. Zunehmend regte sich jedoch Widerstand gegen die Besetzung einflussreicher Positionen in Kunst und Kultur mit Deutschen. Mit der Ausbildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert sowie den beiden deutsch-dänischen Kriegen 1848 und 1864 und der nachfolgenden Etablierung des dänischen Nationalstaates verschwand die Akzeptanz des „Deutschen“ endgültig. Patriotische Lieder dieser Zeit thematisieren eindeutige, sich hartnäckig haltende Feindbilder von den Deutschen. Noch bis in die 1920er Jahre

⁴ Vgl. Bath, S. 24f.

⁵ Ortsnamen werden im historischen Kontext gemäß ihrer Schreibweise vor den dänischen Rechtschreibreformen von 1948 bzw. 2010 benutzt.

waren „Preuße“ oder „Tysker“ („Deutscher“) als Schimpfwörter gängig.⁶ Auch die Strukturen der Musikszene in Kopenhagen entwickelten nun unter anderem durch die traditionelle Abwehrhaltung gegenüber dem „Deutschen“ sowie auf der Suche nach Eigenständigkeit ein eher national als städtisch geprägtes Profil.

Ein ebenso wesentlicher Punkt für die Entwicklung eines spezifischen Kopenhagener Sounds um 1940 ist die lange Tradition des Singens in Dänemark. Seit dem verlorenen Krieg gegen England mit dem vernichtenden Bombardement Kopenhagens im Jahr 1807 kristallisierten sich im *Fællessang*⁷, dem gemeinschaftlichen Singen patriotischer Gesängen und Volklieder, kollektives Bewusstsein, kulturelle Positionierung sowie nationale Stärke und Identifikation auch in krisenhaften Situationen des Landes heraus.⁸ Dieser Gemeinschaftsgedanke entsprang einer Kontinuität in der dänischen Geschichte, die im Vergleich zu anderen europäischen Ländern keine extremen Brüche in der Gesellschaft oder im Staatswesen sowie bis dato keine allzu starken extremen politischen Parteien aufwies. Im Rahmen dieses gleichmäßigeren Verlaufs wird von einer prinzipiellen Einigkeit zwischen Bürger und Regierung gesprochen, die in der Ablehnung ideologisch basierter Einflussnahme mündete und durch den Glauben an die eigene nationale Identität bedingt wurde.⁹ Die aus dieser weitgehenden Einigkeit heraus entstehende Entwicklung des *Alsang* als politisch intendiertem Massengesang ist daher als eine Erscheinung der kreativen und gesellschaftlichen Milieus in Kopenhagen zu verstehen, welche in verschiedene Kommunikationsnetzwerke eingebunden waren. Letztere wiederum fungierten als wichtige Inspirationsquelle für ästhetische Medien und ihre Produzenten zur Artikulation von politischen Haltungen und der Kreation eines spezifischen Stadtklangs.¹⁰ Praktiziert wurde *Alsang* in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, was bereits auf die Möglichkeit einer breiten Akzeptanz in der Bevölkerung hinweist. Schon zu Beginn des Zweiten Weltkriegs hat-

⁶ Vgl. Aage Trommer, Das Bild der Deutschen in der illegalen Presse Dänemarks, in: Wolfgang Benz/Gerhard Otto/Annabella Weismann (Hrsg.), Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation, Berlin 1998, S. 123-134, hier S. 124f.

⁷ Zur Unterscheidung setzt sich die Bezeichnung *Alsang* für den politisch motivierten Gemeinschaftsgesang von dem in erster Linie dem Vergnügen dienenden *Fællessang* ab.

⁸ Vgl. Kirsten Sass-Bak, *Fællessang og danskhed*, in: Jens Henrik Koudal (Hrsg.), Musik og danskhed. Fem faglig bidrag til debatten om nationalitet, Kopenhagen 2005, S. 100-127, hier S. 100.

⁹ Vgl. Bernd Henningsen, Dänemark, München 2009, S. 42-44.

¹⁰ Vgl. Alenka Barber-Kersovan, Creative Class, Creative Industries, Creative City. Ein musikpolitisches Paradigma, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hrsg.), Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext, Bielefeld 2007, S. 11-30, hier S. 16.

ten sich dänische Arbeiterchöre aus Mangel an Ressourcen und aufgrund von Auftrittsverboten unter freiem Himmel mit anderen dänischen Gesangsvereinen zusammengeschlossen. Diese vereinigten Chöre stellten einen Querschnitt der dänischen Gesellschaft dar, in dem sich Handwerker, Bürger, Bildungsbürger, Studenten sowie politische Anhänger der Sozialdemokratie versammelten. Diesen Chorverbund hätte es ohne die politische Ausnahmesituation nie gegeben. Zum gemeinsamen Ziel der vereinigten Chöre in Kopenhagen wurde die Förderung des *Alsang* erklärt.

3. *Alsang* und spezifisches Repertoire

Die deutsche Besatzungsmacht duldete den *Alsang* trotz des öffentlichen Versammlungsverbots mit der Auflage der dänischen Regierung, dass keine provozierenden oder verunglimpfenden Texte gesungen wurden. Die Organisationsform des *Alsang*, die sich „*Alsangstævne*“ („*Alsang*-Treffen“) nannte, war von Freiwilligkeit und Zufälligkeit bestimmt. Ort und Zeit standen fest, die Mitwirkung geschah aber sowohl geplant als auch spontan. Als einer der Wegbereiter für die neu aufkommende Form des Massengesangs ist der deutsche Musikpädagoge Fritz Jöde zu nennen, der in den 1920er Jahren das gemeinschaftliche Singen hin zu einem „Offenen Singen“ reformierte. Dieses sollte in Abgrenzung zum Chorgesang einer großen Menschengruppe das Singen ermöglichen und daraus das Erleben von Gemeinschaft erwachsen lassen. Das Repertoire bestand im Wesentlichen aus Volksliedern.¹¹ In den 1930er Jahren hielt sich Jöde länger in Dänemark, Schweden und der Schweiz auf und vermittelte diese Formen des Singens auch hier an die Bevölkerung.¹² Da beim einstimmigen Massengesang kein künstlerischer Anspruch erhoben wurde, fanden keine oder nur wenige Proben statt, Notenkenntnisse oder eine geübte Stimme waren nicht erforderlich, sodass es sich um ein niedrigschwelliges Angebot handelte.¹³

Aus zwölf erhaltenen *Alsang*-Heften verschiedener dänischer Städte und Kommunen lässt sich eine Schnittmenge von rund 70 Liedern ermitteln, die als *Alsang*-Kanon bezeichnet werden kann. Einen Schwerpunkt stellten die vertrauten *Fædrelandssange*, d.h. vaterländische Lieder oder Nationallieder dar, die

¹¹ Vgl. Astrid Reimers, Vom Offenen Singen zum Rudelsingen, in: Andreas Eichhorn/Helmke Jan Keden (Hrsg.), Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider, München 2016, S. 347-370, hier S. 349f.

¹² Vgl. Ursula Geisler, Musik baut Brücken? Über Bedingungen und Schwierigkeiten transnationaler Kulturforschung. Vom alten Norden zum neuen Europa: politische Kultur im Ostseeraum. Festschrift für Bernd Henningsen, Berlin 2010, S. 409-422, hier S. 414.

¹³ Vgl. Reimers, S. 348.

in der deutlichen Mehrzahl aus dem 19. Jahrhundert stammten.¹⁴ Als Vorbild in Kopenhagen diente das Massensingen, das erstmalig in Aalborg am 4. Juli 1940 stattgefunden hatte. Initiatoren waren auch hier vereinigte Arbeitergesangsvereine, hier unter der Führung von Anker Møller, gewesen. Nach Møller waren die Ziele des *Alsang* in Aalborg deutlich politisch intendiert, indem die gesamte Menge von rund 1.500 Menschen dazu animiert wurde, Vaterlandslieder zu singen, um das Nationalgefühl zu stärken und auszudrücken.¹⁵ Weitere Provinzstädte folgten dem Beispiel unter großem Zuspruch der Bevölkerung.¹⁶

In Kopenhagen wurde der Dirigent des Studentengesangsvereins, der Kapellmeister der Königlichen Kapelle Johan Hye-Knudsen (1896–1975) zum *Alsang*-Dirigenten gewählt, der das erste *Alsang*-Treffen am 14. August mit 80.000 Teilnehmenden im Fælledpark, dem größten öffentlichen Park der Hauptstadt, leitete. Für die organisierenden Chöre bedeuteten diese *Alsang*-Treffen eine Modifikation ihres Repertoires. Es wurden weder Arbeiter- oder Studentenlieder noch der Kunstmusik zuzurechnende Chöre gesungen, sondern Volkslieder und Gemeinschaftslieder, die der Nationalromantik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entsprungen waren und diesen Geist vermittelten.¹⁷ Nicht der Ausdruck von Solidarität mit der internationalen Arbeiterklasse oder Studentenbünden stand also im Mittelpunkt, sondern die Identifikation und Verbundenheit mit dem eigenen Land, die sämtliche Gesellschaftsschichten unter dem einigenden Gedanken und Gefühl der Nation zusammenrücken ließen.

Das Repertoire und somit auch der Klang der Lieder in Kopenhagen unterschieden sich von jenem der *Alsang*-Treffen in den anderen Landesteilen. Insbesondere in der Grenzregion Sønderjylland (Nordschleswig), in der deutsche Minderheiten lebten, wurden Lieder bzw. Strophen gesungen, die in anderen Städten Dänemarks vermieden wurden, da sie einen deutlich provozierenden und das Dänische stark betonenden Charakter hatten. Als Beispiel sei die im Grenzgebiet liegende Kleinstadt Haderslev (Hadersleben) und ihr Umgang mit

¹⁴ Zahlen nach Puk Elmstrøm Nielsen, *Alsangen 1940*, in: *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik* H. 26/2011, S. 81–97, hier S. 87. Zum *Alsang*-Kanon siehe auch Thorkild Borup Jensen, *Besættelsetidens digte og sange som udtryk for national oplevelse og bevisthed*, in: Ole Feldbæk (Hrsg.), *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 4, Kopenhagen 1992, S. 9–391, hier S. 203.

¹⁵ Vgl. *Nordjyllands Social-demokrat*, 26.6.1940, zit. nach Nielsen, *Alsangen*, S. 82.

¹⁶ Vgl. Jens Christian Jensen, *Moders navn er en himmelsk lyd. Dansk arbejdersang som nationalromantisk spejl på socialdemokratisk politik i perioden 1916–1940* [Mother's name is a heavenly sound. The Danish labour song considered as a nationalist, romanticized reflection of social democratic policy 1916–1940], Diplom-Arbeit. Univ. Kopenhagen 2006, S. 42; pdf-Version: <<http://jenschristian.dk/wp-content/uploads/2015/11/Moders-navn.pdf>> (20.12.2016).

¹⁷ Vgl. Jensen, *Moders navn*, S. 43.

dem Lied „Som en rejselysten flåde“ („Wie eine reiselustige Flotte“, Text: Helge Rode, Melodie: Carl Nielsen) genannt. Das Lied entstand im Zuge der Gebietsabtretungen Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg und der bei einer Volksabstimmung 1920 vollzogenen Rückführung Haderslevs nach Dänemark. Während man in Aalborg und Aarhus bei den *Alsang*-Treffen nur die ersten drei Strophen sang, die allgemeine romantische Beschreibungen Dänemarks als eine Nation von Seefahrern und Bauern enthalten, wurden in Haderslev zusätzlich die vierte und fünfte Strophe gesungen. Letztere thematisierte die Wiedervereinigung der Kleinstadt und die wiederlangte Freiheit und Dominanz der dänischen Sprache in der Region. Vermutlich aufgrund des provokanten Inhalts mit der Erinnerung an die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg wurde das ansonsten äußerst populäre Lied bei den Kopenhagener *Alsang*-Veranstaltungen prinzipiell nicht gesungen.¹⁸

Dies deutet daraufhin, dass in der Hauptstadt als Zentrum des politischen Konflikts eine modifizierte Gesangkultur zu herrschen hatte. Wie aus Protokollen der Arbeitergesangsvereine hervorgeht, wurde hier großer Wert darauf gelegt, durch das *Alsang*-Repertoire keine Spannungen mit der Besatzungsmacht hervorzurufen, die die Zusammenarbeitspolitik gefährden konnten. Besonders in Kopenhagen fürchteten die vereinigten Arbeiterchöre, dass provozierende Gesänge zum Verbot der Chöre führen könnten, sodass die Vorsteher der Vereinigungen darauf insistierten, dass weder herausfordernde Arbeiterlieder noch nationale Lieder mit „missverständlichen“ Inhalten aufgeführt wurden.¹⁹ Die Lied-Texte in Kopenhagen wiesen zwar deutlich eine dänisch-patriotische Haltung und die Vorstellung von einem Volk in einem Land auf, dies jedoch ohne (offensichtliche) chauvinistische Tendenzen. Dass die Gesänge in erster Linie auf Identitätsstiftung innerhalb der Masse abzielten, formulierte der sozialdemokratische Oberbürgermeister von Kopenhagen, Viggo Christensen, bei der Begrüßung der 80.000 Teilnehmer beim ersten *Alsang* im Fælledpark am 14. August 1940: „Wir sind Dänen. Wir sind eins mit unserem Land und unserer Kultur und wir wollen unsere Eigenart behalten als eine freie und unabhängige Nation [...] Heute Abend soll der Gesang wie ein mächtig tosender Huldigungschor danach klingen, dass wir unser altes Dänemark lieben [...] nun ist es so, dass wir alle einen starken Drang danach haben, unsere Liebe zu unserem Land, unserer Sprache, unserer Kultur und unserer Nation auszudrücken.“²⁰

¹⁸ Vgl. Nielsen, *Alsangen*, S. 88f.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 85.

²⁰ Zit. nach A. C. Poulsen, *Arbejder-sangkorenes Landsforbund gennem femogtyve år. Arbejderkorsangens udvikling i Danmark*, Kopenhagen 1950, S. 70. Original: „Vi er danske. Vi er eet med vort land og vor kultur, og vi ønsker at bevare vor egenart som en

4. *Moders Navn er en himmelsk Lyd*

Einen Höhepunkt erreichte der Kopenhagener *Alsang* am 1. September 1940. In einem von Arbeiterchören, Studentenchören und den Vereinigten Gesangsvereinen organisierten Treffen kamen rund 740.000 Menschen zeitgleich in ganz Dänemark zum *Alsang* zusammen, eine beachtliche Zahl bei einer Gesamtbevölkerung von damals rund 3,8 Millionen.²¹ Dazu führten 150.000 Menschen in Kopenhagen ein bewusst ausgesuchtes Lied auf, das per Radioübertragung an andere Plätze in Dänemark gesendet und dort mitgesungen wurde. Es handelte sich um „*Moders Navn er en himmelsk Lyd*“, eine Dichtung des dänischen Kirchenreformers und Volksaufklärers Nikolaj Frederik Severin Grundtvig auf eine Melodie des Komponisten Henrik Rung von 1846. Grundtvigs Gedanken, die oft versteckt antideutsch grundiert sind, waren im Zuge der Nationalen Sammlung (National Samling) 1940 wiederentdeckt und mit neuer Schubkraft versehen worden.

Aus seinen Dichtungen wie der Mehrzahl der anderen Texte lassen sich Motive herausdestillieren, die der Nationalromantik des vorausgegangenen Jahrhunderts entsprangen. Thematisiert wurden die Schönheit und Besonderheit der Landschaft als Qualitätsmerkmal Dänemarks sowie das Vertraute, das heißt Begriffe wie Volk, Heimat und Familie. Besonders dem Motiv der Mutter wurde starke Bedeutung beigemessen, die sich in der Betonung der Muttersprache und dem Motiv der „Mutter Dänemark“ äußerte, so auch im Lied „*Moders Navn*“. Die Auswahl dieses Liedes ist nicht allein unter dem Aspekt der Popularität, sondern auch des Entstehungshintergrundes zu betrachten. Grundtvig schrieb den Text 1837 im Zusammenhang mit der Aufhebung seiner lebenslänglichen Zensur, die für ihn die wiedererlangte Freiheit der Meinungsäußerung bedeutete. Im Lied wird das Wort „Mutter“ als himmlischer Laut thematisiert. Die vierte Strophe unterstreicht zudem die zentrale Bedeutung der Muttersprache für das Volk: „*Modersmaal er vort Hjertesprog, kun løs er al fremmed Tale [...]*“ („Die Muttersprache ist die Sprache unseres Herzens. Nur leer ist alle fremde Rede [...]). Besonders das nationale Moment der Erweckung eines Volkes zu sich selbst wird hier artikuliert und eine enge emotionale Bin-

fri og selvstændig nation [...] I aften skal sungen lyde som et mægtigt brusende hyldestkor til alt det, vi elsker i gamle Danmark [...] nu er det, som om vi alle har en umiddelbar trang til at udtrykke kærligheden til vort land, vort sprog, vor kultur og vor nation.“ (Soweit nicht anders vermerkt, handelt es sich um Übersetzungen der Verfasserin vom Dänischen ins Deutsche.)

²¹ Vgl. Vilhelm la Cour, *Danmark under besættelsen*, Bd. 1.2, Kopenhagen 1947, S. 473f.; Flemming Søborg, 9. April. *Da Danmark blev besat*, Hellerup 2005, S. 163.

derung der Menschen zur Nation (im Symbol des Herzens) hergestellt. Diese Emotionalität findet sich ebenso in der Komposition. In einem ruhigen 6/8-Takt wird deutlich der Duktus eines Wiegenliedes übermittelt. Hinzu kommen einfache harmonische Wendungen, die keine Schärfen oder harte Dissonanzen aufweisen und so dem Lied einen eindeutig sanften Charakter verleihen, ähnlich einem Schlaflied einer Mutter für ihr Kind. Festzuhalten ist, dass das populärste Lied im Kopenhagener *Alsang* also nicht mit einem Klang von aggressiver Kriegsstimmung, Aufforderung zum Kampf oder Durchhalteparolen aufwartete, sondern durch den beruhigenden Charakter der Musik in einer friedvollen Geste die Werte einer Nation vermittelte.

5. *Alsang*: Rezeption und gesellschaftspolitische Bedeutung

Dass der *Alsang* bereits von Beginn an von den Mitwirkenden geschätzt und seine Funktion erkannt wurde, mag ein exemplarisches Dankschreiben an Johan Hye-Knudsen von Teilnehmern am *Alsang* im Fælledpark am 1. September 1940 verdeutlichen: „[...] danken wir für Ihren großartigen Einsatz für dieses volkstümliche und nationale Erzittern. [...] wir werden uns lange an diesen Tag erinnern [...], der uns alle auf so wundersame Weise zur Huldigung unserer gemeinsamen Sprache und unseres geliebten Vaterlandes zusammenkommen ließ.“²²

Im Herbst 1940 kamen einige Vertreter der Sammlungsregierung im Hinblick auf das wachsende Nationalgefühl zu differenten Einschätzungen. Die Befürchtungen wuchsen, die prodänische Haltung in den Liedern könnte zunehmend deutlicher als antideutsch verstanden werden und für eine Eskalation mit den Deutschen sorgen. Dass der *Alsang* mittlerweile eine weitreichende Bedeutung für die nationale Lage Dänemarks besaß, zeigt sich daran, dass die dänische Politik dennoch ein Interesse daran hatte, das Massensingen fortsetzen zu können. 1941 wurde ein *Alsang*-Komitee zur Steuerung der Veranstaltungen und des Repertoires installiert, das aus einem repräsentativen Querschnitt der dänischen Gesellschaft bestand. Vertreten waren einflussreiche Bürger mit engen Verbindungen zu Politik, Kirche und Arbeiterschaft sowie zu Jugendorganisationen und Hochschulkreisen.²³

Die Institutionalisierung des *Alsang* wirkte letztlich jedoch kontraproduktiv, denn das Interesse schwand zusehends. Die Steuerung von oben nahm der Spontaneität und dem durch die Medien publik gemachten Bedürfnis nach Vergemeinschaftung die Kraft. Der *Alsang* verstand sich als eine freie, unge-

²² Brief von acht *Alsang*-Teilnehmern an Johan Hye-Knudsen, 1.9.1940, in: Frihedsmuseet København, Arkiv, 06A.010.

²³ Vgl. Nielsen, *Alsangen*, S. 85.

bundene Bewegung, die die Freiheit singend stärken und sich nicht maßregeln lassen wollte. Hinzu kam, dass die Besatzungsmacht den *Alsang* zunehmend aus den Programmen von Gesangsveranstaltungen streichen ließ. Geduldet wurden in geschlossenen Räumen abgehaltene Chorveranstaltungen wie der „Liedertag“ (Sangens Dag), der jedoch nicht im Geringsten die Massen anzog wie der *Alsang*.²⁴ So verpuffte diese anfangs so energetisch und solidarisiertend wirkende Bewegung, bis sie durch das 1943 erlassene allgemeine Versammlungsverbot endgültig zum Erliegen kam und verklang.

6. Verbotenes Lied und verbotener Klang: „Lili Marleen“

Illegale Lieder entstanden zwischen 1940 und 1945 in Dänemark in großer Zahl. Sie richteten sich im Gegensatz zum *Alsang* ganz offen gegen die Besatzungsmacht, dänische Kollaborateure und die Vertreter der Politik der Zusammenarbeit. Entweder entstanden neu komponierte Lieder oder Texte bestehender Lieder wurden umgedichtet bzw. neutextiert, ein Vorgehen, das mit dem dänischen Wort „Omsyngning“ („Umsingen“, „Zurechtsingen“) bezeichnet wird. Grundlegend für die illegalen Gesänge waren ihre satirischen und sarkastischen Inhalte mit Bezug auf die gegenwärtige Situation oder auch direkter Aufforderung zum Widerstand. „Lili Marleen“ ist bislang als jener Schlager des Zweiten Weltkriegs betrachtet und erforscht worden, der durch seine trostspendende Wirkung an fast allen Fronten gehört wurde und darin eine kompensatorische Wirkung zu den Kriegsschrecken entfaltete. Von „Lili Marleen“ existieren Fassungen in rund 80 verschiedenen Sprachen, um die sich zahlreiche und frühe, politisch hochbrisante Parodiefassungen versammeln.²⁵

Relevanter im Kontext des Sounds von Kopenhagen im Zweiten Weltkrieg ist jedoch nicht die verbindende, sondern die distanzschaffende Komponente der Schlagerparodien. Dass diesen Versionen von „Lili Marleen“ nicht nur als Ausdruck von Protest, sondern auch als Alltagskultur während der Besatzungszeit eine große Bedeutung beigemessen wurde, zeigt der populäre, jedoch einseitig über die Besatzung berichtende Dokumentationsfilm „Danmark i Lænker“ („Dänemark in Ketten“, 1945, Regie: Svend Methling). In dem Abschnitt, der die Haltungen und den Widerstand der Dänen reflektiert, singen in einem kurzen Ausschnitt drei als Bürger und Politiker verkleidete Kinder einige Zeilen der Parodieversion von „Lili Marleen“, in der zunächst Göring und Goebbels, dann Hitler und von Ribbentrop als die zu lynchenden „fire næsesvin“

²⁴ Vgl. ebd., S. 86f.

²⁵ Vgl. Wilhelm Schepping, „Lili Marleen“. Eine denkwürdige Liedbiographie, in : Barbara Stambolis/Jürgen Reulecke (Hrsg.), Good-Bye Memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts, Essen 2007, S. 199-242, hier S. 199.

(„vier Nasenschweine“) verhöhnt werden.²⁶ Die Bedeutung von „Lili Marleen“ in Dänemark wird im Folgenden in einem linearen Prozess der Eskalation anhand aufeinanderfolgender Ereignissen nachvollziehbar.

7. Verbot von „Lili Marleen“

Am 3. September 1941 wurde in Esbjerg in Jütland ein dänischer Fischer von einer Patrouille der deutschen Besatzung festgenommen, da er angeblich mit zwei weiteren Personen in einem Wirtshaus zuvor auf die Melodie von „Lili Marleen“ einen Text in dänischer Sprache gesungen hatte, aus dem die Deutschen die Worte „Hitler“ und „deutsche Schweine“ herausgehört haben wollten. Der Fischer wurde für dieses ‚Vergehen‘ zu 40 Tagen Haft verurteilt.²⁷ Am 29. Januar 1942 ging bei der dänischen Polizei eine Beschwerde des deutschen Konsuls in Aalborg ein, der in einem Restaurant einen Schmähtext auf „Lili Marleen“ vernommen hatte, der die Worte „Hitler“ und „dumme Schweine“ enthalten habe. Dies waren keine Einzelfälle.

Da die deutsche Zensur feindliche Aussagen gegen die Besatzungsmacht unterband, mussten die dänischen Behörden reagieren. Am 4. Februar 1942 wurde durch die dänische Staatsanwaltschaft für Besondere Angelegenheiten in Absprache mit dem dänischen Außenministerium per Eilerlass „Lili Marleen“ in ganz Dänemark verboten und zu einem illegalen Lied erklärt. Die Begründung lautete, dass auf die Melodie des Liedes verschiedene Schmähtexte gesungen würden und somit ihre Aufführung im öffentlichen Raum mit sofortiger Wirkung verboten sei. Bei Missachtung der Anordnung wurden eine Strafanzeige und die Schließung der entsprechenden Lokalität angedroht.²⁸ Der Beschluss dieser Maßnahmen wurde sofort über die Polizei an sämtliche Lokalbesitzer verbreitet und bei einer Zuwiderhandlung mit der zwischen Staatsanwaltschaft und Außenministerium vereinbarten Strafmaßnahme gedroht: „Es wird Ihnen [den Gastwirten allgemein] hiermit untersagt, die Melodie ‚Lili Marleen‘ in Ihrem Lokal singen oder spielen zu lassen. Das Verbot gilt ebenso bei Vereinsversammlungen in Gesellschaftsräumen oder während eventuell abzuhaltender Stunden von Tanzunterricht.“²⁹

²⁶ Siehe die Passage bei Minute 17:28 in der auf YouTube zu findenden Fassung <<https://www.youtube.com/watch?v=8-wxSfX1Gy8>> (20.12.2016).

²⁷ Vgl. Svend Nielsen, Lili Marleen under besættelsen, in: Folk og kultur. Årbog for Dansk etnologi og folkemindevidenskab H. 26/1997, S.70-80, hier S. 72.

²⁸ Vgl. den Wortlaut des Faksimile des Eilerlasses der dänischen Staatsanwaltschaft in: Nielsen, Lili Marleen, S. 71.

²⁹ Der Polizeipräsident von Kopenhagen, Erlass vom 8.2.1942, (Abschrift), Frihedsmuseet København, Arkiv. Original: „Det forbydes Dem herved at lade Melodien „Lili Marleen“ synge eller spille i den Dem tilhørende Restauration. Frobudet gælder ogsaa under Fore-

Damit wurden 1942 die Verselbstständigung der Rolle von „Lili Marleen“ und die Uminterpretation des Liedes durch die dänische Bevölkerung, also Phänomene, die nachweislich spätestens seit 1941 zu beobachten waren, eingedämmt.

Tab. 1: Anzeigen bei der Staatsanwaltschaft für Besondere Angelegenheiten zum Singen und Abspielen von „Lili Marleen“ in Dänemark vor und nach dem Verbot vom 4.2.1942³⁰

Monat	Anzeigen
September 1941	1
Januar 1942	3
Februar 1942	7
März 1942	4
April 1942	4
Mai 1942	4
Juni 1942	1
August 1942	2
November 1942	1
Dezember 1942	1
Oktober 1943	1

Die Zahl der nachweisbaren Anzeigen erscheint insgesamt nicht besonders hoch, selbst in der „Hochphase“ in der ersten Jahreshälfte 1942 (vgl. Tab. 1). Umso unverhältnismäßiger wirkt daher einerseits die drastische Verbotsmaßnahme gleich mit Beginn des sanften Anstiegs Anfang 1942. Andererseits zeigt das schnelle Handeln der dänischen Behörden das Konfliktpotenzial, das man in den Schmähfassungen vermutete.

Welche Wandlung aber hatte „Lili Marleen“ vollzogen, die das Verbot des vermutlich populärsten Schlager im Zweiten Weltkrieg nach sich zog? Exemplarisch für die in Dänemark kursierenden Versionen soll die folgende letzte Strophe des Liedes stehen, die die Polizei in Aalborg Ende Januar 1942 zu einer Festnahme mit anschließendem Verhör veranlasste:³¹

ningssammenkomster i Selskabslokaler og under eventuel Danseskoleundervisning. Overtrædelser vil foruden Straddeansvar efter Omstændighederne kunne medføre, at Restaurationen vil blive lukket.“ Hervorhebungen im Original.

³⁰ Zahlen nach Nielsen, Lili Marleen, S. 79. In Nielsens Aufstellung fehlt allerdings der erste Fall in Esbjerg (Jütland) im September 1941.

³¹ Polizeiliche Anzeige und Verhör, Aalborg, 29.1.1942, Arkivet for Stadsavokaturen for særlige anliggender, Riksarkivet København. In rund 20 weiteren im Archiv des Frihedsmu-

Først saa ta'r vi' Gøring
 Ved det ene Ben.
 Siden ta'r vi Goebbels
 Og klasker mod en sten,
 Saa tager vi Hitler i en strop
 Ved sid af v. Ribbentrop.
 Saa ta'r vi os et grin
 Af de fire dumme svin.

Zuerst nehmen wir Göring
 An dem einen Bein.
 Später nehmen wir Goebbels
 Und klatschen ihn gegen einen Stein,
 Dann hängen wir Hitler an einen Strick
 Neben v. Ribbentrop.
 So machen wir uns einen Spaß
 Aus den vier dummen Schweinen.

Inhaltlich ging es in den „Lili Marleen“-Parodien, die deutlich Richtung Hassgesang tendierten, vorwiegend um die Diffamierung der führenden Nationalsozialisten. Hinzu kam die Anprangerung von dänischen Kollaborateuren und politischen Sympathisanten des NS-Regimes. Wenn auch die Inhalte sich wandelten, so taucht doch in fast allen Parodien die hier gezeigte Strophe in leichten Variationen durchgängig auf. Die dänische Bevölkerung bemächtigte sich somit einer populären Gesangsnummer und setzte mit dem parodistischen Text die eigentliche Funktion des Schlagers außer Kraft. Sollte er ursprünglich Trost spenden und verklärend wirken, so führte das Pöbelhafte im Ton der Parodie zu einer Entzauberung jener Welt, die der Schlager schaffen will. Stattdessen wurde radikal und direkt auf die Gegenwart und ihre desolate Lage verwiesen. Die Desillusionierung wird auch von der musikalischen Ebene und der Textdeklamation stark mitgetragen. So ist die Original-Schlusszeile („[...] wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen.“) in der Auflösung des Konflikts aus Sehnsucht und äußeren Zwängen als die intensivste im ganzen Lied einzuschätzen.

Der Komponist des Liedes, Norbert Schultze, hebt am Schluss den Namen „Marleen“ deutlich hervor, indem er den vorher durchgängig deklamatorischen Akzent auf der Hälfte des Taktes nun auf die erste, betonte Zählzeit verschiebt. Die Silbe „-leen“ wird neben „Tor“ in der Zeile „vor dem großen Tor“ als einzige des gesamten Textes mit einem langen Notenwert versehen. Dazu kommt, dass sich der vorausgehende Dominantseptakkord auf „Mar-“ erst auf „-leen“ auflöst. Metrisch und harmonisch läuft alles auf den Namen Lili Marleen zu, der durch die harmonische Auflösung in die Tonika beim Namen „Marleen“ etwas Sehnsucht stillendes in sich trägt.³² Dieses ist die wesentliche Textmarke der Vertonung. In der dänischen Schmähfassung pointiert jedoch auf

seet København erhaltenen Fassungen findet sich ein sehr ähnlicher Inhalt dieser Strophe.

³² Vgl. Michael Walter, Lili Marleen. Germanische Hegemonie oder Kriegsbeute, in: Sarah Zalfen/Sven Oliver Müller (Hrsg.), Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949), Bielefeld 2012, S. 277–297, hier S. 289.

der so entscheidenden Silbe „-leen“ das Wort „svin“, „Schwein“, die Aussage. Dass damit ein inhaltlicher Kontrast durch das Diffamierungsvokabular im Gegensatz zum sentimental Charakter des Originals entsteht, ist unüberhörbar und verwandelt den Klang einer Trostutopie in aggressiven Hohn oder sogar Hass. Die besagte Strophe war besonders weit verbreitet und populär. Auch über die Grenzen Kopenhagens hinaus wurde die „Hass“-Fassung mündlich oder per Flugblatt tradiert, was dazu führte, dass es auch Kapellen oder Orchestern in Vergnügungseinrichtungen untersagt wurde, die Melodie zu spielen, da das Publikum eigenmächtig begann, die umtextierte Fassung zu singen.³³

8. Zielrichtung des Verbots und Reaktionen

„Lili Marleen“ gehörte zu den wenigen Liedern, die in Dänemark relativ schnell und komplett verboten wurden. Darüber berichtete auch die illegale Untergrundpresse, die sich ansonsten hauptsächlich politischen Meldungen oder Alltagsereignissen mit der Besatzungsmacht und der Mangelwirtschaft widmete. Kultur spielte fast keine Rolle. Das Verbot aber hatte eine derart einschneidende kulturelle Bedeutung, dass auch die Untergrundpresse in Meldungen und am Rande der Legalität sich bewegenden Kommentaren Stellung nahm. Im Kopenhagener Blatt „De Frie Danske“ („Die freien Dänen“), das von 1941 bis 1945 monatlich illegal erschien, wurde das Verbot unter der Überschrift „Melodien der blev væk“³⁴ („Die Melodie, die man verschwinden ließ“) gemeldet. Erwähnt wurde, dass die Deutschen mit „Lili Marleen“ ein Soldatenlied mitgebracht hatten, das sich zunächst zu einer „Landplage“ entwickelt habe, dann aber verboten worden sei. Als Begründung für das Handeln der dänischen Polizei wurde angeführt: „Es zeigt sich, dass der berühmte Kopenhagener Humor einen neuen und besseren Text zur Melodie gesetzt hat und dieser sicherlich nicht besonders schmeichelhaft für Hitler und seine Komplizen ist.“³⁵ In einem weiteren Untergrundblatt „Frit Danmark“ („Freies Dänemark“) hieß es ironisch gewendet: „Es darf nicht erwähnt werden, dass die Polizeibehörden verboten haben, die Melodie ‚Lili Marleen‘ in Lokalen o.ä. zu spielen“³⁶, wobei be-

³³ Vgl. [Hans Christian Nørregaard], Art. Lili Marleen, in: Den Store Danske; <<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=245003>> (20.12.2016).

³⁴ Dies ist eine Anspielung auf die erfolgreiche musikalische Komödie gleichen Titels von Kjeld Abell, Bernhard Christensen und Herman D. Koppel (UA 6.9.1935, Kopenhagen).

³⁵ De Frie Danske 1:4, 1942, S. 4. Original: „Det viser sig at det berømte Københavnerhumør har sat ny og bedre Tekst til Melodien men a t denne Tekst ganske vist ikke er smigrende for Hitler og hans Medskyldige.“ De Frie Danske wurde von der Widerstandsgruppe „Vædderen“ („Der Widder“) herausgegeben und erschien monatlich von 1941 bis 1945 zunächst mit einer Auflage von 8.000, seit 1943 mit 20.000 Stück.

³⁶ Meldung v. 5.2.1942 in: Frit Danmark, Nr. 4 v. Juli 1942, S. 3.

sonders bemerkenswert ist, dass die Meldung in der Rubrik „Saaledes praktiserer Regeringen Grundloven“ („So geht die Regierung mit dem Grundrecht um“) erschien. Die Übertitelung in „Frit Danmark“ wie auch die mehrfache Berichterstattung über das Liedverbot in „De frie Danske“, einem Blatt, das sich selbst als unpolitischer, rein aus der nationalen Perspektive im Verhältnis zur Besatzungsmacht agierender Berichterstatter bezeichnete, weisen deutlich auf den immensen Stellenwert des Singens in Dänemark und die emotionale Wirkung von Musik in einer angespannten Zeit hin. Daraus wird auch das harte Durchgreifen der dänischen Behörden erklärlich.

Dennoch kam es in den ersten fünf Monaten nach dem Verbot zu einer Hochphase polizeilicher Ermittlungen, bei denen dänische Bürger wegen des Absingens von „Lili Marleen“ verhaftet und vernommen wurden. Die Untergrundpresse berichtete auch von Vorfällen, bei denen die Präsenz des Liedes zu Tumulten durch dänische Kollaborateure geführt hatte. Im März 1943 wurde in Odense eine Lokalität völlig zerstört, nachdem ein Gast die verbotene Melodie gesummt hatte. Ein anwesendes Mitglied des „Frikorps“, einer militärischen Einheit freiwilliger Dänen, die die Wehrmacht an der Ostfront unterstützte, wollte den Vorfall sanktionieren und kehrte wenige Tage später mit mindestens 70 weiteren Frikorps-Anhängern zurück und zertrümmerte das Mobiliar und die Instrumente des Lokals.³⁷

Nach der Verschlechterung des Verhältnisses zwischen Dänemark und den deutschen Besatzern infolge des Augustaufstands 1943 und des Zusammenbruchs der Politik der Zusammenarbeit setzte eine ungeheure Produktion von illegalen Liedern ein, die weiter anstieg, je näher das Kriegsende rückte. „Lili Marleen“ jedoch stellte die Produktion der anderen illegalen Lieder im Hinblick auf Ausbreitung und Bedeutung in den Schatten.³⁸ Auch nach dem Verbot oder gerade diesem zum Trotz entstanden zahlreiche weitere Schmähfassungen, die durch im Untergrund gedruckte Liederbücher wie „30 illegale Sange“ („30 illegale Lieder“) ungehindert weiter Verbreitung fanden.

9. Schlussbetrachtung

In Kopenhagen ist wie in anderen dänischen Städten durchaus auch während der Besatzungszeit ein spezifischer Klang zu konstatieren, der durch die Einwohner generiert wurde. Er wandelte sich mit der Dauer des Besatzungsstands von einer milden, die Nation stärkenden Faktur im Sommer 1940 zu ei-

³⁷ So der Bericht in einem in Odense erscheinenden Blatt, der wiedergegeben wurde in *De Frie Danske* 2:6, 1943, S. 3.

³⁸ Vgl. Nielsen, *Lili Marleen*, S. 70.

ner hasserfüllten, sich direkt gegen die Besitzer richtenden Spott- und Hass-tirade seit Ende 1941 mit der Hochphase im Jahr 1942.

Die als Antischlager zu verstehenden Fassungen von „Lili Marleen“ entfalten politische Dimensionen, die die Idee des *Alsang* als ein öffentliches und nicht explizit provozierendes Singen unterwanderten. In einem eigenständigen Rezeptionsprozess konsumierten die Hörer bzw. Sänger das Lied nicht nur, sondern griffen auch aktiv in die Produktion ein. Die Dänen nahmen „Lili Marleen“ als „Kriegsbeute“ und versahen das Lied nicht nur mit dem Klang ihrer eigenen Sprache, sondern auch mit einem anderen, aggressiven musikalischen Gestus, der im *Alsang* keinen Platz hatte.

Der *Alsang* stellte einen Sound Kopenhagens dar, den es vor 1940 und nach 1943 so nie gegeben hatte bzw. der sich nicht wiederholte. Er wich von jenem in den übrigen Landesteilen ab, wie das divergierende *Alsang*-Repertoire in der Grenzregion und der Hauptstadt gezeigt hat. In Kopenhagen war es der mit Emotionen beladene, ruhige „Klang der Nation“, die sich in nationalromantischen Bildern und Inhalten Mut ansang und gleichzeitig das Fremde, also die Deutschen, ausschloss. Das von Volks- und Nationalliedern gespeiste Repertoire scheint zunächst weniger der Urbanität Kopenhagens zu entsprechen. Ursächlich dafür ist, dass der Ursprungsort des *Alsang* mit Aalborg in einer der größeren Städte in einer ländlich geprägten Region Dänemarks zu verorten ist und somit ein Import in das Kopenhagener Stadtleben stattfand.

Der Zustand der Besatzung und die darauf notwendige Reaktion im Gesang veränderten den Klang Kopenhagens seit 1940 ebenso, wie das verhängte Verbot des gemeinschaftlichen Singens sowie brisanter Melodien ihn erneut abwandeln. Musik wurde zunehmend aus dem öffentlichen Raum verdrängt oder reguliert, sodass die Besatzungsmacht Einfluss auf den Stadtklang nahm. Der Faktor der (Protest-)Musik im öffentlichen Klangbild Kopenhagens spielte damit zunehmend eine weniger gewichtige Rolle oder wurde nach den Vorstellungen der Nationalsozialisten in einen ideologisch wie politisch tragbaren „Sound“ modifiziert oder ganz zum Verstummen gebracht. Der Bevölkerung wurde damit ein wesentliches kulturelles Mittel der Artikulation verweigert. Inwiefern dieses Phänomen des Singens zur Vergemeinschaftung und zum Protest lediglich als mit der Situation im Krieg verbunden und somit als temporär einzustufen ist oder ob sich durch die Erfahrung der Unfreiheit mit der aufoktroierten Regulierung von Musik die Klanglandschaft Kopenhagens oder anderer Städte auch nach 1945 dauerhaft veränderte, bleibt weiter zu erforschen.

Sowjetische und russische Musikfestivals im lettischen Ostseebad Jūrmala 1986–2014 Entstehung, Entwicklung, Untergang

Abstract: This study examines the history of Soviet and Russian pop music festivals which took place in Latvian Baltic resort Jūrmala between 1986 and 2014. First, the development of the Baltic resort and primarily its representation in the Eastern Block will be highlighted. The second part analyses the music festivals in Jūrmala in a wider context within the Soviet and post-Soviet history. The examination is based upon the press coverage and memories of contemporary witnesses.

Mitte November 1986 veröffentlichte die Moskauer Wochenzeitung „Sovetskaja kul'tura“ (Sowjetkultur) einen Gastbeitrag des renommierten Komponisten Raimonds Pauls (*1936). Der vom US-amerikanischen Jazz begeisterte Lette Pauls¹ reflektierte die Entwicklung der sowjetischen Unterhaltungsmusik (in der Sowjetunion *Eстрада* genannt) und beklagte dabei die Stagnation dieser Musikbranche. Der Komponist vertrat die Ansicht, die sowjetische Jugend fühle sich von der heimischen *Eстрада* nicht mehr angesprochen und interessiere sich zunehmend für die westliche Pop- und Rockmusik bzw. für westlich orientierte Musiker aus der UdSSR. Um diese Jugend nicht endgültig zu verlieren, seien eine Liberalisierung der sowjetischen Musikkunst und nicht zuletzt neue Musikwettbewerbe vonnöten, bei denen junge Talente ihre Fähigkeiten zeigen könnten. In diesem Zusammenhang wies Pauls auf den „Allsowjetischen Wettbewerb junger Interpreten sowjetischer Gegenwertslieder“ hin, der im Sommerkonzertsaal Dzintari im lettischen Ostseebad Jūrmala Ende Juni 1986 zum ersten Mal stattgefunden hatte.² Da er sich als großer Erfolg erwiesen hatte, wurde er in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre jährlich wiederholt. Nach dem Zerfall der UdSSR etablierte sich Jūrmala als beliebter Standort diverser russischer Kulturfestivals, die an Lettlands Ostseeküste vor der dramatischen Zuspitzung der Ukraine-Krise seit Ende 2013 und der damit verbundenen ra-

¹ Vgl. Tat'jana I. Isakovskaja, Rajmond Pauls. Tvorčeskij portret, Moskau 1988, S. 8. Der Verfasser bedankt sich bei Alexander Pesetsky (Minsk), Vitaly Friedman (Vilnius), René Schulz (Bonn) und Marie-Madelaine Verschieren (Bonn) für ihre Hilfe bei den Literatur- und Quellenrecherchen.

² Vgl. Rajmond Pauls (= Raimonds Pauls), *Ēстрада trevogi našej*, in: *Sovetskaja kul'tura*, 15.11.1986, S. 3.

santen Verschlechterung der Beziehungen zwischen Russland und der Europäischen Union regelmäßig veranstaltet wurden.

Wie und warum wurde Jūrmala zu einer Hochburg der sowjetischen und später russischen Pop-Musik? Spiegelt die ambivalente Geschichte der sowjetischen und russischen Musikfestivals in Jūrmala die Reformpolitik der Perestrojka-Epoche, die tiefe Krise der Sowjetunion Ende der 1980er Jahre, den anschließenden Untergang der einstigen kommunistischen Supermacht sowie die angespannten Beziehungen zwischen Russland und den baltischen Staaten nach 1991 wider? Wie haben die Festivals die Entwicklung des Ostseebades beeinflusst? Welche Jūrmala-Bilder wurden in der Sowjetunion, im Ostblock und im postsowjetischen Raum verbreitet? Warum wurde ausgerechnet dieser lettische Badeort zu einem Nebenschauplatz des russisch-ukrainischen Konflikts? Diese Fragen stehen im Mittelpunkt der vorliegenden diskursanalytischen Fallstudie. Zunächst werden die Geschichte des Ostseebades Jūrmala und vor allem seine Darstellung im Ostblock am Beispiel der Sowjetunion und der DDR zusammengefasst. Im zweiten Teil werden die Musikfestivals in Jūrmala vor und nach 1991 im breiten Kontext der sowjetischen und postsowjetischen Geschichte betrachtet. Die Untersuchung beruht in erster Linie auf Pressepublikationen sowjetischer, ostdeutscher, lettischer, russischer und ukrainischer Provenienz und auf Erinnerungen von Zeitzeugen.

1. Jūrmala – „die schönste Perle der lettischen Ostseeküste“

Am 2. November 1967 stellte die DDR-Zeitung „Neue Zeit“ die Lettische Sozialistische Sowjetrepublik vor. Das von der UdSSR 1940 annektierte Lettland galt als eine „junge Industrierepublik an der Ostsee“ mit der wunderschönen Hauptstadt Riga und dem „Paradies der Sommerurlauber“ Jūrmala (dt. Rigascher Strand), das man mit der S-Bahn von Riga aus in knapp 20 Minuten erreichen könne. Im Hinblick auf Jūrmala bemerkte das Zentralorgan der Ost-CDU:

„An der rund 500 Kilometer langen lettischen Ostseeküste ist dieses wohl die schönste Perle. Nicht nur Wasser und weißer Sand locken hier die Sonnenhungrigen aus dem In- und Ausland an, sondern auch schattenspendende Kiefernwälder und der berühmte Bernstein lassen alljährlich Tausende in dieses Ferienparadies strömen.“³

Der lettische Kurort wurde mit dem ostdeutschen Ostsee-Badeort Warnemünde verglichen.⁴ Bei Lektüre der DDR-Presse erfuhren Interessierte in den

³ Die Fischersöhne von Mangalsula. Lettland – junge Industrierepublik an der Ostsee, in: Neue Zeit, 2.11.1967, S. 3.

⁴ Vgl. Wolfgang Hasse, An vielen Quellen der Gesundheit. Winterlicher Spaziergang mit

1970er und 1980er Jahren, dass das Ostseebad mit etwa 50.000 Einwohnern, einem etwa 30 Kilometer langen Strand und modernen Betrieben (Zellulose-Kombinat, Fischfang-Kolchose) nicht zuletzt wegen seiner schwefelhaltigen Heilquellen bekannt sei, über zahlreiche Sanatorien, Ferien- und Kinderheime, Campingplätze, Gaststätten und Verkaufspavillons verfügte und zwischen Januar und Oktober etwa dreieinhalb Millionen Touristen empfang. Von Mai bis September kamen jährlich weitere 800.000 bis 900.000 Besucher aus Riga und anderen Teilen Lettlands hinzu.⁵ Außerdem hoben ostdeutsche Autoren und ihre sowjetischen Kollegen Jūrmalas bemerkenswerte Rolle im Kulturleben Lettlands hervor und wiesen in diesem Zusammenhang auf lettische, sowjetische und internationale Musik- und Kulturveranstaltungen im Badeort hin.⁶ Letztere fanden im Anfang der 1960er Jahre gebauten und mit der „besten Akustik“ ausgestatteten Sommerkonzertsaal Dzintari statt. Neben Dzintari gehörten das 1977 im historisch jüdisch geprägten Stadtteil Dubulti errichtete und Ende August 1991 abgerissene größte Lenin-Denkmal im Baltikum⁷ sowie das in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eröffnete Restaurant Jūras pērle (Meeresperle) im Stadtteil Bulduri zu den wichtigsten Wahrzeichen der Stadt.⁸

In den 1970er Jahren kamen einzelne Touristengruppen aus West- und Osteuropa nach Jūrmala.⁹ So bot beispielsweise das Reisebüro der DDR seinen Kunden 1973 Reisen nach Riga mit Ausflügen nach Jūrmala an.¹⁰ Zehn Jahre später konnten ostdeutsche Touristen Riga, Jūrmala und die Jūras pērle besuchen, mussten dazu aber noch nicht einmal ihr eigenes Land verlassen: Das SED-Zentralorgan „Neues Deutschland“ berichtete am 30. Juni 1983 über die neuen Ferienheime des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) namens Jūrmala und Jūras pērle sowie die Gaststätte Riga in Binz auf Rügen¹¹, deren let-

Edite Zwaizne durch den Ostseekurort Jūrmala, in: Neue Zeit, 8.3.1976, S. 5.

⁵ Vgl. ebd.; Hans-Jürgen Renneisen, Mit der Seilbahn über die Gauja. Rigas Naherholungszentren laden ein, in: Berliner Zeitung, 5.12.1973, S. 9. Zur Infrastruktur des Ostseebades siehe Olga Kurilo, Zoppot, Cranz, Rigascher Strand. Ostseebäder im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 2011, S. 124f., 134.

⁶ An dieser Stelle können exemplarisch das „Festival der lettischen Jugend“ 1973 und das internationale Fernsehfilm-Festival „Mensch und Meer“ 1976, 1981 und 1984 erwähnt werden; vgl. Wolfgang Dalk, Festivalschwung in Leningrad, in: Neues Deutschland, 7.6.1973, S. 9; Festival „Mensch und Meer“, in: Berliner Zeitung, 8.9.1976, S. 6; Fernsehfilm-Festival in Jūrmala, in: Berliner Zeitung, 2.9.1981, S. 7; Kulturnotizen, in: Neues Deutschland, 17.10.1984, S. 6. Hierzu siehe auch Ēra A. Panteleeva, Jūrmala, Riga 1972, S. 36; Viktor S. Grejža-Lisovskis, Jūrmala. Včera, segodnja, zavtra, Riga 1981, S. 9, 44.

⁷ Vgl. Kurilo, S. 116f., 136.

⁸ Vgl. Renneisen.

⁹ Vgl. Kurilo, S. 144.

¹⁰ Vgl. Renneisen.

¹¹ Vgl. Binz: Verpflegungsstätte für Urlauber übergeben, Neues Deutschland, 30.6.1983, S. 8.

tische Namen die „unverbrüchliche deutsch-sowjetische Freundschaft“ symbolisierten.

Das in der DDR vermittelte Bild der „Perle des Sowjetbaltikums“¹² Jūrmala lässt sich in zahlreichen sowjetischen Publikationen über Lettlands Ostseeküste wiederfinden: Neben Soči und Jalta am Schwarzen Meer zählte Jūrmala zu den wichtigsten Kurorten der UdSSR, war somit das Ostseebad der Sowjetunion¹³ und wurde zu einem wichtigen Symbol Sowjetlettlands stilisiert, das unter kommunistischer Herrschaft aufgeblüht sei. Die Tatsache, dass Lettlands Ostseeküste schon im 19. Jahrhundert im Zarenreich und nach dessen Zusammenbruch im unabhängigen – in der UdSSR diffamierend als „bürgerlich“ bzw. „faschistisch“ dargestellten¹⁴ – lettischen Staat während der Zwischenkriegszeit sehr gut bekannt und beliebt war und sich erfolgreich entwickelt hatte, wurde von sowjetischen Autoren in der Regel nur am Rande (wenn überhaupt) thematisiert.¹⁵ Um Moskaus Bemühungen um die Gesundheit und Erholung der sowjetischen Bevölkerung zu verdeutlichen, konstruierte man vor der Perestrojka das überzogene Bild des sowjetischen „Musterkurortes“ Jūrmala, dessen moderne Infrastruktur systematisch ausgebaut wurde und in dem man Leistungen von herausragender Qualität anbiete.¹⁶ Einen Beitrag zur Entstehung des Mythos Jūrmala leisteten sowjetische Komponisten und Schriftsteller, die ihre Ferien – ähnlich wie weitere Künstler und Intellektuelle aus Lettland, Moskau, Leningrad und anderen sowjetischen Metropolen – besonders gerne an der Ostseeküste verbrachten und von Jūrmala begeistert waren.¹⁷ Als Beispiel kann an dieser Stelle das Lied „Jūrmala“ (1971) des Dichters Robert I. Roždestvenskij und der Komponistin Aleksandra N. Pachmutova erwähnt werden.¹⁸ Die Zerstörung von Dünen und Kiefernwäldern, die Ostsee-Verschmutzung durch das berichtigte Zellulose-Kombinat und weitere akute Umweltprobleme des Ostseebades sowie die schlechten Lebensbedingungen vieler Stadtbewoh-

¹² Grejža-Lisovskis, S. 8.

¹³ Vgl. Hasse.

¹⁴ Das Bild des „faschistischen“ lettischen Staates hatte sich in der UdSSR noch in den 1930er Jahren eingebürgert; vgl. etwa I. Ring, *Kak život krest'jane v Latvii*, Leningrad 1934, insbesondere S. 67-82.

¹⁵ Vgl. Panteleeva, S. 7-16; Grejža-Lisovskis, S. 20-25. Zur Geschichte des Ostseebades siehe Kurilo, S. 111-143.

¹⁶ Siehe etwa Panteleeva, S. 17-40; Grejža-Lisovskis, insbesondere S. 5-20, 95-102; Evgenij Vostruchov, *Priglašajut kurorty*, in: *Izvestija*, 10.2.1982, S. 3; C. N., *Kur- und Ferienschecks für Millionen Werktätige. Erholungswesen der UdSSR wird zügig ausgebaut*, in: *Neue Zeit*, 24.2.1982, S. 6.

¹⁷ Vgl. Grejža-Lisovskis, S. 105f.; Kurilo, S. 141f., 144.

¹⁸ Vgl. Panteleeva, S. 41.

ner rückten erst im Zuge der Perestrojka ins Blickfeld der sowjetischen Presse.¹⁹

Lettland und sein Nachbar Estland galten in der UdSSR als besonders stark westlich geprägte Sowjetrepubliken und somit gewissermaßen als „sowjetische Ausland“ bzw. als „Ausland im Inland“.²⁰ Für zahlreiche Jūrmala-Gäste war diese Stadt „der westlichste Ort, den sie jemals besuchten.“²¹ Allein diese Besonderheit verstärkte Jūrmalas Anziehungskraft bei vielen von der Außenwelt abgeschotteten sowjetischen Touristen, die sich im Ostseebad mit dem westlich anmutenden Lebensstil vertraut machen wollten. Das in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eröffnete teure Restaurant Jūras pērle mit westlichen Cocktails und einem Varieté-Programm verkörperte diesen Lebensstil und war weit außerhalb Lettlands bekannt. ‚Normalsterbliche Sowjetbürger‘ ohne Vitamin B hätten aber von einem Urlaub im für die sowjetische „Nomenklatura“ vorgesehenen Sanatorium Dzintarkrasts (Bernsteinküste) im Stadtteil Jaunķemeri und in weiteren modernen Einrichtungen nur träumen können. Einen Jūras-pērle-Besuch hätten sie sich meist nicht leisten können. Dort feierte und entspannte sich die Oberschicht aus Lettland, Moskau und anderen Teilen der UdSSR: Parteikader, angesehene Wissenschaftler, Offiziere, Kosmonauten, Betriebsleiter, Sportler und vor allem Künstler. Der erste Sekretär des Zentralkomitees (ZK) der KP Lettlands 1966 bis 1984 Augusts Voss war der wohl bekannteste Stammgast des Restaurants, der auch seine sowjetischen und ausländischen Gäste (zum Beispiel den Generalsekretär des ZK der SED Erich Honecker und den jugoslawischen Präsidenten Marschall Josip Broz Tito) im Rahmen ihrer Lettland-Besuche nach Jūrmala einlud.²² Zu den Besuchern gehörten zudem Leonid Brežnevs Tochter Galina und die von Jūrmala begeisterte²³ Sängerin Alla B. Pugačeva.²⁴ In der ersten Hälfte der 1980er Jahre arbeitete Pugačeva mit dem Dichter Il’ja R. Reznik und dem Komponisten Pauls zusammen. Pauls und Reznik schrieben für sie etliche Songs, die in der UdSSR schnell einen Kultstatus erlangten und Pugačeva zur unumstrittenen „Königin der sowjetischen Estrada“ der 1980er Jahre machten.²⁵

¹⁹ Vgl. Ol’ga Makarova, I djuny, i vozduch, in: Sovetskaja kul’tura, 23.1.1986, S. 2.

²⁰ Vgl. Ivar Kalnyn’s (= Ivars Kalniņš), Moja molodost’ – SSSR, Moskau 2015, S. 83.

²¹ Kurilo, S. 143.

²² Vgl. Mark Gurman, papa sovetskogo var’ete, in: 7 superSekretov, 12.4.2015, unter: <<http://press.lv/post/mark-gurman-papa-sovetskogo-varete/>> (1.12.2016).

²³ Vgl. Anatolij Belov, Pugačeva poselilas’ s det’mi v Jurmale, in: Komsomol’skaja pravda kp.ru, 8.6.2016, <<http://www.kp.ru/daily/26540.4/3556598/>> (1.12.2016).

²⁴ Vgl. Mark Gurman, papa sovetskogo var’ete.

²⁵ Zu Alla Pugačevsiehez.B. David MacFadyen, Red Stars: Personality and the Soviet Popular Song, 1955–1991, Montreal 2001, S. 210–267.

1978 feierte Alla Pugačeva ihren ersten großen internationalen Erfolg: Beim renommierten Musikfestival im polnischen Ostseebad Sopot gewann sie den ersten Preis.²⁶ Vor allem von diesem polnischen Festival und auch vom in der UdSSR sehr bekannten Festival della Canzone Italiana im italienischen Kurort Sanremo²⁷ ließ sich Raimonds Pauls inspirieren und schlug Anfang der 1980er Jahre das ambitionierte Projekt eines sowjetischen Wettbewerbs junger *Estrada*-Talente vor, der in Jūrmala stattfinden und das sowjetische sowie ausländische Publikum noch stärker auf dieses bereits beliebte Ostseebad aufmerksam machen sollte. Infrastrukturell aufgerüstet und mit seinem besonderen Umfeld und exzellenten Ruf erschien Jūrmala dem Komponisten Pauls für eine hochkarätige Veranstaltung bestens geeignet. Der Machtwechsel im Kreml im Jahr 1985 und die vom neuen Partei- und Staatschef Michail S. Gorbatschow vorangetriebene Erneuerung und Öffnung der Sowjetunion schufen günstige Rahmenbedingungen für die Umsetzung dieses Projekts. So konnte Pauls sowohl den aufgeschlossenen ersten Sekretär des Stadtparteikomitees von Jūrmala, Kārlis Līcis, als auch die Leitung des sowjetischen Zentralfernsehens für sein Projekt gewinnen.²⁸

2. Der Musikwettbewerb junger Estrada-Talente in Jūrmala während der zweiten Hälfte der 1980er Jahre

Der erste Musikwettbewerb wurde vom 25. bis zum 30. Juni 1986 ausgetragen und bestand aus zwei Etappen. In der ersten Runde traten insgesamt 27 Sängerinnen und Sänger aus Lettland, Armenien, Russland, Georgien, Aserbaidschan, Litauen, Weißrussland, Usbekistan und der Ukraine auf, die alle jünger als 30 Jahre waren: Diese Altersbeschränkung wurde eingeführt, weil die Organisatoren – als Veranstalter fungierten das sowjetische Zentralfernsehen und das ZK des Kommunistischen Jugendverbandes der UdSSR – explizit junge Talente fördern wollten. Die in erster Linie aus Musikern und der Leitung der Hauptre-

²⁶ Vgl. MacFadyen, S. 217f.

²⁷ Diese Festivals wurden im sowjetischen Fernsehen übertragen, vgl. z.B. Na ekranach televizorov, in: Pravda, 7.8.1965, S. 4; Televidenie, in: Pravda, 30.10.1984, S. 6. Die Presse berichtete ebenfalls über diese Veranstaltungen, vgl. etwa O. Losoto, Pol'sha: tol'ko fakty, in: Pravda, 27.11.1983, S. 5; Nikolaj Mirošnik, Kak roždajutsja „zvezdy“. V Italii zaveršilsja festival' pesni v San-Remo, in: Pravda, 27.2.1989, S. 6. Anfang der 1990er Jahre galt das Festival in Sanremo in der UdSSR als ein der wichtigsten internationalen Musikwettbewerbe. Diese Vorstellung wurde etwa im 1990 erschienenen Spielfilm „Naš čelovek v San-Remo“ (Unser Mann in Sanremo, Produktion: *Belarus'film*) des weißrussischen Regisseurs Aleksandr E. Efremov suggeriert.

²⁸ Vgl. Rajmond Pauls, Ksenija Zagorovskaja, Muzyka moej žizni. Vospominanija maestra, Moskau 2016, S. 156–167.

daktionen Musik des sowjetischen Zentralfernsehens und Zentralrundfunks zusammengestellte Jury wählte zwölf Sänger und Sängerinnen aus, die in der zweiten Runde um den Grand Prix der Veranstaltung kämpften. Während der Juryvorsitzende Pauls den Teilnehmenden möglichst viel Freiheit einräumen wollte²⁹, bestand die Hauptredaktion Musik des Zentralfernsehens auf einer umfassenden Kontrolle des Veranstaltungsablaufs, konnte sich dabei gegen Pauls durchsetzen und bestimmte etwa das Programm der jungen Musikerinnen und Musiker und die Gestaltung ihrer Auftritte. Das lettische Fernsehen strahlte die gesamte Veranstaltung live aus. Die zweite Runde und das Galakonzert wurden zudem im Zweiten Programm des sowjetischen Zentralfernsehens übertragen. Unmittelbar nach der zweiten Runde konnte das Publikum zwar mit Telegrammen für seine Favoriten abstimmen, jedoch wurden die Auszeichnungen von der Jury vergeben. 1986 entschied sie sich für Igo (Rodrigo Fomins), den Frontmann der lettischen Pop-Rock-Band Remix.³⁰

In der Presse wurde über die Veranstaltung überwiegend wohlwollend berichtet. Moskauer Zeitungen stellten den Wettbewerb als Projekt des Zentralfernsehens und ZK des Kommunistischen Jugendverbandes der UdSSR dar und wiesen außerdem explizit auf den Jury-Vorsitzenden Pauls hin.³¹ Kritisiert wurde lediglich, dass das Zentralfernsehen die erste Runde nicht gezeigt habe.³² In Lettland hob man die Rolle lettischer Akteure – wie die Partei- und Stadtverwaltung von Jūrmala und das Staatskomitee der Lettischen SSR für Fernsehen und Rundfunk – hervor, die einen wichtigen Beitrag zum Erfolg des Festivals geleistet hätten. Die Nachrichtenagentur beim Ministerrat Sowjetlettlands „Latinform“ und die lettische Parteizeitung „Sovetskaja Latvija“ (Sowjetlettland) lobten darüber hinaus die Bewohner des Ostseebades, die sich bei der Vorbereitung des Musikwettbewerbs engagiert, die Teilnehmenden und Gäste herzlich empfangen und diese mit ihrer Stadt vertraut gemacht hätten.³³

Das Festival in Jūrmala etablierte sich schnell als der wichtigste *Estrada*-Wettbewerb in der UdSSR, der auch im Ausland beachtet wurde. So verglich

²⁹ Vgl. Pauls, *Ēstrada trevogi našej*, S. 3.

³⁰ Vgl. Pauls/Zagorovskaja, S. 156–160. Siehe auch Tamara Martynova, *Ždūt li nas otkrytija?*, in: *Sovetskaja kul'tura*, 24.6.1986, S. 2.

³¹ Vgl. Tat'jana Danilova, *Pesni nad Jurmaloj*, in: *Izvestija*, 27.6.1986, S. 3; Oleg. Meškov, „Festival' udalsja“, – sčitает Rajmond Pauls, in: *Pravda*, 30.6.1986, S. 3.

³² Vgl. „Jurmala“ *čerez god*, in: *Sovetskaja kul'tura*, 25.6.1987, S. 8.

³³ Vgl. V. Sobolev, *Dzintari vstrečāet gostej*, in: *Sovetskaja Latvija*, 25.6.1986, S. 4; *Latinform*, *Molodye golosa Jurmaly*, in: *Sovetskaja Latvija*, 26.6.1986, S. 3; Natal'ja Morozova, *Leti, pesnja!*, in: *Sovetskaja moloděž'*, 26.6.1986, S. 1; *Latinform*, *Pobediteli tvorčeskogo sostjazanija*, in: *Sovetskaja Latvija*, 29.6.1986, S. 4; *Latinform*, „Jurmala-86“ – načalo tradicii, in: *Sovetskaja Latvija*, 1.7.1986, S. 3; *Latinform*, *Pobediteli tvorčeskogo sostjazanija*, in: *Sovetskaja moloděž'*, 1.7.1986, S. 3.

etwa der ARD-Hörfunkkorrespondent in Moskau von 1983 bis 1989, Johannes Grotzky, den sowjetischen Wettbewerb mit dem Grand Prix Eurovision de la Chanson und betonte, dass die Veranstaltung nicht zufällig in Jūrmala stattfindet: Die Liederkunst sei in Lettland traditionell beliebt. Der ‚Vater‘ des Festivals Raimonds Pauls wurde als „der zugkräftigste Exportschlager Lettlands“ innerhalb der UdSSR bezeichnet.³⁴ Ende Juni 1987 kamen Journalisten und Vertreter von Plattenfirmen aus dem Ostblock (Bulgarien, DDR und Polen) und aus dem Westen (Finnland, Bundesrepublik Deutschland und Frankreich), welche – ähnliche wie Johannes Grotzky – die Musikveranstaltung als Zeichen für die Demokratisierung und Liberalisierung der sowjetischen Gesellschaft wahrnahmen und die zweite Auflage des ‚sowjetischen Sopot‘ vom 30. Juni bis zum 4. Juli 1987 live erleben wollten. Der Wettbewerb zählte insgesamt 23 Teilnehmende, die von der Hauptredaktion Musik des Zentralfernsehens aus einem Kreis von über 120 Preisträgerinnen und Preisträger regionaler Festivals ausgewählt worden waren. Im Gegensatz zu 1986 blieb die Wahl des Musikprogramms den Teilnehmenden überlassen. Dass die gesamte lettische Führung inklusive dem ersten Sekretär des ZK der KP Lettlands von 1984 bis 1988, Boriss Pugo, das Galakonzert besuchte und dass das im Vergleich zum Zweiten Programm wesentlich wichtigere Erste Programm des Zentralfernsehens die gesamte Veranstaltung im Sommerkonzertsaal Dzintari übertrug, spiegelten die herausragende Bedeutung des Wettbewerbs für Lettland und für die ganze UdSSR wider.³⁵ Während die Jury 1987 überraschend von einer Verleihung des Grand Prix ab sah, lobte die Presse insbesondere den Georgier Merab Sepashvili, den Esten Priit Pihlap und die Russin Alla Perfilova. Letztere, die die jüngste Teilnehmerin des Wettbewerbs war und die 1987 an der berühmten Moskauer Geschwister-Gnessin-Musikakademie studierte³⁶, wurde vom offiziellen Sponsor der Veranstaltung, dem Rigaer Rundfunkgerätehersteller Radiotekhnika (Radiotechnik), als die „attraktivste“ Sängerin des Festivals ausgezeichnet.³⁷ 27 Jahre später stand ausgerechnet Perfilova im Mittelpunkt des lettisch-russischen diplo-

³⁴ Johannes Grotzky, Herausforderung Sowjetunion: eine Weltmacht sucht ihren Weg, München 1991, S. 235.

³⁵ Vgl. Édouard Lukin/Tamara Martynova, „Jurmala-87“: smotrite, slušajte, sudite, in: Sovetskaja kul'tura, 30.6.1987, S. 8; Pesennyj buket Jurmaly, in: Sovetskaja moloděž', 1.7.1987, S. 1; Natal'ja Morozova, Tur pervyj – štrichi k portretu, in: Sovetskaja moloděž', 3.7.1987, S. 1; Latinform, I prazdnik, i priglašenje k rabote, in: Sovetskaja moloděž', 7.7.1987, S. 1.

³⁶ Vgl. Lukin/Martynova.

³⁷ Vgl. Latinform, Zveni, pesnja Jurmaly, in: Sovetskaja Latvija, 1.7.1987, S. 4; L. Švarc, Licom k licu s molodoj ēstradoj, in: Sovetskaja Latvija, 3.7.1987, S. 3; Latinform, Pozdravljaem laureatov „Jurmaly 87“!, in: Sovetskaja Latvija, 4.7.1987, S. 3.

matischen Skandals, der – wie noch zu zeigen sein wird – das Ende der Epoche russischer Musikfestivals in Jūrmala bedeuten sollte.

Beim dritten Musikwettbewerb in Jūrmalavom 4. bis zum 7. Juli 1988 konnte sich der Russe Aleksandr N. Malinin durchsetzen. Die Presse stellte fest, dass die zunehmende Kommerzialisierung der sowjetischen Gesellschaft auch das beliebte Festival erreicht habe: Als Hauptsponsor fungierte erneut das Unternehmen Radiotekhnika. Der lettische Parfumhersteller Dzintars unterstützte in diesem und im folgenden Jahr die Veranstaltung. Außerdem wurden diverse Fanartikel verkauft und Lotterien organisiert. Ein Platz im Sommerkonzertsaal Dzintari kostete ab sofort Eintritt. Die Fernsehübertragung wurde durch etliche Werbepausen unterbrochen. Auf die Erhöhung des internationalen Prestiges bedacht, ließen die Veranstalter auch Gäste aus Finnland und Polen auftreten. Malinin, die Preisträger Erich Krieger aus Estland, Zigfrīds Muktupāvels aus Lettland, Aziza Muchamedova aus Usbekistan und Kastytis Kerbedis aus Litauen sowie der Grand-Prix-Gewinner von 1986 Igo traten im Anschluss an den Wettbewerb mit Konzerten sowohl in der UdSSR (Moskau, Leningrad etc.) als auch im sozialistischen Ausland (Polen) auf.³⁸

1988 bezifferten die Moskauer Organisatoren (vor allem das Zentralfernsehen) ihren Gewinn auf mehr als 300.000 Rubel. Die Stadt Jūrmala erhielt aber nicht einmal einen Bruchteil dieses riesigen Betrags. Ihr wurde lediglich der Erlös aus einer Prognose-Lotterie zugesichert, der für die Verbesserung der Umweltsituation im Raum Jūrmala verwendet werden sollte.³⁹ Allerdings profitierte das Ostseebad vom medialen Rummel um den Wettbewerb, der viele Touristen nach Jūrmala lockte und die dort ihr Geld ausgaben. Die Redakteurin der Zeitung „Sovetskaja kul'tura“, Tamara Martynova, die den Musikwettbewerb in Jūrmala seit 1986 aufmerksam beobachtete, betonte im November 1988, dass die Infrastruktur des Ostseebades im Hinblick auf die weitere Entwicklung des Festivals dringend zu verbessern sei, man solle etwa einen neuen Konzertsaal und ein neues Hotel errichten.⁴⁰ Obschon die von den Moskauer Organisatoren erzielten Gewinne die Lösung dieser Probleme und die Modernisierung der Stadt Jūrmala ermöglicht hätten, blieben die notwendigen Investitionen aus. Ein Konflikt zwischen der Stadtverwaltung von Jūrmala, die sich

³⁸ Vgl. Natal'ja Morozova, Zemljaničnyj tort dlja Malinina, in: Sovetskaja moloděž', 7.7.1988, S. 1, 4; Uspechovi!, in: Sovetskaja moloděž', 7.7.1988, S. 8; Oleg Meškov, „Jurmala-88“ nazyvaet pobeditelej, in: Pravda, 11.7.1988, S. 4; Tamara Martynova, „Jurmala“: logika i paradoksy, in: Sovetskaja kul'tura, 3.11.1988, S. 4f.; Natalija Ostapenko, Šans dala im „Jurmala“, in: Sovetskaja moloděž', 12.7.1989, S. 3.

³⁹ Vgl. Tamara Martynova, V kanun finala, in: Sovetskaja kul'tura, 2.7.1988, S. 6; Dies., „Jurmala“. Siehe auch L. Ivanova, V zerkalekonkursu, in: Pravda, 1.8.1988, S. 4.

⁴⁰ Vgl. Martynova, „Jurmala“.

benachteiligt und unfair behandelt fühlte, und dem auf die Profitmaximierung bedachten Zentralfernsehen, das die Bedürfnisse des Ostseebades außer Acht ließ, schien vorprogrammiert zu sein und brach nach der vierten Auflage des Festivals (5. – 8. Juli 1989) aus.

Die Verstärkung des Nationalismus, die ethnischen und religiösen Konflikte sowie zentrifugale Tendenzen, welche die Entwicklung der Sowjetunion in der Endphase ihrer Geschichte prägten, waren beim Wettbewerb 1989 nicht zu übersehen. In Lettland organisierte sich die Bewegung für die Unabhängigkeit des Landes. Antirussische Ressentiments waren stark verbreitet. Das Publikum feierte den georgischen Grand-Prix-Gewinner Iosif „Soso“ Pavliashvili, der mit dem patriotischen Song „Samshoblo“ (Heimat) triumphierte, 24 Konkurrenten hinter sich ließ und zum ersten Mal in der Geschichte der Veranstaltung einen Geldpreis (2.000 Rubel) erhielt. Vor 1989 hatte der Sponsor Radiotekhnika den Gewinnern Geräte aus seiner Produktion (Radiogeräte, Stereoanlagen) überreicht. Sowohl Pavliashvili, der seinen Militärdienst in der sowjetischen Armee in Lettland abgeleistet hatte, als auch weitere Teilnehmende bemühten sich, die Sympathie der lettischen Zuschauer zu gewinnen. So schwärmten sie in der Presse von Jūrmala und lobten das „gute“, „gutherzige“ und „aufgeschlossene“ lettische Volk.⁴¹

Die von der Stadtverwaltung von Jūrmala erhoffte Umverteilung von Gewinnen fand auch nach dem Wettbewerb 1989 nicht statt. Das Zentralfernsehen beschränkte sich auf eine Spende von 4.500 Rubel, die bei regionalen Auswahlwettbewerben gesammelt wurde und die die angespannte Umweltsituation in Jūrmala lindern sollte.⁴² Diese „Almosen“ aus Moskau brachten in Jūrmala das Fass zum Überlaufen. Am 17. Februar 1990 beschloss der Stadtrat des Ostseebades, die 1989 im Rahmen des Kampfes gegen die Luftverschmutzung eingeführten Gebühren für die eingereisten Autofahrer zu erhöhen⁴³ und setzte sich außerdem mit dem bevorstehenden Musikfestival im Jahr 1990 auseinander. Bei der Abstimmung sprachen sich 71 von 90 Abgeordneten für die Aussetzung des Wettbewerbs aus. Die Gegner des Wettbewerbs wiesen auf das 20. Lettische Lie-

⁴¹ Vgl. F. Safarov, Ritmy Azerbajdzana; N. Samarina, E. Nikitina, „Ja nadejus' na pobedu...“, in: Sovetskaja moloděž', 8.7.1989, S. 4f.; Tamara Martynova/Éduard Govoruško, Buket Jurmaly, in: Sovetskaja kul'tura, 8.7.1989, S. 2; Dies., Spasibo „Jurmale“!, in: Sovetskaja kul'tura, 11.7.1989, S. 4; Leonid Gusev, Poet Soso Pavliašvili, in: Sovetskaja moloděž', 11.7.1989, S. 1; Oleg Meškov, Marafon dlinoju v god, in: Pravda, 11.7.1989, S. 6; Natalija Ostapenko, Šans dala im „Jurmala“, in: Sovetskaja moloděž', 12.7.1989, S. 3; T. Jur'eva, „Jurmala-90“: festival' otmenjaetsja, in: Sovetskaja moloděž', 21.2.1990, S. 1.

⁴² Vgl. Éduard Govoruško, Jurmala bez „Jurmaly“, in: Sovetskaja kul'tura, 24.2.1990, S. 9; V Jurmale – ne do pesen, in: Izvestija, 23.2.1990, S. 7; Tamara Martynova/Tat'jana Sekridova, „Jurmala“, kak teper' tebja nazyvat', in: Sovetskaja kul'tura, 28.7.1990, S. 7.

⁴³ Vgl. E. Maksimova, Kak proechat' v Jurmalu?, in: Sovetskaja Latvija, 1.3.1990, S. 4.

der- und Tanzfest hin, das im Sommer 1990 in Riga stattfinden und auf das sich Lettland konzentrieren solle, ebenso auf die ungünstige Terminüberschneidung der Musikveranstaltung in Jūrmala mit dem traditionellen lettischen Johannisfest „Jāņi“ (Ligo). Man betonte, dass das von akuten ökologischen und wirtschaftlichen Problemen geplagte Ostseebad wichtigere Sorgen als die Veranstaltung des *Estrada*-Wettbewerbes habe. Dieser Wettbewerb sei angesichts der Zuspitzung des Konflikts zwischen den Sowjetrepubliken Armenien und Aserbaidschan (seit 1987) unangebracht. Nationalistisch gesinnte Abgeordnete machten keinen Hehl aus ihrer Überzeugung, dass ein sowjetischer Musikwettbewerb, bei dem noch dazu nur „mittelmäßige“ Musiker/innen auftreten würden, in Lettland nichts zu suchen habe. Sie schlugen dagegen vor, Musikveranstaltungen mit den für Lettland in kultureller Hinsicht näheren skandinavischen Ländern zu veranstalten. Ausschlaggebend für die Entscheidung gegen den Wettbewerb waren aber wohl in erster Linie nicht die erwähnten Einwände, sondern vielmehr der Wunsch, eine faire Umverteilung des erzielten Gewinns zu erzwingen. Um das Zentralfernsehen zusätzlich unter Druck zu setzen, schloss der Stadtrat nicht aus, den Musikwettbewerb in Jūrmala künftig allein zu veranstalten.⁴⁴

Der ‚Vater‘ des Wettbewerbs, Raimonds Pauls, der noch 1988 angesichts der von Moskau betriebenen zentralen Steuerung des Wettbewerbs entrüstet über den Ausstieg aus dem Projekt nachgedacht hatte⁴⁵, zeigte sich über die finanziellen Hintergründe des Konflikts bestürzt, die in seinen Augen das Festival in Jūrmala zerstören würden. Er hoffte allerdings, dass die Veranstaltung in Lettland bleiben und etwa in Riga stattfinden würde.⁴⁶

Seine Hoffnung wurde enttäuscht. Das Zentralfernsehen ließ sich auf die Verhandlungen mit Jūrmala nicht ein und verlegte den Wettbewerb: allerdings nicht nach Riga, sondern nach Jalta. Die Geschichte des sowjetischen Musikwettbewerbs junger *Estrada*-Talente in Jūrmala war somit abgeschlossen.

3. Der singende KiViN und New Wave

Nach dem Zerfall der Sowjetunion erlebten der unabhängige lettische Staat und das Ostseebad Jūrmala eine turbulente Epoche politischer und wirtschaftlicher Transformation. Jūrmalas wirtschaftliche Lage verschlechterte sich: Die

⁴⁴ Vgl. T. Jur'eva, „Jurmala-90“: festival'otmenjaetsja, in: Sovetskaja moloděž', 21.2.1990, S. 1; Ēduard Govoruško; V Jūrmale – ne do pesen, in: Izvestija, 23.2.1990, S. 7; Martynova/Sekridova.

⁴⁵ Vgl. Tat'jana Martynova, „Jurmala“.

⁴⁶ Vgl. Natal'ja Romanova, Raimond Pauls: „Konečno žal', no...“, in: Sovetskaja moloděž', 23.2.1990, S. 1; Govoruško; Martynova/Sekridova.

sanierungsbedürftige Infrastruktur aus der Sowjetzeit verfiel noch weiter; die Zahl von Kurgästen aus Russland und weiteren postsowjetischen Staaten ging angesichts der politischen und wirtschaftlichen Probleme in der ehemaligen UdSSR zurück.⁴⁷ Mit dem sowjetischen Musikwettbewerb verlor Jūrmala zudem eine Veranstaltung, die sich in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre aufgrund der intensiven Berichterstattung zu einem Markenzeichen des lettischen Badeortes in Osteuropa entwickelt hatte. Vom Glanz sowjetischer Festivals war der umstrittene lettische Geschäftsmann und Inhaber der Firma Consum, Vadims Makarenko, inspiriert, der die Errichtung einer Offshore-Zone an der lettischen Ostseeküste anstrebte, Jūrmala in West- und Osteuropa vermarkten wollte und zu diesem Zweck im Ostseebad in der ersten Hälfte der 1990er Jahre das „International Festival of Pop Music“ veranstaltete.⁴⁸ Bei der Umsetzung seiner ambitionierten Projekte setzte Makarenko in erster Linie auf den inzwischen als lettischer Kulturminister fungierenden Raimonds Pauls und auf die im postsowjetischen Raum beliebte lettische Sängerin Laima Vaikule.

Makarenkos Festivals hatten einen widersprüchlichen Charakter: Um Anfang der 1990er Jahre nicht die einflussreichen lettischen Nationalisten gegen die Veranstaltung aufzubringen, hielt der Veranstalter 1992 die Verwendung der russischen Sprache (neben dem Lettischen und Englischen) im Rahmen der Veranstaltung für unangebracht.⁴⁹ Mit beachtlichen Geldpreisen lockte er zahlreiche Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus dem Westen, deren Können von einer Jury beurteilt wurde, in der neben Pauls auch etliche Russen saßen. 1993 ließ Makarenko die Vizepräsidentin des Festivalorganisationskomitees Laima Vaikule in Moskau für die Veranstaltung werben. Die Sängerin versprach dem von der antirussischen Stimmung in Lettland verunsicherten russischen Publikum gute Unterhaltung in Jūrmala und versicherte, die Gäste aus Russland seien im Ostseebad herzlich willkommen.⁵⁰ Trotz der Unterstützung des Kultur-

⁴⁷ Vgl. Simmo Laakkonen/Karina Vasilevska, *From a Baltic Village to a Leading Soviet Health Resort: Reminiscences of the Social History of Yurmala, Latvia*, in: Peter Borsay/John K. Walton (Hrsg.), *Resorts and Ports: European Seaside Towns Since 1700*, Bristol 2011, S. 183-196, hier S. 192f.

⁴⁸ Vgl. A. Petrenko, *Jurmala priglašēt na festival'*, in: *Literaturnaja gazeta*, 15.7.1992, S. 15; Tamara Martynova, *Net, ēto javno ne „San Remo“!*, in: *Pravda*, 27.8.1992, S. 4; Nikolaj Focht: *Jurmala: tivial'noe šou dlja očen' uzko go kruga*, in: *Izvestija*, 18.8.1994, S. 7; „Jurmala – 96“, in: *Kul'tura*, 30.3.1996, S. 1; Valerij Kičīn, *Zakon majatnika. Zavisnūv mežuđu prošlīm i buduščīm, Latvija snova smotrit russkoe TV*, in: *Izvestija*, 28.4.1999, S. 5; Matvej Glebov, *Jurmala-2002. „Novuju volnu“ oktryli po-staromu-po-russki*, in: *Moskovskaja pravda*, 3.8.2002, S. 1.

⁴⁹ Vgl. Natalija Orlova, *Udači i provaly. Konkurs „Jurmala 1992“ smenil pravila*, in: *Kommersant*, 1.6.1992, <<http://kommersant.ru/doc/4993>> (1.12.2016).

⁵⁰ Vgl. Matvej Glebov, *„Jurmala-93“ priglašēt tol'ko za dollary*, in: *Izvestija*, 9.7.1993, S. 8.

ministers Pauls und der Bemühungen der Sängerin Vaikule erwiesen sich Makarenkos Festivals jedoch als wenig erfolgreich und wurden ab Mitte der 1990er Jahre nicht mehr veranstaltet.

2002 rückte Lettland ins Blickfeld der europäischen Pop-Musik-Fans: Die Sängerin Marija Naumova, die Raimonds Pauls in den 1990er Jahren entdeckt hatte⁵¹ und die Anfang der 2000er Jahre unter dem Künstlernamen Marie N. bekannt war, gewann den Eurovision Song Contest in Tallinn und holte damit diese im Baltikum und im postsowjetischen Raum beliebte Veranstaltung nach Riga. Gleichzeitig unternahm der lettische Präsidentschaftskandidat von 1999 und langjährige Saeima-Abgeordnete⁵² Pauls und der russische Komponist und Produzent Igor' Ja. Krutoj einen neuen Versuch, einen internationalen Wettbewerb junger Pop-Sängerinnen und -Sänger an der lettischen Ostseeküste zu etablieren: Der „International Contest of Young Pop Singers New Wave“ fand bis 2014 in Jūrmala statt. Krutoj und Pauls schlossen die Zusammenarbeit mit Makarenko aus und knüpften an die Tradition des sowjetischen Musikwettbewerbs in Jūrmala an: Zu den Gästen der ersten New-Wave-Auflage zählten 2002 die Grand-Prix-Gewinner von 1988 und 1989 Aleksandr Malinin und Soso Pavliashvili. Obgleich sich die neue Veranstaltung bewusst als internationaler Wettbewerb positionierte, kamen die meisten Teilnehmenden und Gäste aus Russland und aus dem postsowjetischen Raum.⁵³ Im russischen Fernsehen übertragen, erinnerten „New Wave“ und auch das zwischen 1996 und 2014 in Jūrmala jährlich ausgetragene Musikfestival „Golosjaščij KiViN“ (Singender KiViN) der russischen TV-Comedy-Kultsendung „KVN“ (Klub vesélych i nachodčivych, Klub fröhlicher und findiger Menschen) das russischsprachige Publikum an Jūrmala und erwiesen sich als Segen für das Ostseebad: Ähnlich wie in der Sowjetzeit strömten wieder zahlreiche russische Touristen nach Jūrmala, wo sie den Ostseeurlaub mit dem Besuch hochkarätiger Musikveranstaltungen verbinden konnten, bei denen die *crème de la crème* der russischen Popmusik-Szene auf der Bühne stand. Die nicht vorhandene Sprachbarriere und die geographische Nähe zur Russischen Föderation machten das Reiseziel Jūrmala für viele Russen besonders interessant.⁵⁴ So stellte das Tourist Information Center of Jūrmala zuletzt einen kontinuierlichen Anstieg der Zahl von Touristen aus Russland fest: Während 2009 die Mehrheit der Gäste aus Lettland (27 Prozent)

⁵¹ Vgl. Ēduard Govoruško, Zvezdnyj čas Marii Naumovoj, in: Russkij Bazar, 30.5.2002, <<http://russian-bazaar.com/ru/content/931.htm>> (1.12.2016).

⁵² Hierzu siehe Pauls/Zagorovskaja, S. 168-185.

⁵³ Vgl. Matvej Glebov, Jūrmala-2002. „Novuju volnu“ oktryli po-staromu-po-russki, in: Moskovskaja pravda, 3.8.2002, S. 1.

⁵⁴ Vgl. Počti 20% turistov na latvijskom kurorte Jūrmala – rossijane, in: Interfax Turizm, 27.2.2010, <<http://tourism.interfax.ru/ru/news/articles/8095/>> (1.12.2016).

stammte, gefolgt von Russland (17 Prozent), Litauen (14 Prozent) und Estland (11 Prozent), lösten die Russen die Letten 2013 auf dem ersten Platz ab. Insgesamt ein Drittel der mehr als 179.000 Jūrmala-Gäste kam in jenem Jahr aus Russland.⁵⁵ Diese russischen Touristen ließen sich weder von der scharfen Lettland-Kritik des Kremls noch von der antilettischen Berichterstattung in Russland irritieren, die sich auf die Diskriminierung der russischsprachigen Bevölkerung im Baltikum konzentrierte und Lettlands Russen dabei zu der am stärksten diskriminierten Minderheit und Lettland zu einem „neofaschistischen Staat“ stilisierte.⁵⁶ „New Wave“, „Singender KiViN“ und weitere russischsprachige Festivals und Konzerte, die ab Anfang des 21. Jahrhunderts regelmäßig im Sommerkonzertsaal Dzintari stattfanden, sowie bemittelte russische Touristen leisteten einen wesentlichen Beitrag zum rasanten wirtschaftlichen Aufschwung des Ostseebades: So waren etwa das luxuriöse Baltic Beach Hotel & SPA und schicke Restaurants bei wohlhabenden Gästen aus Russland besonders beliebt. Jūrmalas Infrastruktur – zum Beispiel Hotels und der Sommerkonzertsaal Dzintari – wurde saniert bzw. modernisiert. Außerdem ließen sich manche Russen und später auch Ukrainer, Kasachen und Chinesen in Jūrmala nieder. Sie nutzten dabei die zeitweilige Liberalisierung des lettischen Einwanderungsgesetzes (2010 bis 2014), die Nicht-EU-Ausländern, die in die lettische Wirtschaft investierten bzw. in Lettland Immobilien erwarben, eine zunächst befristete Aufenthaltserlaubnis in diesem EU-Staat und somit auch die Freizügigkeit innerhalb des Schengen-Raumes sicherte.⁵⁷

Die lettischen Nationalisten aus der rechtskonservativen Regierungspartei Nacionālā apvienība (Nationale Vereinigung) beobachteten besorgt diese russische ‚(Kultur)Expansion‘ in Lettland und Jūrmalas Umwandlung in einen ‚Vorposten der russischen Kultur‘. In dieser Entwicklung sahen sie eine große Gefahr für Lettland⁵⁸, wo die Bevölkerung der Volkszählung von 2011 zufolge zu

⁵⁵ Vgl. ebd.; Aleksandra Sergeeva, Čto ždet Jūrmalu?, in: vesti.lv, 16.4.2015, <<http://vesti.lv/news/chto-zhdet-yurmalu/print>> (1.12.2016); Andrej Solopenko, Kak živet Jūrmala posle uchoda „Novoj volny“, in: rubaltic.ru, 7.8.2015, <<http://www.rubaltic.ru/article/ekonomika-i-biznes/07082015-yurmala/>> (1.12.2016).

⁵⁶ Vgl. bspw. Jurij Prikulov, Russkie v Latvii – samye besparavnye v Evrope, in: Komsomol'skaja kravda kp.ru, 22.11.2010, <<http://www.kp.ru/daily/24594.5/762573/>> (1.12.2016); Vladimir V. Simindej, Ognem, štykom i lest'ju. Mirovye vojny i ich nacionalističeskaja interpretacija v Pribaltike, Moskau 2015; Aleksandr Nosovič, Istorija upadka. Počemu u Pribaltiki ne polučilos', Moskau 2015.

⁵⁷ Vgl. Nikolaj Konstantinov, Kak latyšī zanimajut mesta gostej v Jūrmale, in: Ria Novosti, 2.7.2015, <<https://ria.ru/očerki/20150702/1109493853.html>> (1.12.2016).

⁵⁸ Vgl. Nacionalistov pugajut rossijskie investicii, in: vesti.lv, 31.8.2011, <<http://www.telegraf.lv/news/nacionalistov-pugayut-rossiiskie-investicii>> (1.12.2016); Oksana Antonenko, V Latvii vidjat ten' Putina za konkursom v Jūrmale, in: bbc.com/russian, 29.7.2014, <http://www.bbc.com/russian/society/2014/07/140729_

mehr als einem Drittel aus ethnischen Russen und Russischsprachigen bestand, und vor allem für Jūrmala, wo die ethnischen Letten 2011 mit etwa 53 Prozent nur noch eine knappe Mehrheit darstellten.⁵⁹ Die Ende 2013 ausgebrochene Ukraine-Krise, die Krim-Annexion durch Russland im März 2014 und Moskaus Hybridkrieg in der Ostukraine verstärkten die antirussischen Ressentiments der rechtsgerichteten Regierung unter Ministerpräsidentin Laimdota Straujuma (2014–2016), die – im Bewusstsein der lettischen Erfahrungen mit Russland im 20. Jahrhundert – mit der prowestlichen Regierung Kiews sympathisierte, das Schicksal der Ukraine auf Lettland projizierte und die EU-Sanktionen gegen Russland trotz ihrer negativen Auswirkungen auf Lettland unterstützte.⁶⁰

Im Hinblick auf das russische Kulturleben in Jūrmala entging dem lettischen Außenministerium zum Beispiel nicht die Tatsache, dass die russischen Sänger Iosif D. Kobzon und Oleg M. Gazmanov, der Musikproduzent Iosif I. Prigožin und weitere Stammgäste russischer Festivals im Ostseebad den vom russischen Kulturministerium am 11. März 2014 initiierten offenen Brief unterzeichnet hatten, in dem insgesamt 514 russische Künstler und Wissenschaftler Vladimir Putins Krim- und Ukraine-Politik ausdrücklich unterstützten.⁶¹ Im Vorfeld des „New Wave“-Festivals vom 22. bis 27. Juli 2014 verhängte der aus Jūrmala stammende Außenminister Edgars Rinkēvičs (seit 2011) von der liberal-konservativen Partei Vienotība (Einheit) für unbestimmte Zeit ein Einreiseverbot gegen die Festivalgäste Gazmanov, Kobzon und Alla Perfilova, die als „Befürworter des Imperialismus und der Aggression“ charakterisiert wurden und die durch ihre Handlungen die Verletzung der territorialen Integrität und Souveränität der Ukraine begünstigt hätten.⁶² Im Gegensatz zu Gazmanov, Kobzon und ihrem Ehepartner Prigožin hat die 1987 als „attraktivste Teilnehmerin“ des sowjetischen Musikwettbewerbs in Jūrmala ausgezeichnete Perfilova

new_wave_jurmala> (1.12.2016); Sergej Reveda, Sbylas' meča „patriota“: „Novaja volna“ ušla iz Latvii, in: rubaltic.ru, 28.11.2014, <<http://www.rubaltic.ru/article/kultura-i-istoriya/28112014-volna/>> (1.12.2016).

⁵⁹ Vgl. 2011.gada tautas skaitīšana – Datubāze, <<http://www.csb.gov.lv/statistikas-temas/2011gada-tautas-skaitisana-datubaze-33609.html>> (1.12.2016).

⁶⁰ Vgl. Adrian Bridge, Latvia to maintain tough line on Russia as it assumes EU Presidency, in: The Telegraph, 31.12.2014, <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/latvia/11319895/Latvia-to-maintain-tough-line-on-Russia-as-it-assumes-EU-Presidency.html>> (1.12.2016).

⁶¹ Vgl. Dejateli kul'tury Rossii – v podderžku pozicii Prezidenta po Ukraine i Krymu, <<http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/ministerstvo/deyateli-kul'tury-rossii-v-podderzhku-pozitsii-prezidenta-po-ukraine-i-krymu>> (1.12.2016).

⁶² Ārlietu ministrs Edgars Rinkēvičs pieņem lēmumu par Krievijas pilsoņu iekļaušanu ieeļošanas aizlieguma Latvijā sarakstā, <<http://www.mfa.gov.lv/aktualitates/zinas/36545-arlietu-ministrs-edgars-rinkevics-pienem-lemumu-par-krievijas-pilsonu-ieklausanu-iecelosanas-aizlieguma-latvija-saraksta>> (1.12.2016).

(Kunstname Valerija) den erwähnten offenen Brief zwar nicht unterschrieben. In ihren Interviews machte sie aber keinen Hehl aus ihrer Sympathie für die Ukraine-Politik des Kremls.⁶³

Sowohl die betroffenen Musiker als auch das russische Außenministerium zeigten sich über das Einreiseverbot entrüstet und warfen der lettischen Regierung vor, die von der EU gepriesenen demokratischen Grundprinzipien (etwa Meinungsfreiheit) auf gröbste Weise missachtet zu haben. In der großen Silvester-Show „Goluboj ogonek 2015“ (Blaues Licht 2015) des russischen Senders Rossija 1 (Russland 1) ließen Kobzon, Gazmanov und Valerija ihrer Empörung freien Lauf, indem sie als Trio mit dem Song „Sankcii“ (Sanktionen), der überarbeiteten Version des von Raimonds Pauls komponierten Songs „List’ja žel’tje“ (Gelbe Blätter) von 1968, auftraten. In diesem Lied versprachen sie, mit Konzerten nach Jūrmala zu kommen, und schlugen gleichzeitig vor, Sanktionen gegen die für das Einreiseverbot zuständigen lettischen Politiker einzuführen. Während das Trio sang, blickte die Kamera auf den temperamentvollen, von der Aktion des lettischen Außenministers sichtlich bestürzten Grand-Prix-Gewinner von 1989, Soso Pavliashvili, der sich noch Anfang der 1990er Jahre in Moskau niedergelassen hatte und sich nach dem russisch-georgischen Krieg 2008 als Gegner des Westens und als Putin-Sympathisant profilierte.⁶⁴

Die Entscheidung des Außenministers Rinkēvičs rief auch in Lettland ambivalente Reaktionen hervor. Die sozialdemokratische Oppositionspartei Saskaņa (Harmonie) des russischstämmigen Oberbürgermeisters von Riga (seit 2009) und überzeugten Befürworters russischer Festivals in Jūrmala, Nils Ušakovs, verurteilte das Einreiseverbot.⁶⁵ Die Kreml-treuen Moskauer Medien beschimpften Rinkēvičs und verschärfte Ende 2014 ihre ohnehin abwertende Berichterstattung über seine Person, nachdem der Außenminister – als erster Spitzenpolitiker im postsowjetischen Raum – die lettische Öffentlichkeit mit seinem Coming-out überrascht hatte. Im Kontext der schwulenfeindlichen Stimmung in Russland hetzte etwa die Moskauer Presse gegen den „perversen europäischen Frauenhasser“ Rinkēvičs, der der „attraktive[n] russischen Blondine“ Valerija aufgrund ihrer Heimatliebe die Teilnahme am Musikfestival in

⁶³ Vgl. Gazmanovu, Kobzonu i Valerii zapretili v’ezd v Latviju, in: interfax.ru, 21.7.2014, <<http://www.interfax.ru/culture/386914>> (1.12.2016).

⁶⁴ Online unter: <<https://www.youtube.com/watch?v=I-SY38JZX8>> (1.12.2016). Zu Pavliashvili siehe Julija Chožateleva, Soso Pavliashvili: „Esli budet procvetat’ Rossija, zacvetut i Gruzija, i Ukraina, i vse strany byvshego SSSR“, in: Komsomol’skaja pravda kp.ru, 20.3.2014, <<http://www.kp.ru/daily/26209.4/3094013/>> (1.12.2016).

⁶⁵ Vgl. „Net nikakogo smysla rugat’ Rossiju“. Interv’ju mēra Rigi Nila Ušakova speckoru „Meduzy“ Il’e Azaru, in: meduza.io, 13.11.2014, <<https://meduza.io/news/2014/11/13/net-nikakogo-smysla-rugat-rossiju>> (1.12.2016).

Jūrmala verweigert habe.⁶⁶ Gleichzeitig meldeten sich mehrere russische Politiker und Künstler zu Wort, welche die Durchführung russischer Musikfestivals in Jūrmala angesichts der „antirussischen“ Lettland- und EU-Politik für inakzeptabel hielten und eine umgehende Rückkehr in die Russische Föderation verlangten.⁶⁷

Unter diesen Umständen verlegte Igor' Krutoj den „New Wave“-Wettbewerb 2015 nach Soči, während der KVN-Produzent, die Firma AMiK, sein Musikfestival „Singender KiViN“ 2015 im Ostseebad Svetlogorsk im Gebiet Kaliningrad veranstaltete und den Teilnehmenden außerdem erlaubte, den russischen Präsidenten zu preisen und sich über seine westlichen Widersacher (Barack Obama, Angela Merkel, François Hollande) sowie über den früheren Standort Jūrmala lustig zu machen.⁶⁸ Ähnlich wie „New Wave“ und „Singender KiViN“ verließ das Humorfestival „Jurmalina“ des Senders Rossija 1 Jūrmala und zog 2015 nach Soči um.⁶⁹

Im Vorfeld der Festivals in Soči strahlte die Nachrichtensendung „Segodnja“(Heute) des russischen Senders NTV(Besitzer: Gazprom-Media Holding AG) eine Reportage über die Lage in Jūrmala im Sommer 2015 aus. Der Reporter Andrej Chramcov stellte ein Ostseebad dar, das einen teuren Preis für die „antirussische Politik“ der „US-hörigen“ lettischen Machthaber bezahlt habe. Letztere hätten Jūrmala in die „tristen“ 1990er Jahre zurückgeworfen, in denen das Ostseebad ohne russische Gäste beinahe untergegangen sei. „New Wave“ und die von Nostalgie geprägten Russen hätten Jūrmala in den 2000er Jahren gerettet. Nun sei der Tourismus aus Russland aus politischen Gründen um 30 Prozent eingebrochen, wodurch die Stadt 2015 etwa 50 Millionen Euro verlieren würde. Anstelle hochkarätiger russischer Festivals würden im Sommerkonzertsaal Dzintari nun mittelmäßige Konzerte stattfinden.⁷⁰ Das von Chramcov suggerierte Bild des von einflussreichen „Russenhassern“ aus dem „EU-Armenhaus“ Lettland zum Verfall verurteilten Jūrmala wurde auch vom Regierungsblatt „Rossijskaja gazeta“ (Russische Zeitung) und von weiteren Kreml-nahen Medien verbreitet.⁷¹

⁶⁶ Vgl. etwa Michail Šachnazarov, *Kogda gordit'sja bol'she nečem...*, in: *izvestia.ru*, 7.11.2014, <<http://izvestia.ru/news/579098>>; TV-Sendung *Mužskoe dostoinstvo* (Männliche Ehre, NTV) am 22.11.2014, online unter: <<http://www.ntv.ru/novosti/1266316/>> (1.12.2016).

⁶⁷ Vgl. *Zapret na v"ezd v Latviju rossijskim artistam*, <https://ria.ru/trend/stop_latviya_21072014/> (1.12.2016).

⁶⁸ Online unter: <<http://www.1tv.ru/shows/kvn/vypuski/kvn-2015>> (1.12.2016).

⁶⁹ Vgl. *Perenos konkursa „Novaja volna“ v Soči*, <https://ria.ru/trend/New_wave_Sochi_12012015/> (1.12.2016).

⁷⁰ Vgl. *Opustevšaja Jurmala rasplačivaetsja za antirossijskie sankcii otsutsviem turistov*, <<http://www.ntv.ru/novosti/1433001/>> (1.12.2016).

⁷¹ Vgl. *Nadežda Ermolaeva, Čerez god posle uchoda „Novoj volny“ Jurmala prevratilas' v*

Zeichnete sich im Jahr 2015 tatsächlich der Untergang des lettischen Ostseebades ab oder stellt die erwähnte Berichterstattung vielmehr ein markantes Beispiel des von Moskau entfesselten Propagandafeldzugs gegen das Baltikum dar? Sowohl lettische als auch ausgewogenere russische Publikationen zeichnen ein differenzierteres Bild von Jūrmala in den Jahren 2015 und 2016. So bestritt die Stadtverwaltung von Jūrmala nicht die Tatsache, dass das Ende der wichtigsten russischen Festivals und der Rückgang zahlungskräftiger Touristen aus Russland das Ostseebad und seine Tourismusindustrie durchaus hart getroffen hätten. Die lettischen Experten bezifferten Jūrmalas Verluste durch die ausgebliebenen Festivals und Gäste allerdings nicht auf 50, sondern auf etwa 30 Millionen Euro. Man betonte jedoch gleichzeitig, dass von einer „Katastrophe“⁷², geschweige denn von einem „Untergang“ des Ostseebads keine Rede sein könne. Auch im Krisenjahr 2015 habe Jūrmala einen bescheidenen Anstieg der Zahl von Gästen, vor allem von Touristen aus Skandinavien und Westeuropa, um etwa drei Prozent verbuchen können. Zum Vergleich: In den „fetten Jahren“ der russischen Festivals betrug die jährliche Wachstumsrate ca. 20 Prozent. Bemerkenswert ist, dass die Russen trotz der angespannten politischen Lage sowohl 2015 als auch 2016 immer noch die größte ausländische Gästegruppe blieben. Der Gazprom-Sender NTV und weitere Kreml-nahe Medien blendeten diese Besonderheit aus und führten den Rückgang russischer Gäste in Jūrmala auf die Politik der lettischen Regierung zurück. In Lettland hob man hingegen in erster Linie die tiefe Wirtschaftskrise in Russland hervor, die viele Russen zwingt, auf einen Urlaub an der lettischen Ostseeküste zu verzichten. Die lettische Tourismusbranche zeigte sich über die Situation in Jūrmala enttäuscht. Sie sah allerdings darin auch eine Chance für die Stadt, die Qualität der angebotenen Leistungen zu verbessern, das aufgrund der russischen Festivals gestörte Preis-Leistungs-Verhältnis auszugleichen, das bisher eher auf die russischsprachigen Gäste fokussierte Kulturangebot etwa durch Klassik- und Jazz-Konzerte im Sommerkonzertsaal Dzintari zu erweitern und dadurch neue Gäste aus dem Westen zu gewinnen.⁷³

niščij kurort, in: Rossijskaja gazeta rg.ru, 22.7.2015, <<https://rg.ru/2015/07/22/urmala-site-anons.html>> (1.12.2016). Siehe auch Pavel Alekseev, „Novaja volna“ razorila Jūrmalu. Kurort obniščal iz-za otkaza ot konkursa, in: Ytro.ru, 22.7.2015, <<https://utro.ru/articles/2015/07/22/1250606.shtml>> (1.12.2016).

⁷² Sergej Orlov, Katastrofa Jūrmaly – rasplata za rusofobiju. Krach turbiznesa v gorodekurorte okazalsja simvolom problem v ékonomike Latvii, in: Svobodnaja pressa, 5.6.2015, <<http://svpressa.ru/politic/article/150037/>> (1.12.2016).

⁷³ Vgl. bspw. Jūrmala ne žaluetsja na nechvatku turistov, in: Postimees.ru, 18.7.2015, <<http://rus.postimees.ee/3265479/jurmala-ne-zhaluetsja-na-nehvatku-turistov>> (1.12.2016); Il'ja Žegulev, Jūrmala bez russkich. Kak glavnyj latvijskij kurort pereživaet „vojnu sankcij“, in: meduza.io, 6.3.2015, <<https://meduza.io/feature/2015/03/06/>>

Obwohl die russischen Festivals Jūrmala verlassen hatten und die Zahl russischsprachiger Gäste im Ostseebad zurückgegangen war, traten zahlreiche russische Sängerinnen und Sänger und weitere Künstlerinnen und Künstler 2015 und 2016 in Jūrmala auf.⁷⁴ Als Beispiel kann in diesem Zusammenhang das im Vergleich zum pompösen „New Wave“ bescheidene Festival „Laima Vaikule Jūrmala Rendez-Vous“ erwähnt werden, das Laima Vaikule 2015 und 2016 veranstaltete. Russische Künstlerinnen und Künstler, die Vaikules Einladung folgten und nach Jūrmala kamen, wurden von ihren Kollegen und manchen russischen Medien der „Profitgier“ und eines „mangelhaften Patriotismus“ bezichtigt. Eine bemerkenswerte Rolle spielte in dieser Kampagne der Dichter Il'ja Reznik, der in der Sowjetzeit mit Raimonds Pauls zusammengearbeitet hatte und 2016 die russischen Musikerinnen und Musiker aufforderte, den „russlandfeindlichen NATO-Staat“ Lettland zu boykottieren.⁷⁵

4. Abschließende Betrachtungen

Im Juli 2016 fand das erste Kulturfestival „Made in Ukraine“ in Jūrmala statt. Diese Veranstaltung wurde vom Studio Kvartal 95 (Viertel 95), dem führenden Produzenten von TV-Unterhaltungssendungen in der Ukraine, organisiert und hatte eine wichtige politische und symbolische Bedeutung: Anfang des 21. Jahrhunderts traten der Studioleiter Volodymyr O. Zelens'kyj und weitere Autoren und Schauspieler des Studios Kvartal 95 in der russischen KVN-Sendung auf und wurden etwa beim KVN-Musikfestival in Jūrmala 2000 und 2001 ausgezeichnet. Nach einem Konflikt mit dem KVN-Produzenten AMiK kehrte Zelens'kyj in die Ukraine zurück und baute dort mit seinen Kollegen das Studio Kvartal 95 auf, das Spielfilme und Unterhaltungssendungen in der Ukraine und

yurmala-bez-russkih> (1.12.2016); Dmitrij Vačedin/Aleksej Gusev/Dmitrij Komarov u.a., Importozameščenie v Jurmale. Čto proischodit na ljubimom kurorte rossijan v Latvii, in: meduza.io, 14.8.2016, <<https://meduza.io/feature/2016/08/14/importozameschenie-v-yurmale>> (1.12.2016); Marina Petrova, Novaja Jūrmala: kačestvenno, deševo, intelligentno, in: Sputnik Latvija, 19.7.2016, <<http://ru.sputniknews.lv.com/Latvia/20160719/2431550.html>> (1.12.2016).

⁷⁴ Vgl. Vačedin/Gusev/Komarov u.a.

⁷⁵ Vgl. etwa Aleksandra Surkova, Il'ja Reznik ob"javil predateljami zvezd, priechavšich v Jūrmalu na festival' Vajkule, in: life.ru, 5.7.2016, <https://life.ru/t/%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%B0/873424/ilia_rieznik_obiavl_priedatieliامي_zviedz_priekhavshikh_v_iurmalu_na_festival_vaikule> (1.12.2016); Julija Mazur: Il'ja Reznik o festivale Vajkule v Jūrmale: Oni snosjat rossijskie pamjatniki, vystupat' tam besprincipno, in: Komsomol'skaja pravda kp.ru, 5.7.2016 <<http://www.kp.ru/daily/26550/3567697/>> (1.12.2016).

in Russland produzierte und mit russischen Partnern vor dem Ausbruch der Ukraine-Krise eng vernetzt war.⁷⁶

Nachdem Kvartal 95 die russische Krim-Annexion verurteilt und die „Antiterroroperation“ der Kiewer prowestlichen Regierung in der Ostukraine unterstützt hatte, wurde Zelens'kyj zur *persona non grata* in Russland, wobei das Ermittlungskomitee der Russischen Föderation Ermittlungen gegen ihn wegen der finanziellen Unterstützung des von Kiew betriebenen „Völkermordes im Donbass“ aufnahm.⁷⁷ Da das russische KVN-Festival Jūrmala aus politischen Gründen verlassen hatte, ging das Studio Kvartal 95 mit seinem Festival absichtlich nach Lettland und wurde dort begeistert empfangen. Der ukrainische Nachrichtensendung TSN (Privatsender 1+1) hob am 24. Juli 2016 zufrieden hervor, dass das ukrainische Festival die russische Veranstaltung „New Wave“ würdig ersetzt habe.⁷⁸

Dieses Beispiel ist ein Sinnbild der sowjetischen, russischen und ukrainischen Musikveranstaltungen, die im lettischen Ostseebad Jūrmala zwischen 1986 und 2016 stattgefunden haben. Der von Raimonds Pauls am Anfang der Perestrojka ins Leben gerufene sowjetische *Estrada*-Wettbewerb junger Talente sollte die sowjetische Pop-Musik auffrischen und gleichzeitig Jūrmalas Aufstieg zum ‚sowjetischen Sopot‘ begünstigen. Der sich abzeichnende Untergang des sowjetischen Staatssozialismus Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre manifestierte sich unter anderem in der zunehmenden Kommerzialisierung des Musikfestivals. Letztere rief einen Konflikt zwischen der Stadt Jūrmala und dem sowjetischen Zentralfernsehen hervor, das den erzielten Gewinn nicht mit dem Ostseebad teilen wollte. Der im Hinblick auf den Untergang des Sozialismus und den sich abzeichnenden Zusammenbruch der UdSSR symptomatische Dissens zwischen Moskau und der lettischen Peripherie besiegelte das Ende der bei der Bevölkerung beliebten und im Ausland beachteten Veranstaltung. Während 1990 vor allem ökonomische Gründe den Ausschlag für das Ausgaben, war das Ende des „New Wave“ und anderer Festivals 2015 im Kontext der Ukraine-Krise politisch motiviert und durch den lettischen Außenminister Rinkēvičs absichtlich provoziert, der der offiziellen russischen Propaganda mit dem Einreiseverbot für die umstrittenen Sänger Gazmanov, Kobzon und ihre

⁷⁶ Vgl. Komanda KVN „95-j kvartal“, <<http://kvartal95.com/history/>> (1.12.2016).

⁷⁷ Vgl. V Rossii vzbudili ugolovnoe delo protiv Zelenskogo i Rogovcevoj, in: Korrespondent.net, 6.2.2015, <<http://korrespondent.net/ukraine/politics/3476262-v-rossyy-vozbudyly-uholovnoe-delo-protyv-zelenskoho-y-rohovtsevoi>> (1.12.2016).

⁷⁸ Vgl. Boršč i zrelišče. Festival' Made in Ukraine dostojno zamenil rossijskuju „Novuju volnu“ v Jurmale, in: tsn.ua 24.7.2016, <<http://ru.tsn.ua/glamur/borsch-i-zrelische-festival-made-in-ukraine-dostojno-zamenil-rossiyskuyu-novuyu-volnu-v-yurmale-678005.html>> (1.12.2016).

Kollegin Valerija einen Vorwand für die Verschärfung der antilettischen Propagandakampagne in Russland lieferte.

Für das in der Sowjetunion und im sozialistischen Ausland bekannte und in der kommunistischen Propaganda instrumentalisierte Ostseebad Jūrmala hatten die sowjetischen und russischen Musikfestivals überwiegend positive Auswirkungen: In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre profitierte die Stadt von der intensiven Berichterstattung über den Musikwettbewerb in sowjetischen Medien und vor allem im Zentralfernsehen, welche den Ruf des Ostseebades nachhaltig verbesserte und viele Touristen zu einer Reise an die lettische Ostseeküste animierte. Während die Anfang der 1990er Jahre von Vadims Makarenko organisierten Pop-Musik-Festivals außerhalb Lettlands kaum wahrgenommen wurden, brachten „New Wave“, „Singender KiViN“ und andere russische Musikfestivals bemittelte Gäste aus Russland mit sich, die Jūrmala einen wirtschaftlichen Aufstieg ermöglichten und gleichzeitig vor 2014 zu einer ‚russischen Hochburg‘ in Lettland und in der EU machten.

Leitrezension

Tobias Widmaier/Nils Grosch (Hrsg.), Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven (Populäre Kultur und Musik, Bd. 13), Münster/New York (Waxmann) 2014, 216 S.

Städte rufen ganz eigene Erscheinungsformen von Musik und von Geräuschen hervor. Der Straßenverkehr, die Büros und die Fabriken, die Einkaufspassagen und generell die dichte Besiedelung erzeugen bereits ein gewisses Grundrauschen, das die akustische Wahrnehmung des urbanen Raumes prägt. Hinzu treten die vielfältigen technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die das städtische Leben immer wieder verändern und zugleich Auswirkungen auf die Hörgewohnheiten und auf die Präsenz von Musik haben. Denn die Musik ist in der Stadt trotz aller hervorgehobener Ausstrahlungskraft von Oper, Musical oder Konzert nicht hierauf allein beschränkt. Sie ist in der Stadt heute vielerorts gegenwärtig, ob in Geschäften, auf der Straße, in Cafés oder im Kopfhörer der Fußgänger, und ihre Erscheinungsformen unterliegen angesichts der Zeitläufte markanten Veränderungen. Genau an dieser Stelle setzt auch der gelungene Sammelband „Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft“ an, der von Tobias Widmaier und Nils Grosch herausgegeben wurde und sich den „ubiquitären Musikformen“ (S. 7) zuwendet. Die hier versammelten zehn Aufsätze bieten einen sehr anregenden und informativen Blick auf die entsprechende Entwicklung in Deutschland vom letzten Drittel des 18. bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Dabei werden stellenweise auch Bezüge zu anderen europäischen und amerikanischen Ländern hergestellt. Durch die zeitlich und vor allen Dingen thematisch breite Perspektive bietet der Band ein äußerst facettenreiches Bild zum Thema Stadt und Musik.

Der erste und zugleich umfangreichste Beitrag von Martin Thrun behandelt die populären Garten- und Saalkonzerte, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nach dem Vorbild der 1732 eingerichteten Londoner Belustigungsgärten „Vauxhall Gardens“ auf dem europäischen Kontinent entstanden und sich zu einem bedeutenden Bestandteil des städtischen Freizeitvergnügens entwickelten. Da es noch keine umfassende Arbeit, sondern nur vereinzelte lokalgeschichtliche Darstellungen zu diesem Thema gibt, kann auch Thrun, deutlich auf dieses Desiderat hinweisend, nur eine Annäherung bieten. Dies gelingt ihm am Beispiel von Frankfurt am Main auf sehr instruktive Weise. Anhand der dortigen Vergnügungsorte „Vauxhall“ (1825–30) und „Mainlust“, die von 1832 bis 1859 als Ersatzort diente, zeichnet er nach, wie sich durch diese Einrichtun-

gen eine neuartige Dimension von bürgerlicher Öffentlichkeit ausbildete. Denn im Vergleich zu privaten Zirkeln und im Gegensatz zu jenem in Etablierung begriffenen Konzertwesen, das mit spezifischen ästhetischen Ansprüchen die Musik in den Mittelpunkt stellte und hierfür eine konzentrierte Zuhörerschaft verlangte, bildete sich mit den Gartenkonzerten ein wichtiges öffentliches Forum für die populäre Musik aus. Der Musik wurde hier eine feste Funktion zugeschrieben, indem sie einerseits der Besuchermenge eine angemessen wahrnehmbare Unterhaltung bieten, aber andererseits nicht zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen und dadurch störend wirken sollte. Sie wurde idealerweise zum nicht wegzudenkenden Medium, das an diesem Vergnügungsort ein breites Publikum „atmosphärisch umhüllen“ (S. 19) konnte. Auf diese Weise trugen die Saal- und Gartenkonzerte nicht nur erheblich zur Verbreitung von Musik im öffentlichen Raum bei, sondern beförderten auch den „Trend zur Permanenz und Veralltäglicung von Unterhaltung“ (S. 44), so das Fazit Thruns.

Wie sehr Musik aber auch jenseits fester Orte buchstäblich in der Luft lag, zeigen die drei folgenden Beiträge von Nils Grosch, Tobias Widmaier und Lasse Frankhänel, die sich der Drehorgel, der deutschen Straßenmusikkapelle in London und New York sowie speziell der Hamburger Pankokenkapelle als hiesiges Beispiel für Blasmusik der Straße zuwenden.

Die Drehorgel bietet, wie Grosch in seinem Beitrag aufzeigt, als mobiles Musikphänomen in der Stadt ein Beispiel für die im 19. Jahrhundert beobachtbare Tendenz der Musik, „fort von den Orten politischer Repräsentation hin zu den ökonomischen Umschlagplätzen“ (S. 54) zu migrieren. Zudem trug dieses Gerät erheblich zur öffentlichen Präsenz und Popularisierung des Opernrepertoires bei. Anhand verschiedener Beispiele zeigt Grosch anschaulich, wie die Musik den Weg vom Musiktheater zur Drehorgel und damit auf die Straße fand. Indem bereits bei Opernpremierern Melodien protokolliert und umgehend für die Drehorgel nutzbar gemacht wurden (im Laufe der Zeit entstanden professionelle Musikzeichner), vollzog sich auch ein innovativer und folgenreicher „Medienwechsel von der Bühne auf die Walze“ (S. 60).

Auf ähnliche Weise wirkten auch die von Widmaier in den Blick genommenen Straßenmusikkapellen, die eine Fülle von Melodien aus Opern sowie verschiedene Arrangements boten. Sie orientierten sich an den Hörgewohnheiten des Publikums auf der Straße und prägten diese zugleich. Am Beispiel der sogenannten „German Bands“ verfolgt Widmaier deren Wirken in New York und London zwischen 1850 und 1914. Viele der hier aufgetretenen Wanderkapellen stammten aus der Gegend um Kaiserslautern und sind Beispiele temporärer Arbeitsmigration. Trotz großer Erfolge entzündeten sich an diesen Bands aber auch erregte Lärmdebatten. Zahlreiche Karikaturen, Zeitungsbeiträge und gesetzgeberische Maßnahmen bieten anschauliche Zeugnisse hiervon. Dabei

spielten soziale, ästhetische und auch nationale Aspekte eine Rolle. Der Kriegsausbruch 1914 bildete schließlich eine Zäsur. Er sorgte für den Niedergang der Wanderkapellen, die nach dem Ersten Weltkrieg nur noch in nostalgischer Verklärung weiterexistierten. Dies traf auch auf die Hamburger Pankokenkapellen zu, deren Blütezeit bereits vor Kriegsbeginn nachzulassen begann.

Dass die Straße generell ein umkämpftes Terrain darstellen kann, verdeutlicht der Aufsatz von Hanns-Werner Heister, der hierauf einen vielseitigen Blick für die Zeit zwischen 1848 und 1914 bietet. Denn ob die Straße nur dem Verkehr oder doch allen gehöre, war nicht nur eine politische Frage, sondern auch Bestandteil der Auseinandersetzung um die richtigen und falschen, erlaubten und unerlaubten Klänge im öffentlichen Raum. Heister erinnert an die Lärmdebatten, die bisweilen auch Klaviermusik zum Inhalt hatten, und führt insbesondere die vielfältigen Dimensionen von Musik, Stimmen und Geräuschen vor Augen, die bei Paraden, Demonstrationen, Ritualen und Massenmobilisierungen eine wichtige Rolle spielten. Zur Herrschaft gehörten schließlich auch „akustische Macht und Gewalt“ (S. 95).

Dies verdeutlicht gleichfalls der Beitrag von Sonja Neumann über die frühe elektroakustische Beschallung in der Stadt. Am Beispiel Münchens beleuchtet sie die mit der Erfindung des Lautsprechers einsetzenden politischen und kulturellen Veränderungen im frühen 20. Jahrhundert. Insbesondere die Propagandamaschinerie des Nationalsozialismus profitierte erheblich davon, dass Musik nun ganz anders verfügbar wurde und bei Veranstaltungen als zentrales „Trägermaterial“ (S. 186) zeitgleich an verschiedenen Orten zur Verfügung stand. Schon bei der Eröffnung des Deutschen Museums im Jahr 1925 hatten Lautsprecher ein „Public Listening“ (S. 177) ermöglicht, indem die Festveranstaltung live aus dem Museum auf den Königsplatz übertragen wurde. Ferner zeitigten die technischen Neuerungen Veränderungen in Gaststätten und im Konzertverständnis. Denn durch Schallplatten, Radio und Lautsprecher wurde Musik auch ohne Musiker verfügbar. Die aufgekommenen Schallplattenkonzerte in Lichtspielhäusern riefen daher gleichermaßen Begeisterung und Entsetzen hervor.

In diesem Zusammenhang bietet auch der Beitrag von Beatrice Nickel über die 1916 erfundene Sambahschallplatte ein Beispiel für technisch bedingte Veränderungen und neue Inszenierungsformen von Text und Musik.

Wie sehr Musik und überhaupt die akustischen Erzeugnisse der Stadt die Kunst beschäftigten, führen auf sehr anregende Weise die Aufsätze von Bernhard Rusam mit Blick auf die Literatur um 1900 und von Susanne Weiß hinsichtlich der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts vor Augen. Allein die Literatur bietet einen reichen, wenngleich nicht unproblematischen Quellenfundus. Verschiedene Werke brachten eine subjektive Wahrnehmung der urbanen Klang-

landschaft zum Ausdruck und für den Futurismus barg die Großstadt eine große Faszination. Luigi Russolo feierte in einem Manifest aus dem Jahr 1913 geradezu die Kunst der Geräusche. Auch die Fotografie machte die Musik der Straße zum Thema. Straßenmusiker oder die lärmende Menschenmenge rückten in den Fokus, Werbeplakate erklärten das Koffergrammophon zum Genussmittel für den Strandurlaub.

Nicht anders setzte auch das Kino die Musik für Werbezwecke ein und wurde zu einem ganz eigenen Ort akustischer Erlebnisse, wie der Beitrag zur frühen Kinomusik von Markus Bandur darlegt. Hier entstanden noch einmal neue Hörerfahrungen und prägende Hörmuster.

Der Sammelband bietet im Ganzen mit seinen unterschiedlichen Beiträgen zur populären Musik nicht nur einen vielseitigen und stimmigen Überblick, sondern auch eine Fülle an Anregungen für die weitere Forschung, insbesondere in interdisziplinärer und stadtgeschichtlicher Hinsicht.

Peter Payer

Ununterbrochen in Betrieb Eine Geschichte der Paternoster in Wien, 1906 bis heute*

Abstract: The vertical expansion of the cities is inseparably connected with the invention and spreading of the lift. This put, beside the steel skeleton construction, one of the essential conditions for the coping of the urban mobility which increased since the end of the 19th century in huge speed upwards as well as in the depth. Beside the passenger lift the paternoster lift was installed in office buildings and commercial premises. The circulation lift without waiting periods increased the efficiency and raised the transport capacities. In the world of the employees he represented the uninterrupted working diligence of the ambitious bourgeoisie just as the unceasing circulation of acts, people or quite in general: of capital. At the example of Vienna it is shown how the paternoster lift spread in town and which architectural, social, but also mental results this had and has until today.

Die vertikale Expansion der Großstädte ist, wie wir aus zahlreichen kulturhistorischen Studien wissen, nicht denkbar ohne die Erfindung des Aufzugs. Dieser stellte, neben dem Stahlskelettbau, eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Bewältigung der urbanen Mobilität dar, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mit enormer Rasanzen in die Höhe wie auch in die Tiefe erweiterte.¹

¹ * Der Artikel stellt die erweiterte Fassung eines Textes dar, der in dem Buch „Auf und Ab. Eine Kulturgeschichte des Aufzugs in Wien“ erscheint (voraussichtlich Wien 2017). Vgl. dazu u. a. George R. Strakosch, Vertical Transportation. Elevators and Escalators, New York u. a. 1983; Jean Gavois, Going up. An informal History of the Elevator from the Pyramids to the Present, New York 1983; Jeannot Simmen/Uwe Drepper, Der Fahrstuhl. Die Geschichte der vertikalen Eroberung, München 1984; Vittorio Magnago Lampugnani u. a., Vertikal. Aufzug, Fahrtreppe, Paternoster. Eine Kulturgeschichte vom Vertikal-Transport, Berlin 1994; Sabine Oth, Nach oben. Der Personenaufzug als Verkehrsmittel, in: Thomas Hengartner/Johanna Rolshoven (Hrsg.), Technik – Kultur. Formen der Veralltäglichen von Technik – Technisches im Alltag, Zürich 1998, S. 105-120; Alisa Goetz (Hrsg.), Up, down, across. Elevators, Escalators and Moving Sidewalks, London 2003; Andreas Bernard, Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne,

Gleichzeitig veränderte sich damit, wie der britische Stadtforscher Stephen Graham einmal mehr jüngst analysierte, auch unser Blick auf die Stadt. Neue Wahrnehmungsmuster entstanden, bei denen Bewegung und der Blick von oben eine zentrale Rolle spielten.²

Die mit dem Aufzug verbundene Aufwertung der oberen Geschoße modifizierte die soziale Stratigrafie der Gebäude. Einst oft nur mühsam durch eine enge Dienstbotentreppe zu erreichen, verloren die oberen Stockwerke nun ihre benachteiligte Stellung, während die im ersten Stock angesiedelte „Beletage“ ihren von Aristokratie und Großbürgertum bevorzugten Rang einbüßte. Die Geschoße wurden egalisiert, technisch gleichwertig ausgestattet und somit bequem erreichbar. Mit dem Aufzug ‚emanzipierten‘ sich, so Rem Koolhaas in seiner berühmt gewordenen Analyse über Manhattans Hochhauskultur, alle horizontal übereinander gestapelten Flächen, die auf diese Weise gleichberechtigt genutzt werden konnten.³ Bald ergab sich ein neues Ranking. Denn aufgrund ihrer besseren Licht- und Luftverhältnisse und auch des Ausblicks wegen wurden die obersten Geschoße sozial besonders aufgewertet. Mit der Verbreitung des Aufzugs wurde somit unsere Vorstellung von Stadt neu konstituiert, im Baulichen genauso wie im Ökonomischen, Kulturellen oder Sozialen.

Aus technikhistorischer Sicht markieren die Jahre um 1900 eine entscheidende Zäsur, als der zunächst vorherrschende hydraulische Antrieb der Fahrstühle allmählich von der elektrischen Kraftübertragung abgelöst wurde. Diese war es auch, die den Einsatz von zwei weiteren vertikalen Transportmitteln beförderte: Rolltreppe und Paternoster. Bei beiden ging es – im Verhältnis zum herkömmlichen Personenaufzug – um Beschleunigung und Steigerung der Transportkapazitäten, erreicht durch Verkürzung der Wartezeiten. Während die Rolltreppe vor allem im Warenhaus zum Einsatz kam, etablierte sich der Paternoster vor allem in Bürogebäuden.

Die kulturwissenschaftliche Stadtforschung beschäftigt sich seit geraumer Zeit mit diesen beiden Sonderformen der Aufzugstechnik. Doch während es zur Geschichte der Rolltreppe bereits eine ausgezeichnete und detailreiche Einzelanalyse von Andrea Mihm gibt,⁴ liegt eine solche für den Paternoster noch nicht vor. Jeannot Simmen und Uwe Drepper geben ihm zwar in ihren Aufzugsstudien breiten Raum, sodass die „große“ Geschichte des Paternosters als eini-

Frankfurt a.M. 2006.

² Vgl. Stephen Graham, *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*, London/New York 2016.

³ Vgl. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York 1978, S. 82.

⁴ Vgl. Andrea Mihm, *Die Rolltreppe. Kulturwissenschaftliche Studien zu einem mechanisch erschlossenen Zwischenraum*, Phil. Diss., Univ. Marburg 2005.

germaßen erforscht gelten kann⁵; was bislang jedoch fehlt, ist eine Verschränkung mit der Stadtgeschichte. Letztere untersucht zwar ausführlich die Genese urbaner Netzwerke und technischer Infrastrukturen, eine vergleichende Städteanalyse oder detaillierte Entwicklungsgeschichte des Aufzugs und seiner Sonderformen im Kontext der Urbanisierung ist allerdings nach wie vor Desiderat.⁶

Wie und wo breitete sich der Aufzug in der Stadt aus? Welche Auswirkungen hatte dies für den Alltag der Bewohner? Wie lernte man damit umzugehen? Derartigen Fragen soll im Folgenden am Beispiel des Paternosters und am Beispiel von Wien nachgegangen werden, einer Stadt, die sich heute dadurch auszeichnet, dass einige der weltweit ältesten Paternoster-Anlagen nach wie vor in Verwendung sind.

Schon 1876 war im General-Post-Office in London ein Vorläufermodell dieses permanent laufenden Aufzugs errichtet worden, allerdings nur für die Beförderung von Paketen. Die ersten Personen-Paternoster gingen 1883 unter der Bezeichnung „Cyclic Elevator“ ebenfalls in London sowie in Glasgow in Betrieb. Zwei Jahre später verbreitete sich das Prinzip auch auf dem europäischen Kontinent: Im Hamburger Geschäftshaus Dovenhof sorgte er für die kontinuierliche Menschen-Zirkulation zwischen den Stockwerken.⁷

Die Vorteile des Rundumaufzugs lagen auf der Hand: keine Wartezeiten, schnelle und andauernde Verfügbarkeit. Und auch ökonomisch rechnete sich sein Einbau. Zwar waren die Anschaffungskosten deutlich höher als beim herkömmlichen Aufzug, der Betrieb jedoch war durch die relativ einfache Technik (keine Fangvorrichtung) und das Wegfallen eines Aufzugswärters deutlich günstiger. Die für ein bis zwei Personen ausgelegten Fahrkörbe bewegten sich mit einer Geschwindigkeit von etwa 0,2 Meter in der Sekunde und erreichten damit eine Beförderungsleistung von mehreren tausend Personen pro Tag.

Es war die Beschleunigung der Moderne, ihre unbändige Sehnsucht nach Geschwindigkeit und maximaler Effizienz, die im Paternoster adäquaten Ausdruck fand. Wie Peter Borscheid gezeigt hat, drückte das frühe 20. Jahrhundert wie keine Zeit zuvor „aufs Tempo“, was sich insbesondere in den Großstädten und hier allmählich in allen Lebensbereichen manifestierte.⁸ Der Paternoster war Teil dieser großen urbanen Beschleunigungsbewegung, die im Verkehrsbe-

⁵ Vgl. Simmen/Drepper, *Fahrstuhl*, S. 223-232; Jeannot Simmen, *Der Paternoster. Ein Dinosaurier am Ende vom mechanischen Zeitalter*, in: Lampugnani, *Vertikal*, S. 133-139.

⁶ Vgl. jüngst Friedrich Lenger, *Metropolen der Moderne. Eine europäische Stadtgeschichte seit 1850*, München 2013.

⁷ Vgl. Simmen/Drepper, *Fahrstuhl*, S. 223.

⁸ Vgl. Peter Borscheid, *Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Frankfurt a.M./New York 2004.

reich zu einer Fülle an technischen Innovationen zur – nicht zuletzt ökonomisch motivierten – rascheren Überwindung des Raumes führte. Aufzüge gerieten zu einem „beweglichen Ort der Moderne“ (Andreas Bernard), insofern sie die Vertikale gleichberechtigt zur Horizontalen erschlossen.

Rasch verbreitete sich der Paternoster in Kontinentaleuropa, vor allem in Deutschland und Österreich. Seine Bezeichnung leitete sich vom katholischen Ritus des Rosenkranzbetens und der dabei verwendeten Zählkette ab, die zehn kleine Kugeln für das Ave Maria sowie eine für das Vaterunser (lat. Paternoster) enthält. Als technischer Fachausdruck etablierte sich Umlaufaufzug, im Volksmund sprach man bald von „Beamtenbagger“. Denn es war der Vertikalverkehr der Administration, der im Paternoster sein adäquates Transportmedium gefunden hatte. Real wie symbolisch repräsentierte er in der Welt der Angestellten den ununterbrochenen Arbeitsfleiß des aufstrebenden Bürgertums genauso wie die unaufhörliche Zirkulation von Akten, Personen oder ganz allgemein: von Kapital.

Die Anfänge

In Wien wurde erstmals kurz nach der Jahrhundertwende über die Einführung eines Paternosters diskutiert. Dieser sollte im neu errichteten Polizeigefangenenhaus an der Roßauer Lände installiert werden.⁹ Die Pläne zerschlugen sich jedoch. So ging der erste Paternoster der Stadt im Juli 1906 im Wiener Landesgericht für Strafsachen (8., Landesgerichtsstraße 11) in Betrieb. Das Gebäude war umgebaut und um ein Stockwerk erhöht worden, der Einbau eines modernen Aufzugs also naheliegend. In unmittelbarer Nähe zum Haupteingang situiert, sollte er dem rascheren Verkehr der Gerichtsangestellten und der vorgeladenen Parteien dienen. Errichtet wurde er von der Firma Wertheim, die Kosten dafür betrugen beachtliche 25.000 Kronen.¹⁰

Der Paternoster fügte sich damit ein in jene boomende Aufzugsentwicklung, die Wien seit rund einem Jahrzehnt erfasst hatte. Bereits 1.022 Personenaufzüge zählte man 1906 in den Gebäuden der Stadt, die unaufhörlich in die Höhe wuchsen. Jährlich kamen mehr als 100 neue Hebeanlagen hinzu.¹¹ Die Bevölkerung lernte mit der neuen Technik umzugehen und sie in ihren Alltag zu integrieren. Mit dem Paternoster galt es nun, sich mit einer weiteren Innovation

⁹ Vgl. Der Bautechniker. Zentralorgan für das österreichische Bauwesen, H. 39/1902, S. 5; Allgemeine Bauzeitung, 1904, S. 129f.

¹⁰ Vgl. Neues Wiener Tagblatt (Neues Wiener Abendblatt), 13. Juli 1906, S. 5; 14. Juli 1906, S. 7. Vgl. auch Wiener Zeitung, 12. Juli 1906, S. 25; Illustrierte Kronen Zeitung, 13. Juli 1906, S. 13; 18. Juli 1906, S. 11.

¹¹ Vgl. Statistische Jahrbücher der Stadt Wien 1900 bis 1913, Wien 1902–1916.

vertraut zu machen. Diese wurde Teil jener technischen Infrastruktur, bestehend aus Ver- und Entsorgungs-, Verkehrs- und Kommunikationsnetzen, die als präzise aufeinander abgestimmte „Stadtmaschine“ die Grundlage bildete für Wiens Großstadtwerdung. Dass bei diesem Modernisierungsprozess, wie Sándor Békési gezeigt hat, vielfach ausländisches Know-how eine Rolle spielte, ist auch im Falle des Paternosters gültig, insofern die Vorbilder aus Deutschland bzw. Großbritannien kamen.¹²



Abb. 1: Paternoster im Wiener Landesgericht, 1906

Da der Spezialaufzug eine Neuigkeit für Wien darstellte, wurde seine Funktionsweise in den Zeitungen genauestens erklärt:

„Es ist dies nämlich ein sogenannter Paternosteraufzug, ein ununterbrochen in Betrieb befindliches, aus zwölf offenen Coupés bestehendes Verkehrsmittel, das durch alle vier Stockwerke des Landesgerichtes hinauf- und hinunterfährt, nach einem System, daß dem des Riesenrades ähnlich ist, nur, daß die Coupés nebeneinander laufen. [...] Der Aufzug wird elektrisch betrieben, die zwölf Coupés, die nur für je zwei Personen berechnet sind, hängen an zwei endlosen, sogenannten Gallischen Ketten und übersetzen beim Hinauffahren auf dem Dachboden, beim Hinunterfahren im Souterrain in kaum merkbarer halbrunder Bewegung und unveränderter

Stellung den Schacht, so daß man rund herum, vom Parterre oder den Stockwerken, über den Dachboden hinauf und hinab durch das Souterrain fahren kann. Der Aufzug steigt gleichmäßig 20 Centimeter in der Sekunde, so daß man, einen Handgriff erfassend, leicht in das türlose Coupé einsteigen und ebenso dasselbe verlassen kann. [...] Die Fahrzeit vom Parterre in den vierten Stock beträgt neunzig Sekunden.“¹³

¹² Vgl. dazu Sándor Békési, Auf dem Weg zur Stadtmaschine? Zur Infrastrukturentwicklung Wiens in der frühen Gründerzeit, in: Wolfgang Kos/Ralph Gleis (Hrsg.), Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung, Ausstellungskatalog des Wien Museums, Wien 2014, S. 94-105.

¹³ Neues Wiener Tagblatt (Neues Wiener Abendblatt), 13. Juli 1906, S. 5.

Besonders deutlich wurde darauf hingewiesen, dass für die Sicherheit der Fahrgäste umfassend gesorgt sei, sowohl in technischer Hinsicht als auch durch die Bekanntgabe von genauen Benützungsvorschriften. So waren Kinder unter 14 Jahren und Personen, die größere Gepäckstücke mit sich führten, vom Gebrauch des Aufzugs ausgeschlossen. Die ausführliche Verschriftlichung der Anleitung, verfasst in einer bürokratisch-umständlichen Sprache, war allerdings umstritten. Das „Deutsche Volksblatt“ etwa ereiferte sich heftig über die penible Empfehlung zum richtigen Ein- und Aussteigen mit Hilfe von „messingenen Handgriffen bei gerader Körperhaltung und mäßig gebeugtem Arme.“ Auch dass es hieß, es könne letztlich „nur eine Folge von Unaufmerksamkeit sein, wenn jemand das gewünschte Stockwerk nicht erreicht“, sorgte für Empörung. Der Hinweis schließlich, bei Versäumen des Ausstiegs sei die Fahrt über den Dachboden oder Keller fortzusetzen bis das gewünschte Stockwerk erneut erscheine, rief nur mehr Belustigung hervor:

„Das mag ja für den Fahrgast ein ganz nette Ueberraschung sein, wenn er statt in das Bureau eines ernsten Untersuchungsrichters auf dem – Dachboden des Hauses gelangt und statt dem Manne des Gesetztes sich eventuell einem vergnügten Dachkater gegenüberstehen sieht. Mit diesen Stichproben glauben wir die Nützlichkeit des Paternosterfahrstuhles und die Schönheit eines landesgerichtlichen Deutsch bewiesen zu haben und schließen mit einer Variante auf das uralte Wienerlied: ‚Verkauft’s mir mein G’wand, i fahr im – Aufzug!‘“¹⁴

Es war das altehrwürdige Image des Gebäudes, seine untadelige Seriosität, die hier mit der Einführung einer technischen Innovation aufs Heftigste kollidierte. Auch das Wiener Satireblatt „Kikeriki“ spottete über den Paternoster: „Und mit dem sollen unsere unartenlosen Advokaten fahren?! Das ist sich doch zum ‚Aus der Haut fahren!‘“¹⁵

Dass die ersten Paternoster in Wien sich ausgerechnet in jenen Gebäuden etablieren sollten, in denen Gesetzesbrecher verkehrten, verführte natürlich zu ironischen Bemerkungen. Recht deutlich spiegelt es aber auch die Vorstellung des städtischen Amtsapparates wider, der steigenden Menschenzirkulation in derartigen Häusern besonders effizient begegnen zu müssen. Und es drückte nicht zuletzt – wie alle Aufzüge – die steigende Sehnsucht nach Bequemlichkeit aus. Der von der Hektik der urbanen Betriebsamkeit ermattete Großstädter nahm das Liftangebot nur allzu bereitwillig an. Ermüdung und Nervenschwäche, die Modekrankheiten der damaligen Zeit, kennzeichneten jene innere Verfasstheit, die dem Lift auf der psycho-physiologischen Ebene zum Durchbruch verhalf: Der Komfort des Fahrstuhls als Mittel gegen die verbreitete Erschöpfungsmanie.

¹⁴ Deutsches Volksblatt, 14. Juli 1906, S. 8.

¹⁵ Kikeriki, 26. Juli 1906, S. 3.

Der neue Aufzugstyp bewährte sich. Der Paternoster avancierte zu einer „Sehenswürdigkeit für Wien“, wie das Neue Wiener Abendblatt schrieb. Technische Fachleute interessierten sich, selbst ausländische Staatsgäste, wie der griechische Justizminister, besichtigten ihn und äußerten sich „sehr lobend“ darüber.¹⁶

Die Nachfrage nach Paternostern stieg beständig sodass sich ihre Anzahl in den nächsten Jahren kontinuierlich erhöhte, wobei sich eine Häufung knapp vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit drei bis vier Neuanlagen pro Jahr feststellen lässt. Am Ende desselben gab es bereits knapp 20 Paternoster in Wien.¹⁷

Dass im Jahr 1918 mit dem Rathaus auch der Hauptsitz der kommunalen Verwaltung einen Paternoster erhalten hatte, markierte den folgerichtigen Schlusspunkt einer Entwicklung, die das neue Transportmittel innerhalb weniger Jahre fix in der Stadt verankerte. Wobei die Anlage im Rathaus lange vorher geplant und ihre Inbetriebnahme lediglich durch die Kriegseignisse verzögert worden war. „Das klerikale Rathaus“, hieß es bisweilen ironisch in Anspielung auf die zweideutige Bezeichnung Paternoster, die sich nunmehr auch in der Hochburg der Beamten verbreitete.¹⁸

Hergestellt wurden die Anlagen von bekannten Wiener Aufzugsfirmen, die ihr Portfolio entsprechend erweitert hatten. Neben dem Erstproduzenten Franz Wertheim waren dies insbesondere die Unternehmen von Anton Freissler, Theodor D'Ester und Stefan Sowitsch.

¹⁶ Neues Wiener Tagblatt (Neues Wiener Abendblatt), 13. Juli 1906, S. 5; 31. August 1906, S. 9.

¹⁷ Da genaue Statistiken fehlen, seien folgende mit Paternoster ausgestattete Gebäude beispielhaft genannt: Industriepalast (1907), Bezirksgericht Innere Stadt (1908), Residenzpalast (1910), Industriehaus (1910), Gewerbliche Fortbildungsschule (1911), Seidenwarenhaus S. Kary & Comp. (1911), Trattnerhof (1912), Wiener Bankverein (1912), Bezirksgericht Leopoldstadt (1912), Riunione Adriatica di Sicurtà (1913), Kriegsministerium (1913), Versicherungsanstalt für Eisenbahnen und Bergbau (1913), Wiener Bürohaus (1914), Direktion der Städtischen Elektrizitätswerke (1914), Dianabad (1917), Wiener Rathaus (1918). Vgl. dazu Neues Wiener Tagblatt, 7. Juni 1908, S. 75; 27. November 1910, S. 65; 16. Dezember 1911, S. 21; 25. Dezember 1913, S. 161; 22. September 1916, S. 13; Neue Freie Presse, 31. Juli 1906, S. 8; 31. März 1913, S. 8; Deutsches Volksblatt, 31. Juli 1906, S. 3; Der Bautechniker. Zentralorgan für das österreichische Bauwesen, H. 2/1911, S. 23; H. 23/1913, S. 4; Reichspost, 29. Oktober 1911, S. 7; 9. Juli 1914, S. 18; Wiener Montags-Journal, 12. August 1912, S. 5; Das kleine Volksblatt, 3. November 1939, S. 10; Figaro. Humorisches Wochenblatt, 26. Juli 1913, S. 14; Hans Jörgel aus Gumpoldskirchen, 5. August 1913, S. 7.

¹⁸ Vgl. Wiener Caricaturen, 31. Juli 1910, S. 2.

Auf Paternoster traf man nunmehr in Amtsgebäuden, Banken und Versicherungen, vor allem aber im neuen Typus des mehrstöckigen Büro- und Geschäftshauses, dessen Errichtung um 1900 in Wien eine Blüte erlebte. In Stahlskelettbauweise errichtet, changierten die Gebäude in ihrem Stil zwischen Historismus und funktionalistischer Moderne. Die Standorte konzentrierten sich im Wesentlichen auf die City bzw. deren Ausläufer, die Mariahilfer Straße.¹⁹

Wie im Warenhaus wurde in Büro- und Geschäftshäusern Kunden genauso wie Angestellten ein hohes Maß an Mobilität abverlangt, weswegen sich hier schon früh die verschiedensten Arten an automatisierten Hebevorrichtungen etablierten. Der zeitgenössische Architekt Alfred Wiener wies in einer umfassenden kulturhistorischen Studie darauf hin, dass die dortigen Verkehrseinrichtungen, egal ob Treppe, Aufzug, Ein- oder Ausgänge, das Wichtigste und oft Schwierigste bei der gesamten Anlage des Gebäudes seien. Von einer guten Anordnung der Verkehrswege hänge die so wichtige Übersichtlichkeit und praktische Ausnützung des Betriebes, die glatte Abwicklung der Verkehrsströme und nicht zuletzt die Sicherheit im Haus ab.²⁰

Einen besonders bemerkenswerten Gebäudetypus stellte der in der Mariahilfer Straße/Ecke Kaiserstraße gelegene, im Grundriss kreisrunde „Mariahilfer Zentralpalast“ dar. In ihm wird besonders augenfällig, wie sehr der Paternoster auch einen neuen fragmentierten und zugleich mobilisierten Blick konstituierte. Das riesige, im August 1911 eröffnete Warenhaus bot seinen Kunden zahlreiche technische Neuerungen, wozu neben einem „Vacuum-Cleaner“ und Fernrohrautomaten auf der Dachterrasse auch zwei Paternoster gehörten. Mit ihnen konnte man das gesamte Gebäude vertikal bereisen und dabei die verschiedensten Warenabteilungen gleichsam filmisch an sich vorbeiziehen lassen. Ein Eindruck, den auch der Redakteur des „Deutschen Volksblattes“ sichtlich genoss: „Immer höher führt uns der Paternoster, an Küchen und Küchenmöbeln, optischen und photographischen Artikeln, Messingmöbeln, Kinderwagen, Eisenwaren und Sportartikeln, Grammophonen, Heiz- und Beleuchtungsgegenständen vorbei zum dritten Stock. [...] Auf dem Dachplateau sind Ruhe- und Erfrischungsgelegenheiten geboten; auch hier sowie auf der Dachzinne wird uns noch ein freundlicher Eindruck geboten durch den herrlichen Rundblick auf Wien und die Ausläufer der Alpen, den man oben genießt.“²¹

¹⁹ Vgl. dazu Ursula Prokop, *Wien – Aufbruch zur Metropole. Geschäfts- und Wohnhäuser der Innenstadt 1910–1914*, Wien/Köln/Weimar 1994.

²⁰ Vgl. Alfred Wiener, *Das Warenhaus. Kauf-, Geschäfts-, Büro-Haus*, Berlin 1912, S. 78. Zur Anordnung und Konstruktion der Personenaufzüge im Warenhaus vgl. S. 81, 84f., 152f..

²¹ *Deutsches Volksblatt*, 18. August 1911, S. 4. Vgl. dazu auch Wiener *Sonn- und Montags-Zeitung*, 24. Juli 1911, S. 13; *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 15. August 1910, S. 13; *Deutsches Volksblatt*, 26. Juni 1910, S. 27.

Selbstverständlich hob das Warenhaus dann auch den Paternoster in Inseraten und Plakaten gebührend hervor.

Der Paternoster war zu einem derart zukunftssträchtigen Verkehrsmittel geworden, dass er selbst bei den Stationen der Wiener Stadtbahn, deren Elektrifizierung man immer intensiver diskutierte, in Betracht gezogen wurde.²² Er wurde zu einem ‚Star‘ in frühen Filmkomödien²³ und zum frommen Neujahrswunsch für alle vom Stiegensteigen geplagten Postboten: „In jedem Haus einen ‚Paternoster‘ / (Kost er, was kost er).“²⁴

So rasch gewöhnte man sich an ihn, dass bei längerem Stillstand lautstarker Protest ertönte. Als der Paternoster im sechs Stockwerke hohen Gerichtsgebäude in der Innenstadt (Riemergasse) ein halbes Jahr lang außer Betrieb war, empörte sich ein Zeitgenosse heftig. Der im Haus tätige Jurist führte dabei vor allem die – bürgerlich konnotierten – Argumente Zeitersparnis und Gesundheitsförderung ins Treffen: „Es geht aber doch nicht an, daß wir dies ruhig hinnehmen. Bei uns spielt jede Minute eine Rolle. Aber auch aus philanthropischen Gründen, von denen man beim Bau des Aufzuges sich offenbar hat leiten lassen, ist es unverantwortlich, diesen Uebelstand so lange bestehen zu lassen. Man erwäge nur, welche gesundheitliche Schädigung das Hin- und Herhetzen für Herzkrankte mit sich bringen kann.“²⁵ Längst war an diesem wie auch an anderen Orten klar geworden: „Der Geschäftsverkehr pulsierte rascher im Paternosteraufzug.“²⁶

Seine Modernität beruhte nicht zuletzt auf seinem unbestechlich einfachen Gebrauch ohne jegliche Zugangsbeschränkungen. Kein Aufpasser oder Wärter war nötig, keine Tür zu überwinden, keine Taste zu drücken. Die offenen Kabinen verhinderten unangenehme Beklemmungsgefühle, die langsame Bewegung war stets transparent und nachvollziehbar. Paternosterfahren stellte sich als emanzipatorischer Vorgang dar, frei von staatlicher Bevormundung. Im Geiste des Liberalismus setzte der Paternoster den selbstverantwortlichen Bürger voraus, der klar entscheiden konnte, welches Risiko er auf sich nahm. Das Erlernen seiner Benützung durch Selbsterziehung und Übung war, wie man meinte, nichts Besonderes, gerade in der Großstadt. Denn letztlich wäre dazu „keine größere Geschicklichkeit erforderlich als etwa zum Besteigen und Ver-

²² Vgl. Arbeiter-Zeitung, 14. Dezember 1910, S. 6.

²³ Im Lustspiel „Zweite Türe links“ mit Hanni Weisse und Fritz Spira sorgt ein permanent sich bewogender Paternoster für Verwirrung und lustige Irrtümer. Vgl. Kinematographische Rundschau, H. 330/1914, S. 16.

²⁴ Wiener Montags-Journal, 1. Jänner 1912, S. 1.

²⁵ Neues Wiener Tagblatt, 8. Juli 1912, S. 11.

²⁶ Max Eitelberg, Das junge Barreau, in: Der Morgen, 25. Dezember 1911, 22.

lassen der Plattform eines langsam fahrenden Pferdebahnwagens.“²⁷

Das Paternosterfahren fügte sich perfekt ein in jene neuen, zutiefst urbanen Verhaltens-, Wahrnehmungs- und Kommunikationstechniken, deren Beherrschung den „Großstadtmenschen“, der sich – wie Georg Simmel gezeigt hat – auch auf der psycho-sozialen Ebene zu formieren begann, auszeichnen. Wobei im Fall des Aufzugs noch ein weiterer Aspekt hinzukam: Der Kanal des Aufzugs beförderte eine Architektur der Begradigung und Linearität. Er veränderte das gewohnte „Vertikalbewusstsein“ (Gaston Bachelard); die Wahrnehmung und Nutzung der übereinandergestapelten Räume wurde von der Stadtbevölkerung allmählich völlig neu konnotiert. So trug der Aufzug dazu bei, das moderne Menschenbild zu formen und die Vorstellung von sozialer Organisation, von dem, was Gebäude und Stadt darstellten, nachhaltig zu prägen.²⁸

Dies galt auch für die Außendarstellung der Städte, denn die Anzahl der Aufzüge wurde – wie die übrige technische Infrastruktur – angesichts der herrschenden Städtekonkurrenz zu einem wichtigen Gradmesser für Fortschrittlichkeit. Wobei der Paternoster nochmals auf spezielle Weise ökonomische Prosperität und eine funktionierende Stadtverwaltung symbolisierte. Europäisches Paternoster-Zentrum war und blieb die Hansestadt Hamburg. In deren Kontorhäusern verkehrten im Jahr 1905 bereits 80 Paternoster, die jährlich 20 Millionen Personen beförderten; drei Jahre später waren hier bereits 120 derartige Anlagen im Einsatz.²⁹ Genauere Zahlen aus anderen Großstädten sind bislang nicht erforscht, in Berlin dürften es aber zur Jahrhundertwende ähnlich viele Anlagen wie in Wien gewesen sein.

Amerikanismus nach Wiener Art

Analysiert man die Standorte aller damaligen Personenaufzüge Wiens, so zeigt sich zunächst eine deutliche Konzentration auf den 1. Bezirk. Erst ab 1905, mit dem Ausbau der Stromversorgung, konnten die daran anschließenden Innenstadtbezirke nachziehen, mit Ausnahme des proletarisch geprägten Margareten, wo deutlich weniger Anlagen entstanden. Hinterher hinkten auch die Außenbezirke, in denen es bis 1913 nur ganz vereinzelt Personenaufzüge gab und wenn überhaupt, dann eher in den bürgerlich geprägten Bezirken 13, 18 und 19.³⁰

All dies spiegelt einerseits den jeweiligen Stand des Stromnetzausbaus, andererseits auch wesentlich die sozialräumliche Gliederung des Stadtgebietes

²⁷ Zit. nach Simmen/Drepper, Fahrstuhl, S. 226.

²⁸ Vgl. Bernard, Geschichte des Fahrstuhls, S. 63f..

²⁹ Vgl. Simmen/Drepper, Fahrstuhl, S. 224f..

³⁰ Vgl. Statistische Jahrbücher der Stadt Wien 1900 bis 1913, Wien 1902–1916.

und das unterschiedliche Niveau der Wohlhabenheit der Bezirksbewohner. Noch war der Aufzug ein elitäres Verkehrsmittel, das in erster Linie der gehobenen bürgerlich-aristokratischen Schicht zur Verfügung stand.

Bescheidener als andere Metropolen und ohne spektakuläre Einzelobjekte entwickelte sich Wien zu einer „Hochhausstadt“, als welche sich die Agglomerationen der Moderne zunehmend verstanden.³¹ Mehrgeschoßige Gebäude begannen das Stadtbild zu prägen. Zentrale und wirkungsmächtige Referenzorte waren dabei die nordamerikanischen Großstädte, allen voran New York und Chicago, wo die Einführung des Stahlskelettbaus in Kombination mit dem Personenaufzug die Gebäude in immer größere Höhen schraubte. Sie symbolisierten – hier wie dort – ökonomischen Erfolg, technischen Fortschritt und gesellschaftliche Dynamik sowie die Fähigkeit, auf einem begrenzten Platz maximale Effizienz und technische Innovation zu generieren.³²

Im Wiener Hochhausdiskurs, der Ende des 19. Jahrhunderts begann und sich vor dem Ersten Weltkrieg intensivierte³³, spielte dieser Blick nach Amerika in Verbindung mit dem Aufzugsbau eine entscheidende Rolle. So hieß es bereits 1885 in der Zeitschrift „Der Bautechniker“: „Die praktischen Amerikaner wissen den Vortheil, welcher in der Benützung von Aufzügen nicht nur wegen Raumersparnis, sondern auch wegen der Schnelligkeit der Beförderung liegt, sehr wohl bei ihren Bauten zu verwerthen.“³⁴

Begegnet wurde der „Amerikanisierung“ in Wien jedoch deutlich kritischer als etwa in Berlin. In der stark historisch konnotierten Donaumetropole wurde die Faszination von großer Skepsis begleitet. Zerstörungs- und Untergangphantasien tauchten vor allem im konservativ-bürgerlichen Milieu auf. Schon 1908 stellte Hermann Bahr treffend fest, Wien sei „eine kleine Stadt, die zu groß wird und Angst davor kriegt.“³⁵ Der Journalist Karl Marilaun befürchtete den Verlust der „altväterlichen Behaglichkeit“. Deutlich verspürte er schon jetzt den „ruhelosen Atem eines amerikanisch sich gebärdenden Jahrhunderts“ und warnte vor den „neuamerikanischen Riesenmetropolen“ und ihren „un-

³¹ Vgl. Bruno Flierl, Hundert Jahre Hochhäuser. Hochhaus und Stadt im 20. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 8f.; Jaan Karl Klasmann, Das (Wohn-)Hochhaus. Hochhaus und Stadt, Wien u.a. 2004.

³² Vgl. Jörn Weinhold, Das Hochhaus, in: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hrsg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 174-182.

³³ Vgl. Sabine Gruber, Wiener Hochhausdiskurs. Zur Legitimation von Stadtentwicklungsstrategien, Phil. Dipl.-Arb., Wien 2002.

³⁴ Personen- und Waarenaufzüge in öffentlichen und Privatgebäuden, in: Der Bautechniker. Zentralorgan für das österreichische Bauwesen. H. 4/1885, S. 40.

³⁵ Hermann Bahr, Tagebuch, in: Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur, H. 5/1908, S. 151.

glückseligen Zinsburgen, die mit der wahnwitzigen Schnelligkeit einer Spargelaussaat [...] in die Höhe [schießen].⁴³⁶

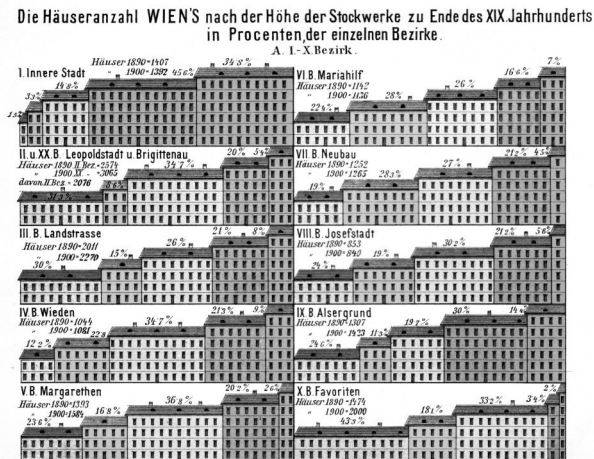


Abb. 2: Gebäudehöhen in den Wiener Bezirken 1 bis 10, Grafik: A. L. Hickmann, 1903.

Der Aufzug, freilich, fügte sich in den USA in eine ganz andere Bautradition und einen anderen kulturellen Hintergrund ein als in Europa. Massentransport war in Amerika ein wesentlicher Faktor bei der Aneignung des Landes gewesen. Ihn verfolgte man, kreativ und rücksichtslos, auf allen Ebenen und mit großer Geste. Der Vertikaltransport folgte dem kapitalistisch angetriebenen Wildwuchs in die Höhe, wobei der Aufzug samt dem dazugehörigen Schacht von Beginn an als eigenständiges architektonisches Element begriffen wurde.

Ganz anders in Europa, wo die Höhenentwicklung schon früh in Bauordnungen festgeschrieben wurde und die vertikale Achse eines Gebäudes traditionsgemäß durch das Treppenhaus bestimmt war. In dieses hatte sich der Aufzug zu integrieren, beide sollten gleichrangig nebeneinander existieren.

In Wien konnte der Paternoster sein zur Jahrhundertwende erworbenes positives Image trotzdem auch in der Folge beibehalten. Gemeinsam mit dem klassischen Personenlift galt er in den Jahrzehnten der Zwischenkriegszeit weiterhin als modernes metropolitanes Requisit. Dessen Betriebsgeräusch fügte sich ein in die vielstimmige „Symphonie der Großstadt“, wurde gleichsam zur akustischen Signatur: „Paternoster und Aufzüge singen, surren auf und

³⁶ Karl Marilaun, Die demolirte Gemütlichkeit (1913), zit. nach Arnold Klaffenböck, Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war, Wien 2005, S. 127-132, hier S. 130f.

nieder.“³⁷ Als der Schauspieler und Regisseur Fritz Kortner in einem Interview gebeten wurde, das herrschende Zeitgefühl auf den Punkt zu bringen, meinte er apodiktisch: „Ein gut funktionierender Paternosteraufzug muß für mich wichtiger sein als die Säulen der Karlskirche.“³⁸

Zahlreiche neue Anlagen kamen hinzu, etwa im Amalienbad (1926), in der Wiener Gebietskrankenkasse (1928) oder im umgebauten und neu eröffneten Justizpalast (1931).³⁹ In ersterem integrierte man den Paternoster in der Faschingszeit sogar kurzerhand in eine nächtliche Tanzveranstaltung: „Man steigt im Parterre ein, tanzt im ersten Stock einen Tango, im zweiten einen Slow, im dritten einen Rumba und wenn man im vierten ankommt, ist man so gut wie verlobt.“⁴⁰ Doch nicht immer ging es derart vergnüglich zu. Der reale Gebrauch des Paternosters erwies sich mit den Jahren doch als weit gefährlicher als anfangs gedacht. Unfälle kamen vor, leichte zwar zumeist, die mit Quetschungen und Knochenbrüchen endeten, sie zeigten jedoch deutlich, dass vor allem das Ein- und Aussteigen ein mühevoller Lernprozess war.⁴¹

Nichtsdestoweniger vertrauten auch die Architekten der Nachkriegsmoderne weiterhin auf den „Stetigförderer“. Man strebte sogar eine Steigerung an und errichtete ein Paternoster-Hochhaus. So war der 1955 fertiggestellte Ringturm der Wiener Städtischen Versicherung zwar nicht so hoch wie seine Vorbilder in Berlin oder Turin⁴², sein aus 18 Kabinen bestehender Paternoster, errichtet von der Firma Freissler, lief jedoch immerhin über acht Stockwerke. Bis Anfang der 1970er Jahre entstanden noch weitere Anlagen⁴³, die Verschärfung der Sicherheitsvorschriften – nach wie vor kamen Unfälle vor – bedeutete dann allerdings das Ende des Paternosters, in Österreich genauso wie in Deutschland. Ab 1973 durften keine neuen Umlaufaufzüge mehr errichtet werden, die alten wurden genauestens überprüft und sukzessive nur mehr für die Mitarbeiter der jeweiligen Institutionen zugänglich gemacht.

³⁷ Symphonie der Großstadt, in: Wiener Bilder, H. 22/1930, S. 2.

³⁸ Karl Marilaun, Gespräch mit Fritz Kortner, in: Neues Wiener Journal, 13. April 1934, S. 6.

³⁹ Vgl. Arbeiter-Zeitung, 8. Juli 1926, S. 9; Das Kleine Blatt, 7. Dezember 1928, S. 6; Neue Freie Presse, 31. Dezember 1931, S. 9.

⁴⁰ Der Morgen, 15. Februar 1932, S. 3.

⁴¹ Vgl. Das Kleine Blatt, 7. Dezember 1928, S. 6; 15. Februar 1940, S. 4; Kleine Volks-Zeitung, 30. März 1939, S. 6; Das Kleine Volksblatt, 3. November 1939, S. 10; Illustrierte Kronen-Zeitung, 3. November 1939, S. 3; 16. April 1941, S. 5.

⁴² Der Paternoster des Verlagshauses Axel Springer befuhr 19 Stockwerke, jener des Autoherstellers Lancia 16.

⁴³ U. a. im Neuen Institutsgebäude (1962), Felderhaus (1964), der Wiener Städtischen Versicherung (1968) und im Bundesrechenzentrum (1972/73, zwei Stück).

In das Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit drang diese Entwicklung im September 2007, als der Paternoster im Neuen Institutsgebäude (NIG) demonstrierend wurde.⁴⁴ Dieser hatte Generationen von Studierenden geprägt. Immerhin konnten einige Teile davon erhalten werden. Sie befinden sich heute im Technischen Museum Wien; die Österreichische Mediathek bewahrt zudem einen knapp dreiminütigen Film aus dem Jahr 1996, der den NIG-Paternoster in Funktion zeigt und heute im Internet abrufbar ist.⁴⁵

Inzwischen haben sich nostalgische Gefühle breit gemacht gegenüber einem mechanischen Fortbewegungsmittel, das heutzutage vielen wie aus einer längst vergangenen Zeit erscheint. Die Schriftsteller Heinrich Böll und Hans Erich Nossack haben dem Paternoster früh zu literarischen Ehren verholfen und jenes charakteristische Wahrnehmungsdispositiv beschrieben, das ihn auszeichnet: das Knirschen und Knacken der Kabinen, ihr oft unheimlich wirkendes Hinübergleiten an den Wendepunkten, die stets wiederkehrende Spannung beim Ein- und Aussteigen.⁴⁶ Angesichts des zunehmenden Verschwindens der alten Anlagen entstand auf internationaler Ebene eine technikhistorisch begeisterte Community, die bestehende Anlagen penibel verzeichnete und fotografisch und filmisch dokumentierte.⁴⁷

Auch in Wien wurde in den Medien immer öfter auf das „Aussterben“ des Paternosters hingewiesen und die unbedingte Erhaltungswürdigkeit dieser „bedrohten Aufzugsart“ betont.⁴⁸ Die bisherige „Paternosterweltmetropole Wien“ drohte ihren einzigartigen Ruf zu verlieren, hatte es doch in den 1990er Jahren noch mehr als 40 Stück in Wien gegeben.⁴⁹ Doch die enorm hohen Wartungs- und Reparaturkosten konnten und können immer weniger Betreiber

⁴⁴ Vgl. Judith Lecher, Unsicher, teuer: Paternoster stirbt aus, in: Die Presse, 19. September 2007, S. 10.

⁴⁵ Vgl. <http://www.mediathek.at/atom/144E7027-125-0006E-00000524-144DCAC7> (2.2.2017).

⁴⁶ Vgl. Heinrich Böll, Doktor Murkes gesammeltes Schweigen, in: Ders.: Nicht nur zur Weihnachtszeit. Erzählungen II, München 1966, S. 87–112; Hans Erich Nossack, Paternoster, in: Ders.: Um es kurz zu machen. Miniaturen, Frankfurt a.M. 1975, S. 98f.

⁴⁷ Vgl. www.flemming-hamburg.de/patlist.htm; https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Paternosteraufzügen (2.2.2017).

⁴⁸ Vgl. Andrea Katschthaler, Bedrohte Aufzugsart: Paternoster, in: Wiener Zeitung, 26. Dezember 2007; Andrea Maria Dusl, Eine Fahrt mit dem Repetitivgebet, in: Falter. Stadtzeitung Wien, Nr. 15/2009, S. 40; Lukas Kapeller, Paternoster. Ein hundertjähriger Dauerläufer, in: derStandard.at, 5. April 2012; Florian Kobler, Paternoster vom Aussterben bedroht, in: wien.ORF.at, 14. Dezember 2013.

⁴⁹ So die Mitteilung von Thomas Maldet (Geschäftsbereichsleiter Aufzugstechnik des TÜV Austria) an den Autor, 26. 11. 2016. Vgl. dazu auch Michael Ponstingl/Manfred Steiner, Paternoster. 30 existentielle Turnübungen, in: Der Standard/Album, 2. 11. 1997, S. 10.

aufbringen. Eine im Jahr 2015 formierte Facebook-Initiative „Pro Paternoster“ versucht gegenzusteuern; mahnend verweist man darauf, dass in Wien immerhin noch einige ganz alte Exemplare in Betrieb sind.⁵⁰ Insgesamt sieben Paternoster versehen derzeit in der Stadt ihren Dienst, vier davon – weltweit einzigartig – aus der Zeit vor 1918. Der älteste befindet sich im Haus der Industrie, der am leichtesten zugängliche im Wiener Rathaus. Zum Vergleich: In Hamburg, Berlin, Prag und Budapest sind derzeit jeweils etwa 30 Paternoster in Betrieb. Allerdings sind nur wenige davon öffentlich zugänglich und die ältesten stammen aus den 1920er Jahren.

Fragt man nach den Gründen für die Persistenz dieses Aufzugstyps in Wien, lässt sich wohl vordergründig der oft konstatierte nostalgische Blick auf die Vergangenheit und die ausgeprägte „Retro-Haltung“ ins Treffen führen. Vielleicht sind es aber auch ganz einfach handfeste praktische Gründe und die viele Jahrzehnte lang gebremste ökonomische Dynamik der Stadt, die die Paternoster der Anfangsjahre für die Nachwelt derart zahlreich bewahrt haben.

Tabelle 1: Paternoster in Wien (Stand: April 2017)

Gebäude	Adresse (Bezirk, Straße, Haus-Nr.)	Zeit der Erbauung/ Hersteller
Haus der Industrie	3., Schwarzenbergplatz 4	Err. 1910, Hersteller: Anton Freissler, 13 Kabinen
Trattnerhof	1., Trattnerhof 2	Err. 1912, Hersteller: Anton Freissler, 14 Kabinen
Versicherungsanstalt für Eisenbahnen und Bergbau	6., Linke Wienzeile 48-52	Err. 1913, Hersteller: Anton Freissler, 16 Kabinen (derzeit stillgelegt und revitalisiert)
Wiener Rathaus	1., Friedrich-Schmidt-Platz 1, Stiege 6	Err. 1918, Hersteller: Anton Freissler, 15 Kabinen
Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft	1., Stubenring 12	Err. 1952, Hersteller: Theodor D'Ester, 14 Kabinen
Wiener Städtische Versicherung	1., Schottenring 30 (Ringturm)	Err. 1955, Hersteller: Freissler, 18 Kabinen
Wiener Städtische Versicherung	2., Obere Donaustraße 53	Err. 1968, Hersteller: Wertheim, 16 Kabinen

Abbildungsnachweis: Abbildung 1 und 2 Sammlung Peter Payer

⁵⁰ Vgl. <https://www.facebook.com/groups/356515794555479/?fref=ts>;
<http://wien.orf.at/news/stories/2754900/> (2.2.2017).

Ein eigener Weg in die Moderne? Architekten in Ostmitteleuropa zwischen 1910 und 1948

Am 4. Juli 1945, knapp zwei Monate nachdem die Wehrmacht an der Ostfront kapituliert hatte, erhielt der ungarisch-schwedische Architekt und Stadtplaner Fred Forbat in Stockholm ein Telegramm der polnischen Architektin Helena Syrkus. In der durch das Format gebotenen Kürze teilt Helena Syrkus drei Dinge mit. Erstens, ihr Mann Szymon Syrkus, über dessen Armtätowierung als KZ-Häftling sie berichtet, sei seit 1942 in Auschwitz interniert gewesen, ein Lebenszeichen fehle bisher. Helena Syrkus bittet Forbat um Hilfe, um etwas über das Schicksal ihres Mannes in Erfahrung zu bringen. Zweitens, in einen abrupten Schwenk in die Normalität und Zukunft, erwähnt Syrkus ihre Funktion und Pläne im Wiederaufbau Warschaus und verweist, drittens, auf die hoffentlich bald wieder einsetzende internationale Zusammenarbeit angesichts ihrer in Kürze in offizieller Funktion als Mitglied des Warschauer Wiederaufbaustabes anstehenden Reise nach Paris.¹ Mit einem Telegramm ganz ähnlichen Inhalts kontaktierte Helena Syrkus auch Walter Gropius in den USA und sehr wahrscheinlich noch eine Reihe weiterer ‚Aktivisten‘ der architektonischen Zwischenkriegsmoderne.²

Diese Telegramme verweisen, trotz der ihnen immanenten Verkürzung, auf zwei Phänomene von allgemeiner Bedeutung:

- Auf ein offenbar mit strapazierfähigen Fäden geknüpftes Netz persönlicher Kontakte, das auch die Extremsituation des Kriegs überdauerte und mit Kriegsende sofort wieder verfügbar war. Sowohl Forbat als auch Gropius knüpften an dieses Netz an und gebrauchten ihre Kontakte, um Szymon Syrkus, der den Krieg überlebt hatte, aufzuspüren. Dieses Netz bot nicht nur den Rahmen für fachlichen Austausch und Aufmerksamkeitsgenerierung für das geteilte Anliegen einer wie auch immer konkret beschaffenen modernen Architektur; Syrkus drückt bereits in dem Telegramm ihre Hoffnung aus, bald wieder mit Uvo Åhrén, Sven Markelius und Alvar Aalto an die Vorkriegsdiskussion anknüpfen zu können. In Zeiten des Krieges entschied dieses Netz-

¹ Telegramm Helena Syrkus an Fred Forbat, 4.7.1945, Arkitekturmuseets Arkiv Stockholm, Fred Forbat, Samling ARKM.1970-18-19-199-01.

² Telegramm Helena Syrkus an Walter Gropius vom 6. Juni 1945, empfangen 3. Juli 1945. Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Walter Gropius, Papers II, 129.

werk darüber hinaus in starkem Maße über die Chancen, den Konflikt zu überleben.

- So wichtig für Helena Syrkus naheliegenderweise das Netzwerk war, um das Schicksal ihres Mannes zu klären, ging es ihr auch um die mit Forbat, Gropius und anderen geteilte ‚Mission‘: das Anliegen des sozialen Bauens, das durch den Krieg eine dramatisch gewachsene Relevanz erfahren hatte. Dabei verknüpft Helena Syrkus den Fortgang der allgemeinen städtebaulichen Diskussion und entsprechender Kongresse mit dem spezifischen Fall Warschau als Problem und Schauplatz für einen neuen Städtebau unter funktionalistischer Prämisse. Für Helena Syrkus steht außer Zweifel, dass die Mission des funktionalistischen Städtebaus den Krieg überdauert hat - auch wenn sich gerade in Warschau schnell zeigen sollte, dass dem befreienden Bruch von 1945 ein weiterer, die neuen Möglichkeiten stark begrenzender Bruch 1947/48 mit der der Konsolidierung kommunistischer Regime und der Durchsetzung einer realsozialistischen Formensprache folgen sollte.

Durch die kunst- und architekturhistorische Forschung der letzten zwei Jahrzehnte sind wir gut über die ‚weiße Moderne‘ im östlich der akzeptierten Zentren der Moderne in Dessau, Berlin und Breslau gelegenen Europa informiert. Vor allem für die tschechoslowakische Avantgarde ist auch anerkannt, dass es sich hierbei um einen wesentlichen Bestandteil der europäischen Moderne handelt. In der einschlägigen Forschung seit dem politischen Umbruch in Osteuropa haben zudem einzelne Städte in Osteuropa bzw. der Typus osteuropäische Stadt viel Aufmerksamkeit gefunden und dabei stand auch die spezifische Modernisierung und Modernität dieser Städte im Zentrum.³

Merkwürdigerweise gilt dies nicht für Personen, die moderne Architektur in Osteuropa adaptierten und entwickelten und das moderne Gesicht von Städten wie Warschau oder Brunn entwarfen. Selbst für den herausragenden Vertreter des Funktionalismus in Ostmitteleuropa, Szymon Syrkus, existiert nicht einmal eine biographische Annäherung.⁴ Dieser Befund sticht umso mehr ins Auge, wenn man ihn mit dem jährlich um dutzende Bücher und Artikel steigenden Berg von Publikationen zum Bauhaus kontrastiert. Selbstredend lässt sich die-

³ Vgl. zur entsprechenden Literatur: Martin Kohlrausch: Imperiales Erbe und Aufbruch in die Moderne. Neuere Literatur zur ostmitteleuropäischen Stadt, in: H-Soz-Kult, 16.11.2015, <www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1185>.

⁴ Die Einschätzung zur Stellung (??Bedeutung?) von Syrkus bei: Anders Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, Cambridge Mass. 1992, S. 173. Zu Forbat existiert eine schwedische Biographie: Roger Jönsson, *Arkitekt i mellankrigstidens Europa*. Fred Forbat och funktionalismen, Lund 2004.

ser Kontrast durch die intrinsische Relevanz des Bauhauses teilweise rechtfertigen, und durch die amerikanische Exilerfahrung und damit verbundene transatlantische Wirkung von entscheidenden Protagonisten wie Gropius und Ludwig Mies van der Rohe erklären.⁵ Dabei konnten das Museum of Modern Art und die vielen anderen an der Bauhauserzählung Beteiligten auf die im Kern von Gropius etablierte Stringenz der Bauhausbotschaft als Marke zurückgreifen, die den Vertretern der östlichen Moderne angesichts vielfältiger Bruch Erfahrungen fehlte.⁶

Allerdings steht außer Frage, dass es das Bauhaus ohne seine östliche Komponente so nicht gegeben hätte.⁷ Der bis heute stark unterschätzte Fred Forbat, in vielem rechte Hand von Gropius, ist hier nur ein neben Marcel Breuer und László Moholy-Nagy ins Auge stechendes Beispiel. Interessant ist der Blick nach Osten aber nicht in erster Linie, um eventuell einseitige Bilder abzurunden und Lücken in der Erfolgsgeschichte des Bauhauses zu füllen.⁸ Dieser Beitrag wird vielmehr argumentieren, dass der Blick auf moderne Architekten in Ostmitteleuropa weit über deren spezifisches Oeuvre hinaus wesentliche Einsichten zur politischen und gesellschaftlichen Rolle sich als modern begreifender Architekten vermittelt. Der Artikel versteht sich ausdrücklich als Diskussionsbeitrag, der aufgrund seiner Struktur, aber auch aus Platzgründen, nicht detailliert auf die einzelnen behandelten Probleme eingehen kann. Dabei stellt der Artikel vor allem auf die spezifische Modernisierungserfahrung in der Region ab. Zunächst ist allerdings zu fragen, wie sinnvoll es ist, von ostmitteleuropäischen Architekten als eigener Kategorie zu sprechen.⁹

⁵ Als Beispiele: Barry Bergdoll, Leah Dickerman (Hrsg.), *Bauhaus 1919 - 1933. Workshops for modernity*. New York 2009; Gabriela D. Grawe, *Call for Action. Mitglieder des Bauhauses in Nordamerika*, Weimar 2002; Annemarie Jaeggi (Hrsg.), *Modell Bauhaus, Ostfildern* 2009.

⁶ Dies gilt bereits und vor allem für das kanonbildende Buch: Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style. Architecture since 1922*, New York 1995³ (ursprünglich 1932).

⁷ Vgl. Éva Bajkay (Hrsg.), „Von Kunst zu Leben“. *Die Ungarn am Bauhaus*, Pécs 2010.

⁸ Vgl. zu dieser Perspektive etwa: Susanne Anna, *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und tschechische Avantgarde 1928 - 1939*, Ostfildern-Ruit 1997.

⁹ Konzeptionell, wiewohl nicht auf Architekten als Gruppe gerichtet: Simone Hain, „Ex oriente lux“. *Deutschland und der Osten*, in: Magnano Lampugnani, Romana Schneider (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Frankfurt am Main 1994, S. 133–160.

Spezifische Biographien?

Die Biographien der bereits genannten Architekten Fred Forbat und Szymon Syrkus zeigen, dass viel für eine positive Antwort auf diese Frage spricht und verweisen bereits auf die verschiedenen Bedeutungsschichten, die der fraglichen Gruppe breitere Relevanz verleihen.

Szymon Syrkus wurde 1893 im heute weißrussischen Grodno geboren, studierte u.a. in Graz und Riga Architektur und schloss sein Studium 1922 an der Architekturfakultät der Technischen Universität Warschau ab. In der Biographie von Syrkus hinterließen unhintergehbare äußere Strukturen ihre Spuren – und dies gilt in ganz ähnlicher Weise für die auf dem Gebiet des 1918 neugegründeten polnischen Staates geborenen Generationengenossen von Syrkus.¹⁰ Zuerst ist dies die bis 1917/18 imperiale Struktur in Ostmitteleuropa, die wie im Falle von Syrkus zu ‚zwangsweise‘ internationalen Ausbildungsbiographien führte und deren Wegfall seine Generation stärker als das andernorts der Fall gewesen wäre, mit der Neubegründung des – in diesem Fall polnischen – Nationalstaats konfrontierte.

Obleich Syrkus durch die Umstände des Krieges erst mit knapp 30 Jahren als Mitglied des ersten Jahrgangs der Architekturfakultät der 1915 neu errichteten Warschauer Technischen Hochschule sein Studium abschloss, begann er schnell Einfluss in der polnischen Architekturszene auszuüben. Nach Aufenthalt in Berlin, Weimar und Paris war Syrkus führend an den Avantgardegruppen *BLOK* und *Praesens* beteiligt, wobei letztere ein wichtiges Scharnier zwischen künstlerischer Avantgarde und radikal reformorientierter Architektur in den späten 1920ern wurde – ebenso wie ein Tor zu internationalen Vereinigungen wie den *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM). Auf der für Selbstverständnis und Außendarstellung der jungen zweiten polnischen Republik sehr bedeutsamen *Allgemeinen Landesausstellung* in Posen 1929 errichtete Syrkus einen streng modernistischen Pavillon.¹¹ Ende der 1920er Jahre begann Syrkus auch über seine Arbeit für die Warschauer Wohnungsbaugenossenschaft *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* (WSM) Standards für funktionellen Wohnungsbau im Einklang mit den internationalen Tendenzen zu setzen. Damit führte Syrkus praktisch fort, was er in zahlreichen Publikationen entwickelt hatte, die insbesondere die Chancen ra-

¹⁰ Die Architekten, die in Polen nach 1918 arbeiteten, waren an mehr als vierzig verschiedenen, zumeist ausländischen Institutionen, ausgebildet worden und oftmals erst im Zuge der Nationalstaatsgründung nach Polen zurückgekehrt. Jan Minorski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918-1939*, Warschau 1970, S. 206.

¹¹ Silvia Parlagreco (Hrsg.), *Costruttivismo in Polonia*, Turin 2005, S. 168.

tionalisierten und industriellen Bauens ausloteten und stärkeren sozialen Einfluss von Architekten forderten.¹²

Im Falle von Fred Forbat ist der Durchbruch in jungen Jahren sogar noch auffälliger. Forbat, 1897 wie Marcel Breuer und Farkas Molnar im ungarischen Pécs/Fünfkirchen geboren, begann nach dem Architekturstudium in Budapest und München 1920 für Gropius in Weimar und Berlin zu arbeiten. Im Jahr 1924 leitete Forbat für den auf Fertighäuser spezialisierten Sommerfeldkonzern und den Völkerbund die Errichtung von 10.000 vorgefertigten Siedlungshäusern im griechischen Mazedonien. Nach erfolgreicher Arbeit für Sommerfeld und zahlreichen Projekten in Berlin ging Forbat Anfang der 1930er Jahre in die Sowjetunion. Dort war Forbat unter anderem mit Ernst May für die Planung von Magnitogorsk verantwortlich.

Als zwei Beispiele aus einer sehr viel größeren Gruppe stehen Syrkus und Forbat für die Chancen, die eine moderne, kurz nach dem Ersten Weltkrieg beendete Architekturausbildung für die Erschließung der neuen Felder wissenschaftliche Stadtplanung und rationalisiertes Bauen bot. Sie stehen auch für die enorme Mobilität von Personen, Ideen und Stilen und das Entstehen neuer kommunikativer Räume, die in den Etiketten Weiße Moderne, Internationaler Stil und Funktionalismus nur oberflächlich aufscheinen. Sowohl Syrkus als auch Forbat verstanden sich eher als Experten der sozialen Dimension des Bauens denn als ‚bloße‘ Baumeister.

Architekten im neuen Nationalstaat

Allerdings erklärt dies noch nicht, warum für so auffällig viele Architekten in Zentral- und Osteuropa das Programm der modernen Architektur so attraktiv war. Während Forbat mit dem Beginn seiner professionellen Karriere sein Heimatland verließ und an den Zentren reformerischen Bauens in der Weimarer Republik entscheidend mitwirkte, lässt sich die Karriere von Syrkus nur im Rahmen des 1918 neuerrichteten polnischen Staates verstehen.

Während auch Forbat in verschiedenen Stadien seiner Karriere, insbesondere während ausbleibender Baumöglichkeiten, zu theoretischen und mehr allgemeinen Fragen seiner Disziplin publizierte, ist Szymon Syrkus ein Paradebeispiel des neuartigen Typus des ‚Schriftstellerarchitekten‘ wie, deutlich bekannt-

¹² Exemplarisch: Szymon Syrkus, *Fabricacja Osiedli*, in: *Architektura i Budownictwo* 4. 1928, S. 277–298; Szymon Syrkus, *Architecture opens up volume*, in: Fernand Léger (Hrsg.), *Machine Age Exposition*, New York 1927, S. 29–32; Helena Syrkus, Szymon Syrkus, *Osiedle WSM na Rakowcu*, in: *Osiedle, Mieszkanie, Dom* 3 (1931) 5, S. 2–12. Bezeichnenderweise zeichneten Szymon und Helena Syrkus diesen Artikel mit ZP, d.h. Kollektiv Praesens, der aus der Avantgardebewegung entstandenen Gruppe moderner Architekten.

ter, auch Le Corbusier und Gropius. Lange bevor Syrkus seine ersten großen Projekte verwirklichte, hatte er in verschiedenen Aufsätzen Architektur als Leitdisziplin zur Lösung der sozialen Fragen des neuen Staates eingefordert.¹³ Dies hatte auch damit zu tun, dass aufgrund der bis weit in die 1920er Jahre reichenden Nachkriegskrise Bauprojekte stark eingeschränkt waren.

Aber die Wortmeldungen von Syrkus waren mehr als Beschäftigungsmaßnahme oder Werben um konkrete Aufträge. Das Programm der modernen Architektur bildete für ihn die logische Antwort auf die urbanen Herausforderungen in Polen. Mit dem Begriff der „Architektonisierung“ zielte Syrkus ebenso auf architektonische Antworten auf soziale Probleme wie auf seine Forderung, Architektur als soziale Disziplin zu verstehen.¹⁴ Syrkus verwendete den (deutschen) Begriff der „Zwangsfähigkeit“, um die weitreichenden Regelungsansprüche von Architekten in sozialen Fragen zu reklamieren.¹⁵ Hieraus folgte für Syrkus spiegelbildlich, dass auch die Arbeit der Architekten neu zu organisieren war, d.h. in kollektiven Formen, die Rechnung hielten mit einer zunehmenden Spezialisierung und Ausdifferenzierung der Baudisziplin. Soziologische Datenerfassung, der Bedeutungsgewinn der Stadtplanung, die Differenzierung in Architekten und Bauingenieure sollten ihren Ausdruck finden in aus Spezialisten der jeweiligen Disziplin zusammengestellten Planungsgruppen. Nur so, so die Vorstellung, konnte auch den imaginierten Kollektiven, an die sich die neuen Wohnprojekte richteten, Rechnung getragen werden.¹⁶

Selbstverständlich stand Syrkus mit derartigen Überlegungen in der europäischen Architekturszene nicht allein und insbesondere in Deutschland, den Niederlanden und der Schweiz finden sich leicht ähnliche Zitate. Es fällt aber auf, dass Syrkus für eine ganze Gruppe moderner Architekten in Polen sprach und es sticht ins Auge, wie konsequent deren Überlegungen waren. Stanislaw Brukalski, ein Weggefährte von Syrkus und ebenfalls Absolvent der neuen Architekturfakultät der Warschauer Technischen Universität, hielt 1931 fest, dass ‚Stil‘, selbst wenn modern, als solcher nicht mehr wesentlich sei. Das Verschwinden der individuellen Vorkriegskunden zugunsten von Bauorganisationen, wie den großen öffentlichen Versicherungen, habe weitreichende Folgen:

¹³ Siehe Anm. 12.

¹⁴ Vgl. hierzu generell: Helmut Böhme, 'Stadtutopien' und 'Stadtwirklichkeit'. Über die Ambivalenz von idealem Stadtentwurf und totalitärer Gesellschaftssteuerung, in: Die alte Stadt 23 (1996), 1, S. 68–91.

¹⁵ Martin Kohlrausch, Die CIAM und die Internationalisierung der Architektur. Das Beispiel Polen, in: CLIO - Themenportal Europäische Geschichte, 2007, S. 3.

¹⁶ Helena Syrkus, Kolektywizacja pracy architekta, in: Tadeusz Barucki (Hg.), Fragmenty Stuletniej Historii. 1899-1999. Relacje, Wspomnienia, Refleksje w Stulecie Organizacji Warszawskich Architektów, Warschau 2000, S. 57.

„Mit Änderung der Kunden muss auch die Psychologie des Architekten geändert werden, der ein Bestandteil der sozialen Organisation werden sollte.“¹⁷

Die in Polen selbst in Phasen ökonomischen Aufschwungs stark fühlbare Schwäche privater Investitionen wurde hiermit in eine Chance verkehrt. Aus einer ähnlichen Logik heraus dienten die offensichtlichen urbanistischen Probleme als Trittbrett für die Umsetzung weitreichender Visionen. Brukalski insistierte 1935, dass die visionären Stadtplaner eben keine „gelehrten Wahnsinnigen“ seien, sondern dass „das erreichte Level des urbanistischen Wissens, ein riesiger Fortschritt der Konstruktionstechnik und die auf dieser Grundlage basierenden ausgearbeiteten architektonischen Formen potentielle Schöpfungskräfte darstellen, die zur Bewältigung der Aufgabe ausreichend sind.“¹⁸

Was diese Überlegungen spezifisch macht und in der Regel auch radikaler als westliche Beispiele, ist überspitzt formuliert die Vorstellung, die Lösung der – in vielen Städten Ostmitteleuropas noch dominierenden – urbanistischen Probleme des 19. Jahrhunderts mit dem Planungswissen des 20. Jahrhunderts, angehen zu können. Wie vor allem das Beispiel der alt-neuen polnischen Hauptstadt Warschau zeigt, hatte diese Vorstellung durchaus eine reale Basis.¹⁹ Die Chancen von Architekten wie Syrkus oder Brukalski, ihre weitreichenden Visionen umsetzen zu können, hingen dabei stark davon ab, inwiefern ihr Programm mit dem des sich modernisierenden Staates zusammenhing. Dabei fallen – ohne dass dies hier ausgeführt werden könnte – vor allem zwei kritische Themen auf: Die neue Republik in Polen war nicht nur, wie die Weimarer Republik, ein postmonarchischer Staat, der vor allem nach innen beweisen musste, dass das neue politische System alten und neuen Erwartungen der Daseinsfürsorge genügte. Die zweite Republik war – wie die Tschechoslowakei oder die baltischen Staaten – ein Staat, der durch moderne Bauleistungen seine Legitimität im internationalen Wettbewerb unterstreichen konnte und wollte. In der seit Ende der 1920er Jahre zunehmenden Aktivität des polnischen Zentralstaats in der Warschauer Stadtplanung und im Wohnungsbau – die beide als potentielle Gefährdung der Legitimität und als Chance gesehen wurden, die Leistungsfähigkeit des 1926 errichteten autoritären Sanacja-Regime unter Beweis zu stellen, kommt dieser Zusammenhang zum Ausdruck. In den „Monumenten

¹⁷ Stanisław Brukalski, *Popularność i publiczność architektury*, in: Barucki, *Fragmenty*, S. 81–83.

¹⁸ Brukalski, *Popularność*, S. 81.

¹⁹ Edward D. Wynot, *Warsaw between the World Wars. Profile of a Capital City in a Developing Land. 1918–1939*, Boulder 1983, S. 162 f.

der Modernisierung“²⁰, wie dem neuen Warschauer Hauptbahnhof, der Hauptpost oder dem Flughafen, fielen beide Aspekte zusammen.

Im Curriculum der 1915 begründeten Architekturfakultät der Warschauer Technischen Universität spiegelten sich Modernisierungsanforderungen des damals noch projektierten und 1918 errichteten neuen Staates ebenso wie die verschiedenen Hintergründe der nahezu sämtlich außerhalb Polens ausgebildeten Professoren.²¹ Städtebau war, anders als noch an vielen anderen Architekturfakultäten, integraler Bestandteil der Ausbildung, ebenso wie die soziale Dimension der Architektur und die statistischen Methoden, um diese zu fassen. Es fällt auf, wie schnell die Absolventen der TU in führende Rollen einrückten und eine Art neue Planungselite des polnischen Staates bildeten, der insbesondere in Warschau Planungskapazitäten von erheblichem Ausmaß aufbaute.²² Am Beginn des Zweiten Weltkrieges arbeiteten mehr als 400 Mitarbeiter, überwiegend Spezialisten, für die Planungsabteilung der Stadt Warschau. Die Dynamik der Abteilung reflektierte nicht nur den erheblichen Aufholbedarf – beginnend bei der Katastererfassung – sondern auch sehr weitreichende Zukunftspläne mit dem Ziel, Warschau als das wichtigste urbane Zentrum Ostmitteleuropas zu etablieren.²³

Die Chancen internationaler Kommunikation: Die östliche Spielart der CIAM

Zu Beginn dieses Beitrages wurde herausgestellt, dass die genannten Themen Stadtplanung und Wohnungsbau von Helena Syrkus, der Ehefrau von Szymon Syrkus, gleichsam als immanenter Bestandteil einer intensiven internationalen Diskussion verstanden wurden. Die CIAM hatten tatsächlich eine wichtige ostmitteleuropäische Komponente. Für Architekten wie Szymon Syrkus waren die CIAM weit mehr als ein belastbares Netz internationaler Kontakte, sondern vielmehr eine Form neuartiger internationaler Zusammenarbeit, in der sich die Dynamik des Internationalismus und eines konkreten Veränderungsanliegens und das Versprechen der ‚neuen Stadt‘ miteinander verbanden und die in der Avantgardebewegung entstandenen Formen kollektiver Zusammenarbeit auf ein internationales Niveau gehoben werden konnten.

²⁰ Jarosław Trybuś, Warszawa niezainstyniła. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego, Warschau 2012, S. 91.

²¹ Lech Klosiewicz, Modernizm polski : seminarium w stulecie urodzin pokolenia modernistów polskich, in: Kwartalnik Architektury i Urbanistyki 45 (2000), S. 84–95.

²² Martin Kohlrausch, Helmuth Trischler, Building Europe on Expertise. Innovators, organizers, networkers, London 2014, S. 22–27.; Zdeněk Kudělka, Jindřich Chatrný (Hrsg.), For new Brno. The architecture of Brno 1919–1939, Brno 2000, S. 31, 45, 54.

²³ Wynot, Warsaw, S. 167.

Die polnische CIAM-Gruppe wurde durch Szymon Syrkus etabliert.²⁴ Angesichts der enormen Herausforderungen für den Wohnungsbau in Polen und die urbane Problemakkumulation in der neuen Hauptstadt Warschau waren die CIAM-Themen für moderne polnische Architekten äußerst relevant.²⁵ Dabei ist zwischen genuiner Identifikation dieser Architekten mit dem Programm der CIAM und deren Bestreben, ostentative Internationalität für das eigene Renommee in der Heimat einzusetzen, kaum zu trennen.²⁶ Die CIAM boten die Möglichkeit, wie Helena und Szymon Syrkus klar reflektierten, die internationale Bekanntheit zu erlangen, über die ihre französischen, deutschen und niederländischen Kollegen schon lange verfügten.²⁷ Für Syrkus und seine Frau Helena, weitaus starker als für westliche Architekten, fungierte die CIAM als Sprungbrett zu internationaler Aufmerksamkeit und einem, zumindest phasenweise, deutlich vergrößertem Einfluss zu Hause. Syrkus leitete von 1936 an das einflussreiche Komitee für Regionalplanung innerhalb der CIAM. Helena Syrkus wurde Vizepräsidentin der CIAM nach dem Zweiten Weltkrieg.

In Polen stellte sich ein Dilemma besonders scharf, mit dem das gesamte neue Bauen konfrontiert war – die Kluft zwischen dem Anspruch, über urbanistische Projekte mit gewaltigen Dimensionen die Gesellschaft zu gestalten und den aufgrund der wirtschaftlichen Krise und dem nach 1930 zunehmenden traditionalistisch-konservativen Gegenwind beschränkten Möglichkeiten, auch nur einen Bruchteil dieses Programms zu realisieren. Allerdings sollte diese Kluft nicht gleichgesetzt werden mit dem Scheitern modernistischer Architekten. Dies legt das Beispiel der östlichen CIAM-Gruppen deutlicher nahe als das der westlicher Gruppen. Architekten wie Helena und Szymon Syrkus oder die ebenfalls in den CIAM engagierten Stanisław und Barbara Brukalski reagierten in zweifacher Weise auf die Einschränkungen: Erstens wurden Muster- und Beispielsiedlungen verwirklicht, die in Formgebung, wirtschaftlicher Bauweise, vor allem aber im kollektiven Gestaltungsanspruch nicht hinter westlichen Beispielen zurückstanden – in der lokalen Wirkung vielleicht sogar einflussrei-

²⁴ Martin Kohlrausch, Poland. Planning a European Capital for a New State, in: Es, Atlas, S. 320-333.

²⁵ Siehe hierzu den Beitrag von Szymon Syrkus. La question d'habitation en Pologne, 25 Novembre 1930, gta Zürich, CIAM-papers, 3-9-15.

²⁶ Zur Verbreitung der CIAM-Gedanken in Polen vgl. die Briefe von Szymon Syrkus an Siegfried Giedion 13. September 1929 und 7. February 1930, gta Zürich, papers Giedion, 42 K.

²⁷ Vgl. Stanisław Brukalski, Abitazioni Operaie in Polonia, in: Quadrante 8 (1935), S. 28-35 und Theo van Doesburg, On European architecture. Complete essays from het bouwbedrijf 1924-1931, Basel 1990, S. 295-309, hier S. 319.

cher waren.²⁸ Zweitens engagierten sich diese Architekten in starkem Maße in der Stadtplanung und befassten sich mit deren sozialen Implikationen.

Nationale und internationale Hauptstadt: Warszawa Funkcjonalna

Es fällt auf, dass unter den nicht sehr zahlreichen neuen Städte im Europa der Zwischenkriegszeit -die Sowjetunion nicht gerechnet - einige herausragendes Beispiele in Osteuropa zu finden sind. In Polen entstanden mit Gdynia und Stalowa Wola im neuen Industrieviertel COP zwei der wichtigsten neuen europäischen Städte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.²⁹ Das Beispiel Zlin, keine neue Stadt im engeren Sinne, aber in seiner Vielschichtigkeit als einzige funktionelle Stadt besonders ertragreich und gut studiert, zeigt, die Aufmerksamkeit, die derartige Fokuspunkte der Modernisierung weit über deren Region hinaus fanden.³⁰

Selbstverständlich war Warschau keine ‚neue‘ Stadt, wohl aber eine neue Hauptstadt und vor allem zeigte Warschau sowohl eine erhebliche Wachstumsdynamik als auch eine Konzentration der für die moderne Stadtplanung zentralen Problemlagen wie Überbelegung von Wohnungen, die Organisation des Verkehrs und die Integration von außerhalb der Stadt gelegenen Siedlungen.³¹ Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, dass die polnische CIAM-Gruppe als einzige CIAM-Landesgruppe den Versuch unternahm, das auf dem be-

²⁸ Elżbieta Mazur, Żoliborz - dzielnica obywateli in: Wojciech Fałkowski (Hrsg.), *Straty Warszawy 1939 - 1945*, Warszawa: Miasto Stołeczne, Warschau 2005, S. 140-163; Ute Causmann, *Mietskasernen und 'Gläserne Häuser': Soziales Wohnen in Warschau zwischen Philanthropie und Genossenschaft. 1900-1939*, in: Alena Janátková, Hanna Kozłowska-Witt (Hrsg.), *Wohnen in der Großstadt. 1900 - 1939. Wohnsituation und Modernisierung im europäischen Vergleich*, Stuttgart 2006, S. 205-224.

²⁹ Zum Phänomen der neuen Städte im 20. Jahrhundert - allerdings ohne Beispiele aus Osteuropa - vgl. Robert H. Kargon, Arthur P. Molella (Hrsg.), *Invented Edens: Techno-Cities of the Twentieth Century*, Cambridge, Mass. 2008; Beate Störckuhl, *Gdynia - Meeresmetropole der Zweiten Polnischen Republik*, in: Arnold Bartetzky, Thomas Fichtner (Hrsg.), *Neue Staaten - neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln 2005, S. 33-46; *Zum COP: Marcin Furtak, COP. Centralny Okręg Przemysłowy, 1936-1939: architektura i urbanistyka. Kraj, region, miasto, fabryka, osiedle, budynek*, Łódź 2014.

³⁰ Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Zlin: Modellstadt der Moderne*, Berlin 2009; Katrin Klingan, Kerstin Gust (Hrsg.), *A Utopia of Modernity: Zlin, Revisiting Baťa's Functional City*, Berlin 2009; Siehe zur internationalen Bedeutung des Casus Zlin jetzt auch: Gregor Feindt, *Eine „ideale Industriestadt“ für „neue tschechische Menschen“*. Baťa's Zlin zwischen Planung und Alltag, 1925-1945, in: Gregor Feindt u.a. (Hrsg.), *Kulturelle Souveränität. Politische Deutungs- und Handlungsmacht jenseits des Staates im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2017, S. 109-131.

³¹ Wynot, Warsaw, S. 157-190.

rühmten CIAM-IV Kongress auf einer Schifffahrt nach Athen fortentwickelte Konzept der funktionellen Stadt konkret umzusetzen. In der 1934 ausgearbeiteten Studie *Warszawa Funkcjonalna* lassen sich wesentliche der beschriebenen Charakteristika der modernen Architektur in Osteuropa wiederfinden. Hier versuchten Szymon Syrkus und der Regionalplaner Jan Olaf Chmielewski, Warschau gewissermaßen zu delokalisieren, forciert in einen europäischen Planungsdiskurs einzufügen und gleichzeitig als radikales Planungsbeispiel nach Westeuropa ausstrahlen zu lassen.³² Das Warschauer Beispiel erachteten sie als weit über Polen hinaus relevant, da hier demonstriert werden könne, wie sich durch Planung eine umfassende soziale, wirtschaftliche und dadurch auch urbanistische Krise überwinden lasse.

Die Verfasser der Studie betonten die Dynamik der Stadtentwicklung, indem Warschau in verschiedenen Abbildungen als Funktion transeuropäischer Verkehrsströme skizziert – und damit auch als europäische Metropole in die Zukunft projiziert – wurde. Durch konsequente Anwendung des Werkzeugkastens der funktionellen Stadt – der tatsächlich weit weniger eindeutig war, als die Autoren suggerierten – behaupteten Syrkus und Chmielewski, die Unterschiede zwischen Stadt und Land einebnen zu können. Ein neuartiges Territorium, das sie als *Warszawa Maksymalna* oder *Wmax* bezeichneten, sollte sich 100 Kilometer in Nord-Süd und Ost-West-Richtung erstrecken und die transkontinentale Verkehrs- und Wirtschaftsdynamik über an Kreuzungspunkten gelegene Entwicklungszentren aufnehmen.³³

Warszawa Funkcjonalna war in zweifacher Hinsicht erfolgreich. Der Plan beeinflusste erstens die Warschauer Stadtplanung selbst über den massiven Bruch des Zweiten Weltkrieges hinaus. Aber vor allem fand das Konzept unmittelbar erheblichen Anklang im Rahmen der CIAM. Gropius und Le Corbusier setzten sich mit der Planung ebenso auseinander wie – wenngleich kritisch – der ehemalige Berliner Stadtbaurat Martin Wagner.³⁴ *Warszawa Funkcjonalna* wurde innerhalb der CIAM als Model für den nächsten Kongress, der 1937 in Paris stattfand, bestimmt und in einer aufschlussreichen Wechselwirkung von internationaler Agenda und nationaler bzw. lokaler Durchsetzungsstrategie

³² Jan Chmielewski, Szymon Syrkus, *Warszawa Funkcjonalna*, Warschau 1934; kürzlich neu herausgegeben und kommentiert als: Jan Chmielewski, Szymon Syrkus; Jerzy Hryniewicz, *Warszawa funkcjonalna. Przyczynek do urbanizacji regionu warszawskiego*, bearbeitet von Grzegorz Piątek, Warschau 2013.

³³ Chmielewski, *Warszawa*, S. 12 f. (zitiert nach der nicht publizierten deutschen Fassung).

³⁴ Syrkus wurde u.a. Ehrenmitglied in der britischen Architektenvereinigung RIBA. Vgl. Teresa Czaplinksa-Archer, Teresa, *Polish Architecture. The Contribution of Helena and Szymon Syrkus*, in: *Architectural Association Quarterly* 13 (1981) S. 37–44, hier S. 43.

durch eine Resolution dem Warschauer Stadtpräsidenten zur Umsetzung empfohlen.

Zudem konnte vor allem Syrkus die Planung als Sprungbrett nutzen, um seine Stellung im Netzwerk der CIAM auszubauen. Es ist bezeichnend, dass die Verfasser zu Beginn ihrer Studie die Rolle von Architekten und nicht die der Stadt an sich betonten und dass der Architekt Syrkus – wie viele Berufskollegen – für sich wie selbstverständlich die Rolle des Stadtplaners reklamierte: „Die eigentliche Tätigkeit des Architekten ist Entwerfen, d.h. planmäßige Gestaltung der Zukunft.“ Die „Verkrüppelung“ des Berufs sei „Folge und Indikator einer allgemeinen Krise“, die eine Planungs- und Ordnungskrise sei. In einem neuen, durch Planung strukturierten und sich in einem funktionalistischen Urbanismus beweisenden System müsse der Architekt eine Schlüsselstellung einnehmen.³⁵

Dies bedeutet aber auch, dass der Erfolg der Planung für ein funktionelles Warschau nicht nur nach deren planerischen Meriten, der Stimmigkeit der Statistiken und der Qualität der graphischen Referenzen zu bemessen ist. Vielmehr ist der Blick auf die Position der Architekten zu richten, als Ausdruck für deren Selbstermächtigung *Warszawa Funkcjonalna* gelten kann. In der zu Beginn der 1930er Jahre heißlaufenden Diskussion um die funktionale Stadt mit den nun bereits etablierten Zeichensprachen und begrifflichen Codes konnten Syrkus und Chmielewski Warschau losgelöst von nationalen Spezifika und von einer doch eher ernüchternden städtebaulichen Realität als Zukunftsraum auf der internationalen Landkarte platzieren. Die CIAM fungierten, wie das Beispiel *Warszawa Funkcjonalna* zeigt, für Architekten wie Syrkus nach innen als Hebel, um Legitimität für die politische Durchsetzung sehr weitreichender Pläne zu gewinnen und nach außen, um aus einer Position an der europäischen Peripherie der eigenen Arbeit internationale Relevanz zu sichern.³⁶

Chancen und Ende der CIAM-Ost

Die intensive Identifikation moderner Architekten in Ostmitteleuropa mit den CIAM – aber auch die Grenzen dieser Identifikation – zeigt sich anschaulich im Projekt der CIAM-Ost zwischen 1937 und 1939. Die CIAM-Ost blieb Episode und hat wenig ins Auge springende Spuren hinterlassen. Die Ratio hinter dem Projekt ist aber davon unbenommen relevant: Ebenso wie die *Warszawa Funkcjonalna*-Planung ging auch die Idee für eine eigene CIAM-Ost davon aus, dass

³⁵ Chmielewski, *Warszawa*, S. 1. (zitiert nach der nicht publizierten deutschen Fassung).

³⁶ Nader Vossoughian, Mapping the Modern City: Otto Neurath, the International Congress of Modern Architecture (CIAM), and the Politics of Information Design, in: *Design Issues* 22 (2006) 3, S. 48–65.

Stadtplanung ohne Regionalplanung nicht funktionieren konnte. Der größere Maßstab schien den osteuropäischen Architekten für ihre Region vor allem aus zwei Gründen wesentlich: Erstens war hier, generell gesprochen, das Gefälle zwischen überbevölkerten Städten und rückständigem Land größer als in Westeuropa. Zudem legten es die vielen neugezogenen bzw. weggefallenen Grenzen in Ostmitteleuropa nahe, großflächig in regionalen Maßstäben zu denken. Dies galt für den aus den früheren Teilungsgebieten zusammengefügt polnischen Staat mit den hieraus resultierenden Herausforderungen für die Infrastruktur. Dies galt aber auch für die kleineren Nachfolgestaaten Österreich-Ungarns, etwa das territorial reduzierte Ungarn, die sich mit vielfach unterbrochenen Kommunikationsachsen konfrontiert sahen.

Ursprünglich hatte der ungarische Architekt Farkas Molnár einen Zusammenschluss aller Donau-Anrainer unter der Überschrift „Land im Weltmaßstab“ vorgeschlagen, eine Ausstellung zum Platz aller Mitgliedsländer der CIAM-Ost in der Weltwirtschaft.³⁷

In der fragmentierten Überlieferung der CIAM-Ost treten vor allem zwei Themen nach vorn, die gewissermaßen ein ‚Europa der zwei Geschwindigkeiten‘ mit dem Osten in der Position des Schrittmachers rechtfertigen sollten: Wohnungsbau und Regionalplanung. Lösungen im Wohnungsbau sollten weiter gehen als selbst in der CIAM-spezifischen Diskussion um die ‚Wohnung für das Existenzminimum‘ vorgesehen. Ziel war insbesondere die Ausweitung von Gemeinschaftseinrichtungen.³⁸ Dies galt als einziger Weg, den Teufelskreis aus extremer Wohnungsnot bei gleichzeitig krisenbedingt stark eingeschränkten ökonomischen Mitteln zu durchbrechen. In der Regionalplanung sollten die für die Region spezifischen Probleme aus neuen Grenzen und Stadt-Land-Gefälle durch den konsequenten Einsatz neuer wissenschaftlicher Planungsinstrumente überwunden werden. Soziale Infrastruktur sollte durch ein Netz kleiner zentraler Städte auch dezentral verfügbar gemacht werden.³⁹

³⁷ Monika Platzer, Die CIAM und ihre Verbindungen nach Zentraleuropa, in: Eve Blau, Monika Platzer (Hrsg.), *Mythos Großstadt: Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa. 1890-1937*, München 1999, S. 227–31, S. 229.

³⁸ Vgl. zum diesem Problem gewidmeten zweiten Kongress der CIAM 1929 in Frankfurt die Publikation: CIAM (Hrsg.), *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Frankfurt 1930. Zur Rolle des Kongresses in der CIAM-Chronologie und zur Rolle polnischer Beiträge in Frankfurt: Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Mass. 2000, S. 27–44. Siehe auch: Karel Teige, Eric Dluhosch, *The minimum dwelling. The housing crisis - housing reform - the dwelling for the subsistence minimum - single family, rental and collective houses - regulatory plans for residential quarters - new forms of houses and apartments - the popular housing movement = L' habitation minimum = Die Kleinstwohnung*, Chicago 2002.

³⁹ Platzer, CIAM, S. 227–31.

Funktional verwandt, wenn auch im größeren Maßstab, zeigt CIAM-Ost die Chancen, die der CIAM-Internationalismus Experten aus einer sich selbst als peripher begreifenden Region bot. Szymon Syrkus war sich der dahinter stehenden Spannung sehr bewusst: „Wir – die CIAM-mitglieder und Freunde sind ein Bestandteil der großen internationalen Arbeitsgemeinschaft und vertreten in Polen die Ideen der CIAM. Wir können nicht und wünschen nicht als Vertreter der gesamten polnischen Architektenschaft im Ausland zu gelten“.⁴⁰

Das Ende der CIAM-Ost nach nur drei Zusammenkünften und zwei Jahren kann einerseits als Beleg dafür gesehen werden, dass die Schnittmengen in der Organisation nicht besonders groß waren. Angesichts der Dramatik der Entwicklungen, die das Ende der CIAM-Ost herbeiführten, wäre dies aber übertrieben. Vielmehr blieben die Themen der CIAM-Ost – und auch deren Lösungsansätze – in der Region über 1945 hinaus von zentraler Bedeutung und werfen mithin die Frage nach Brucherfahrungen und Kontinuitäten auf.

Grenzen des Aufstiegs der modernen Architekten - Brucherfahrungen

Das Ende der CIAM-Ost muss Anlass sein, darüber nachzudenken, was der Bruch des Weltkrieges und des Holocausts für die Architekten in Osteuropa bedeutete. Die Forschungen von Niels Gutschow haben die radikalen nationalsozialistischen Tabula-Rasa Planungen im Osten mit dem Durchhaltewillen der visionären Untergrundplanung in Warschau konfrontiert.⁴¹ In einer allgemeineren Perspektive ist zu fragen, wie sich die in Ostmitteleuropa allgemein gesprochen deutlich stärker ausgeprägte Erfahrung des Bruches durch Vernichtungskrieg, Besatzungsherrschaft und Holocaust auf die hier besprochenen Architekten auswirkte.

Die CIAM-Ost bezeichnet auf den ersten Blick die mehrfachen und vielschichtigen potentiellen Chancen, die sich modernen Architekten in Ostmitteleuropa boten. Gleichzeitig mahnt das Ende der CIAM-Ost auch, die andere Seite der Geschichte nicht aus dem Blick zu verlieren. Fred Forbat kehrte Anfang 1933 desillusioniert aus der Sowjetunion zurück und musste schnell realisieren, dass angesichts der politischen Entwicklungen in Deutschland an eine Rückkehr nach Berlin nicht zu denken war. Der Versuch, in seiner ungarischen Heimat Fuß zu fassen, endete angesichts der ökonomischen Krise ernüchternd.

⁴⁰ Szymon Syrkus, Brief an Giedion, vom 22.06.1937, gta Zürich, CIAM-papers 42 K (Brief auf Deutsch formuliert).

⁴¹ Niels Gutschow, Barbara Klain, Vernichtung und Utopie. Stadtplanung Warschau 1939-1945, Hamburg 1994; Martin Kohlrausch, Warschau im Zweiten Weltkrieg. Besatzungspolitik und Stadtplanung, in: Fritz Mayrhofer, Ferdinand Oppl (Hrsg.), Stadt und Nationalsozialismus, Linz 2008, S. 23-42.

Aber noch viel problematischer wirkte sich aus, dass Forbat mit seinen dezidiert linken politischen Überzeugungen und seiner jüdischen Abstammung zweifach ins Visier der aufsteigenden rechten politischen Kräfte geriet. Forbats Korrespondenz ist seit 1937 dominiert von Versuchen, Ungarn zu verlassen – mit Hilfe von Gropius und schwedischer CIAM Kollegen. Im nahezu letzten Moment glückte Forbat die Ausreise nach Schweden, verbunden allerdings auch dort mit Vorbehalten aufgrund seiner jüdischen Abstammung und mit enormen Herausforderungen, sich als Planer in Schweden neu zu profilieren und beruflich Anschluss zu finden.⁴²

Was Forbat gelang, glückte Szymon und Helena Syrkus nicht. Ganz ähnlich wie in Ungarn hatte sich auch in Polen in den späten 1930er Jahren die Situation für moderne Architekten massiv verschlechtert. Das galt nicht nur stilistisch und mit Blick auf die sozialen Wohnungsbauprojekte. 1938 begann die polnische Architektenvereinigung SARP, jüdische Architekten auszuschließen und die Reputation als dediziert links stehender Architekt entpuppte sich angesichts der rechtsautoritären Tendenzen als zusätzliche schwere Hypothek.⁴³ Auch Helena und Szymon Syrkus unternahmen verschiedene Versuche, um mit Hilfe von Gropius in die USA zu emigrieren. Aber auch hier zeigte sich, dass in der eigenartigen Ökonomie des Ruhmes der modernen Architektur weniger bekannte Architekten auf die normalen, den Anfragen bei weitem nicht gerecht werdenden, Emigrationsquoten beschränkt waren.⁴⁴ Die Versuche, selbst noch nach der Invasion Polens durch die Wehrmacht über Schweden in die USA oder Mexiko zu flüchten, schlugen allesamt fehl. Szymon Syrkus verbrachte den größten Teil des Kriegs in Auschwitz.

Die Folgen des Kriegs für die Architekten in Osteuropa waren massiv und, allgemein gesprochen, die Brucherfahrung sehr viel tiefer als in Westeuropa. In Polen wurde eine ganze Generation von Architekten dezimiert. Von den vor dem Krieg knapp 700 SARP Mitgliedern in Warschau überlebte mindestens ein Drittel den Krieg nicht.⁴⁵ Was angesichts der spezifischen Formen der deut-

⁴² Fred Forbat, *Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern*, Arkitekturmuseets Arkiv Stockholm, Fred Forbat, Samling ARKM, S. 229-232. Zur zwangsweisen Auflösung der ungarischen Gruppe 1938: Éva Bajkay (Hrsg.), *Molnár Farkas. 1897-1945*, Pécs 2010, S. 141.

⁴³ 1938 gab sich die Warschauer Abteilung des polnischen Architektenverbandes SARP eine neue Satzung, die faktisch nahezu alle jüdischen Mitglieder ausschloss und nach deren Inkrafttreten im Juni 1939 59 Architekten die Organisation verlassen mussten. Roman Piotrowski, *Lata trzydzieste w Stowarzyszeniu Architektów Polskich*, in: Barucki, *Fragmenty*, S. 70.

⁴⁴ Die Asymmetrien in der CIAM mit dem Hauptgestirnen Le Corbusier und Gropius wurden von Helena Syrkus sehr klar reflektiert: Vgl. Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego. 1925-1975*, Warschau 1976, S. 142.

⁴⁵ Tadeusz Mrówczyński, *Wojenna lista strat architektów warszawskich*, in: Tadeusz

schen Besatzungsherrschaft im Osten und des Vernichtungskrieges für sich genommen erklärbar ist, wirft die bisher selten gestellte Frage auf, was diese Erfahrung für die professionelle Identität der polnischen Architekten bedeutete. Es ist naheliegend davon auszugehen, dass die generelle Bereitschaft, sich auf das kommunistische Projekt als scheinbar logische Antwort auf den Faschismus einzulassen hoch ausgeprägt war. Dies galt umso mehr, wenn die Ziele dieses Projekts mit denen des Vorkriegsfunktionalismus zusammenfielen.⁴⁶ Dass nun der Staat als Baumeister auftrat, finanzielle Mittel in ungeahntem Umfang bereitstellte, Planungskörperschaften neuen Ausmaßes wie das Warschauer Büro für Wiederaufbau schuf und vor allem den alten Traum moderner Architekten, die Nationalisierung des Bodens, zumindest in Warschau umsetzte, lag alles auf der Linie dessen, was sich bereits die CIAM-Ost erhofft hatte.⁴⁷

Wie zumindest phasenweise in der Zwischenkriegszeit, vor allem zwischen ca. 1925 und 1935, schienen die Ziele moderner Architekten und des sich als oberste Modernisierungsinstanz begreifenden Staates kongruent zu sein. Diese Kongruenz war allerdings fragil und nie spannungsfrei. Architekten wurden Kernfiguren im Prozess einer umfassenden Modernisierung, verloren aber gleichzeitig Handlungsspielräume. Die massiven Zerstörungen vor allem in Warschau, die einen Wiederaufbau im Sinne einer Rekonstruktion jenseits der Altstadt sinnlos erscheinen ließen, verstärkten diesen Zusammenhang noch. Das Projekt des neuen Warschaus fügte sich wie wenige andere in die Legitimierungsstrategie des kommunistischen Aufbruchs. Tatsächlich rücken zahlreiche moderne Architekten in zentrale politische und planwirtschaftliche Funktionen ein und wurden, zumindest auf dem Papier, teilweise in der Realität, sehr weitreichende Vorstellungen der Zwischenkriegszeit umgesetzt. Überspitzt formuliert wurde Corbusiers *Plan Voisin* nach 1945 nicht in Paris, sondern in Warschau realisiert.⁴⁸

Die Kontinuität zwischen Vor- und Nachkriegszeit endete allerdings jenseits der Planung im engeren Sinne schnell: Stilistisch, nachdem der sozialistische Realismus die Wiederaufnahme funktionalistischer Strömungen teilweise beendete, aber auch was die persönlichen Netzwerke betraf. Anders als das eingangs zitierte Telegramm suggeriert, gelang es nicht mehr, die engen Bande

Barucki (Hrsg.), *Fragmenty stuletniej historii 1899-1999. Ludzie, Fakty Wydarzenia w Stulecie Organizacji Warszawskich Architektów*, Warszawa 2001, S. 105–112, hier S. 105.

⁴⁶ Kimberly Elman Zarecor, *Manufacturing a socialist modernity. Housing in Czechoslovakia, 1945-1960*, Pittsburgh 2011, S. 13-28.

⁴⁷ Vgl. Ministry of Reconstruction (Hrsg.), *Physical planning and housing in Poland*, Warsaw 1946, S. 3-36.

⁴⁸ Adolph Stiller (Hrsg.), *Polen (= Architektur im Ringturm, Bd. 18)*, Salzburg 2008. Zur Tschechoslowakei: Eric Dluhosch u. Rostislav Švácha (Hrsg.), Karel Teige. 1900-1951. *L'Enfant Terrible*, Cambridge, Mass. 1999, S. 135.

aus persönlicher Sympathie, geteilten Visionen und Lebensauffassungen sowie konkreten Zielen einer modernen Architektur in den jeweiligen Schaffensorten erneut zu festigen. Helena Syrkus verschrieb sich der Sache des neuen Regimes in Polen und in der Korrespondenz von Forbat, der in Schweden blieb, schlägt schnell die Skepsis durch, mit den Kollegen in den nun kommunistischen Ländern noch institutionell sinnvoll zusammenarbeiten zu können. Ende der 1940er Jahre kam es zum Bruch innerhalb der CIAM, der weit mehr ausdrückte als die bereits in der Gründung der CIAM-Ost vorhandenen Unterschiede.⁴⁹

Forschungsperspektiven

Was sich weit über die Region Ostmitteleuropas hinaus als Aufstieg der Architekten beschreiben lässt, die Selbstermächtigung moderner Architekten, die soziale Fragen als ihre genuine Kompetenz definierten und damit gleichzeitig auf gesellschaftliche Fragen reagierten, kam in den 1960er Jahren zu einem weitgehenden Ende.⁵⁰ Mit der einsetzenden Skepsis gegenüber Planung im großen Stil, der wachsenden Unzufriedenheit über die Resultate funktionalen Städtebaus und der Ausdifferenzierung der Berufe Stadtplaner und Architekt, schrumpfte auch das Spektrum dessen, was Architekten sich zutrauten und gesellschaftlich an sie herangetragen wurde. Selbst die heutigen ‚Stararchitekten‘ kommen, anders als Gropius oder Le Corbusier, ohne diesen ‚sozialen Überschuss‘ aus. In den sozialistischen Ländern hingegen litt die Stellung der Architekten nicht an Planungsskepsis und Kritik an „gemordeten Städten“, sondern verwässerte in den anonymen Planungsbükratien, die für den Typus, den noch Szymon Syrkus repräsentierte, keinen Raum ließen.

Der Blick nach Osten zwingt zwar nicht zu einer Neuerzählung der Geschichte der Architekten im 20. Jahrhundert oder gar der Moderne, aber er legt nahe, wesentliche Punkte neu zu akzentuieren.

1. Die Lektüre der ungemein vielschichtigen Korrespondenz von Architekten wie Syrkus und Forbat lehrt vor allem, wie zentral die Sache der modernen Architektur für diese Architekten war. Diese war weit mehr als eine Profession, sondern eine tiefgehende Überzeugung, die alle Lebensbereiche durchdrang. Die Rolle der tschechoslowakischen, ungarischen und vor allem polnischen Architekten in der CIAM zeugt von der Geschwindigkeit, mit der sich neue Vorstellungen von Inhalt und Potential des Architektenberufs verbreiteten und wie tiefgreifend die Resonanz auf diese Ideen war. Die CIAM bot einen Rahmen für weit mehr als den bloßen Wissenstransfer.

⁴⁹ Siegfried Giedion (Hrsg.), *Architecture, You and Me*, Cambridge, Mass. 1958, S. 86-87.

⁵⁰ Vgl. hierzu generell: David Kuchenbuch, *Geordnete Gemeinschaft. Architekten als Sozialingenieure - Deutschland und Schweden im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2010.

Die internationale Struktur half beim Ausbau der eigenen Stellung in der Heimat, obgleich die Asymmetrien zwischen den westeuropäischen ‚Taktgebern‘ der Diskussion wie Gropius und Le Corbusier von Architekten wie Syrkus nicht überwunden werden konnten. Vor diesem Hintergrund ist zukünftig zu prüfen, wie weit der Begriff des Netzwerkes trägt, um diese personalen Verbindungen auch in ihrer qualitativen Dimension zu erfassen.⁵¹

2. Das Befreiungsversprechen der modernen Architektur fiel in der Region Ostmitteleuropa auf besonders fruchtbaren Boden, weil es sich mit einer im Vergleich dringenderen sozialen Problemlage verband und, teils damit einhergehend, dem Projekt, den neuerrichteten Nationalstaaten ein bauliches Gesicht zu geben. Zwischen den Fünfjahresplänen in der Sowjetunion und dem in Westeuropa erst in den späten 1930er Jahren einsetzenden Aufschwung der Planung, nahmen Länder wie Polen einen Zwischenplatz ein. Technokratische Ideen hatten hier angesichts des Paradigmas wirtschaftlichen Aufholens als Grundlage nationalen Überlebens früh Konjunktur.⁵² Dem Staat kam dabei eine zentrale Rolle zu. In den Planungskörperschaften Warschaus und in der in Polen frühen Beschäftigung mit Regionalplanung konkretisierte sich eine Interessenskongruenz zwischen dem staatlichen Modernisierungsprojekt und modernen Architekten, die sich als soziale Planer verstanden. Das Beispiel *Warszawa Funkcjonalna*, unter Mithilfe der Warschauer Verwaltung zustande gekommen und anschließend vom Warschauer Stadtpräsidenten vorangetrieben, ist hierfür ein sprechendes Beispiel. Architekten wie Syrkus traten in diesem Zusammenhang nicht primär als Baumeister, sondern als Experten für soziale Konfliktentschärfung und städtisch-nationale Effizienzsteigerung auf. Zu fragen ist hierbei zukünftig einerseits nach den Kontinuitäten zwischen der Zwischenkriegszeit und der sozialistischen Periode und andererseits nach Zwängen und Spielräumen, die sich aus der genannten Interessenskongruenz für die Architekten als Experten des Sozialen ergaben.⁵³

⁵¹ Vgl. den, auch graphisch illustrierten, Ansatz bei: Tamara Bjažić Klarin, CIAM Networking – International Congress of Modern Architecture and Croatian architects in the 1950s, in: *Život* 50 /2016), 99, S. 39–57.

⁵² Martin Kohlrausch, Katrin Steffen, Stefan Wiederkehr, Expert Cultures in Central Eastern Europe. The Internationalization of Knowledge and the Transformation of Nation States since World War I. Introduction, in: dies. (Hrsg.), *Expert cultures in Central Eastern Europe. The internationalization of knowledge and the transformation of nation states since World War I*, Osnabrück 2010, S. 9–30.

⁵³ Zum Konflikt zwischen politisch-sozialen Engagement der polnischen Architekten und der durch die CIAM-Leitung hochgehaltenen Neutralität vgl. Kees Somer, *The Functional City: CIAM and the Legacy of Van Eesteren*, Rotterdam 2007, S. 110–112. Zu den ‚Experten des Sozialen‘: Lutz Raphael, *Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische*

3. Insofern erlaubt der Blick nach Osten ein besseres Verständnis der Rolle von Architekten als Experten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Verschiebung des Verhältnisses von Experten und Staat umfasste auch, und vielleicht stärker als andere, Architekten als klassische freie Profession. Während die neuen Staaten Ostmitteleuropas in erheblichem Maße abhängig wurden von den hunderten Architekten, die in Planungskörperschaften die nationale Modernisierung vorantrieben, wurden diese neuen Experten zugleich auch abhängig vom Staat – auch aufgrund sich verschärfender Anforderungen an die Loyalität der Experten.⁵⁴ Die Extremsituation des Krieges führt diese Spannung für Ostmitteleuropa deutlicher vor Augen als dies in Westeuropa der Fall war. Bereichernd für zukünftige Arbeiten kann dabei die Reflektion des Expertenstatus von Architekten sein, also die Frage, wie genau vor allem moderne Architekten gesellschaftliche Anerkennung als Fachkräfte des Sozialen erwarben.

Dieser Beitrag hofft gezeigt zu haben, dass es sich lohnt, entlang dieser drei Perspektiven – Kommunikation, die Rolle des Staates und der Frage, wie sich die massive Brucherfahrung auf die professionelle Identität von Architekten auswirkte – Architekten, und hier insbesondere die sich als modern verstehenden Architekten Osteuropas als exemplarische Expertenformation des 20. Jahrhunderts zu untersuchen und diese Perspektiven in ein umfassenderes Bild der Moderne zu integrieren.

und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22 (1996) 2, S. 165–193; Dirk van Laak, *Planung, Geschichte und Gegenwart des Vorgriffs auf die Zukunft*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 34 (2008) 3, S. 305–326.

⁵⁴ Kohlrausch, Trischler, *Building*, S. 115–142.

Christin Veltjens-Rösch

**Tagungsbericht: *Romantische Urbanität.*
Transdisziplinäre Perspektiven vom 19. bis ins 21.
*Jahrhundert***

17. bis 19. November 2016 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena

Vom 17. bis 19. November 2016 fand an der Friedrich-Schiller-Universität Jena die Tagung „Romantische Urbanität“ statt. In 18 Beiträgen, zwei Abendvorträgen und bei einer Führung durch das von Theodor Fischer entworfene Universitätshauptgebäude diskutierten Historiker und Literaturwissenschaftlerinnen, Vertreterinnen der Kunst- und Architekturgeschichte ebenso wie Praktiker aus Stadtplanung und Denkmalpflege über den Einfluss der Romantik auf urbane Phänomene des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Ausgerichtet wurde die interdisziplinäre Tagung von GISELA METTELE (Jena), dem Jenaer Graduiertenkolleg „Modell Romantik“ und der Gesellschaft für Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung (GSU).

Die historische Epoche der Romantik wurde nur in wenigen Vorträgen behandelt, wie etwa in dem Abendvortrag von BARBARA BECKER-CANTARINO (Columbus, Ohio), in dem diese über die Bostoner *Transcendentalists* und deren Rezeption der Schriften Bettina von Arnims über die soziale Frage in deutschen Städten sprach. Der Fokus der Tagung lag klar auf den Aktualisierungen von Romantik, denen die Stadt seit dem 19. Jahrhundert Raum bietet. In einem jüngeren Ansatz der Romantikforschung wird davon ausgegangen, dass „Romantik“ als Modell bis in die Gegenwart fungiert und so Bezugspunkte für romantische Formen der Weltdeutung, der Selbstreflexion, der ästhetischen Gestaltung und der Lebensvollzüge liefert. Charakteristisch für diesen Ansatz ist, dass die Romantik als Vexierbild gefasst wird, in dem sich ein Wunsch nach Einheit und Sinnstiftung zeigt, der gleichzeitig selbstreflexiv zurückgenommen wird. Ganzheitsvorstellungen und Relativitätsbewusstsein werden zur Kippfigur. Ein konzeptueller Aufsatz zu diesem Ansatz der Romantikforschung war

im Vorfeld der Tagung an alle Referierenden verschickt worden, um den unterschiedlichen disziplinären Perspektiven eine Klammer zu bieten.¹

In ihrem einführenden und themenüberblickenden Abendvortrag formulierte GISELA METTELE (Jena) das Ziel der Tagung unter anderem in der Erprobung des Modellansatzes bei der Betrachtung der verschiedenen Facetten des Urbanen. Als zentrale Bezüge romantischer Stadtvorstellungen stellte Mettele die starke Orientierung an einer imaginierten Vergangenheit, die Betonung der Ästhetik, die Harmonisierung von Stadt und Land sowie die hohe Wertschätzung von Fragmentarischem heraus.

Die erste Sektion „Von sichtbaren und unsichtbaren Städten“, die die romantische Aneignung und Wahrnehmungen des Urbanen zum Thema hatte, begann mit Überlegungen von KATHARINA BRICHETTI (Berlin). Romantik gilt Brichetti als eine nicht zeitgebundene Haltung, die das Streben nach Stimmungsqualitäten in der Wahrnehmung des städtischen Raums eint. Brinchetti stellte daher die Frage, ob die sinnlich-leibliche Wahrnehmung der Stadt mit ihren Resonanzen eine romantische Synästhesie ergäbe.

CAROLINE ROSENTHAL (Jena) sprach anschließend über die Novelle „Out of my skin“ (1998) von Tessa McWatt und über deren Protagonistin Daphne, eine junge *woman of colour*, die in Streifzügen durch das nächtliche Montreal nicht nur eine ihr neue urbane Umgebung erkundet, sondern auch sich selbst sucht und findet. Rosenthal erläuterte, wie hier Denkfiguren und Motive der historischen amerikanischen Romantik in der nordamerikanischen Gegenwartsliteratur aktualisiert dargeboten werden, so etwa das Gehen, die Rolle des Flaneurs – die nun zur Flaneuse wird –, das Wilde oder die Sehnsucht nach Ganzheit.

Auch STEFANIE JOHN (Münster) zeigte in ihrem Beitrag zu der irischen Lyrikerin und Essayistin Eavan Boland eine dezidiert weibliche Auseinandersetzung mit romantischer Urbanität. John beschrieb die Ambivalenz in Bolands Werk als romantischen Selbstentwurf: Während Boland in ihren Essays gegen die englischen Romantiker angeschrieben habe, wiesen ihre Dublin-Gedichte viele romantische Bezugspunkte auf. Dieser vermeintliche Gegensatz gleiche dem Vexierbild, so John, das in der gegenwärtigen Romantikforschung diskutiert wird.

Die Vorträge der zweiten Sektion „Geschichtsbilder“ widmeten sich dem Phänomen der mittelalterlichen Inszenierung von Städten. Im 19. Jahrhundert wurden in Nürnberg und in Rothenburg ob der Tauber, wie CHARLOTTE BÜHL-

¹ Zum Modellkonzept vgl. Sandra Kerschbaumer/Stefan Matuschek, Romantik als Modell, in: Daniel Fulda/Sandra Kerschbaumer/Stefan Matuschek (Hrsg.), Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen, Paderborn 2015, S. 114-155; <http://www.modellromantik.uni-jena.de/index.php/forschungsprofil/> (31.3.2017).

GRAMER (Nürnberg) und MATTHIAS ASCHE (Potsdam/Tübingen) ausführten, romantische Tourismusstrategien verfolgt. Die Städte seien als Erinnerungsorte an die *gute alte Zeit* inszeniert worden, bei denen romantische Vorstellungen von Einheit und Ganzheit bedient wurden. Nürnberg und Rothenburg ob der Tauber hätten sich als Gesamtkunstwerk zu echten Touristenhotspots entwickelt.

SYLVIA NECKER (München/Berlin) wies darauf hin, dass auch für Frankfurt in der NS-Zeit ein neues Stadtmarketingkonzept entworfen wurde, das auf die Historisierung des Stadtbildes setzte. 1936 erhielt Frankfurt den Titel „Stadt des deutschen Handwerks“, der in der Folge jedoch nicht mit romantischen Bezügen aufgeladen worden sei, so Necker.

In der Sektion „Stadt|Land|Fluss“ wurde deutlich, wie die Grenzen zwischen Stadt und Land in der historischen Romantik verschwammen und diese Harmonisierung zum romantischen Bezugspunkt auch in späteren Zeitschichten wurde. Die Gartenkunst in der Epoche der Romantik beschrieb THOMAS THRÄNERT (Berlin) am Beispiel Dresdener Ausflugsorte. Zentral in der zeitgenössischen Gartenbaukunst sei die Inszenierung des schon Vorhandenen gewesen. In die Natur sollte möglichst wenig eingegriffen werden, so seien etwa nur Wege für Spaziergänger durch die ungestaltete Natur gebaut worden.

Über einen städtischen Diskurs, Naturdenkmäler im urbanen Raum zu integrieren, sprach SÖNKE FRIEDREICH (Dresden) am Beispiel der Textilstadt Plauen. Hier sollten – die unter anderem auch in der sogenannten Schwarzromantik beliebten – Haine in der Stadt errichtet werden als Kompensation für Plauer Industrialisierungs- und Modernisierungsmaßnahmen.

JÖRG DETTMAR (Darmstadt) berichtete von wild begrünten Landschaften vor den Toren zeitgenössischer Großstädte. In den letzten Jahren sei gerade durch eine natürliche Begrünung eine neue Ästhetik in Industrielandschaften erschaffen worden, etwa im Ruhrgebiet. Die Stadtränder dagegen erführen trotz wilder Begrünung keine ästhetische Aufladung und böten keine romantische Projektionsfläche, weil sie nicht wie die Zechen Geschichte, sondern unangenehmer Alltag seien.

Bereits zu Beginn der Sektion „Stadtentwürfe|Stadtbaukunst“ brachte WOLFGANG SONNE (Dortmund) in Erinnerung, dass es in der Architektur keine romantische Epoche gab. Es habe aber dennoch einen regen Diskurs zur romantischen Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts gegeben. So beschrieb etwa RAINER SCHÜTZEICHEL (Zürich) die Diskussionen bei der Gestaltung des Ulmer Münsterplatzes (1925/26) als Kontroverse zwischen „Romantikern“ und „Klassizisten“. Als romantische Architekturutopie erläuterte LINN BURCHERT (Jena) die alpine Architektur von Bruno Taut (1919). Im Gegensatz zum Bauhaus habe sich Taut um 1920 von der Funktionalität abgewandt und sich Ent-

würfen gewidmet, die „in ihrer Totalität das menschliche Maß überstiegen“. Camillo Sitte (1843–1903) dagegen attestierte WOLFGANG SONNE in seinem Beitrag keinen romantischen Zugang zu seinem malerischen Städtebau. Grundsätzlich, bemerkte Sonne, könne Romantik auch kein Modell für Architektur sein, weil diese dinglich sei und keine Relativierung ermögliche. Lediglich wo semantische, malerische oder repräsentative Aspekte möglich seien, sei eine romantische Architektur vorstellbar bzw. könne diese „Spuren von Romantik enthalten“.

Mit einem Vortrag über August Endell startete die Sektion „Detail|Ornament|Fragment“. Gleich Camillo Sitte wurde auch dem Architekten August Endell das Etikett „Nicht-Romantiker“ angeheftet. CHRISTIAN SALGE (Berlin) betonte jedoch, dass Endells Wirkungsabsichten in seinen neuen Formen im Ornament (Fotoatelier Elvira, Hackeschen Höfe) zutiefst romantisch gewesen seien, da er mit seinem Werk bewegen und Emotionen auslösen wollte.

Über die *Fatti Urbani*, Aldo Rossi und die Poesie urbaner Dinge sprach CELINA KRESS (Berlin). Konträr zu seinen Architekturkollegen war Aldo Rossi die Poesie wichtig, er lehnte jedes Planungsparadigma ab und setzte nicht ausschließlich auf Rationalität. Als Rossis Romantik-Modell definierte Kress eben diese Verbindung von Logik und Poesie in seinen Entwürfen, die hier keinesfalls als gegensätzliche Ansätze gewichtet werden müssten.

Auf Grundlage aktueller Beobachtungen der Rapszene mit ihrer „Blockromantik“, des schauerromantischen „Dark Tourism“ oder der Aufwertung von urbanen sogenannten Unorten beschrieb CHRISTIAN SAEHRENDT (Thun) eine Sehnsucht nach dem wahren, authentischen Leben und fragte, ob es sich hierbei um eine neoromantische Welle handle. Resümierend verneinte er diese Frage jedoch. Es gäbe keinen aktuellen romantischen, lebensweltlichen Gegenentwurf. Die ganzheitliche Utopie fehle und die romantischen Bezüge in seinen Beobachtungen seien zu marginal.

Die letzte Sektion zum „Heritage|Stadtmarketing“ begann mit HANS RUDOLF MEIER (Weimar), der darauf hinwies, dass die Wurzeln der Denkmalpflege in der Epoche der Romantik lägen und dass romantische Werte bis heute in der Denkmalpflege erhalten geblieben seien.

Meier nachfolgend berichtete der Jenaer Stadtplaner MATTHIAS LERM über Lückenbebauungen und CHRISTOPH BERNHARDT (Erkner) brachte im letzten Beitrag der Tagung die jüngst in der Forschung stark rezipierten Konzepte von Romantik und Authentizität am Beispiel von Stadtwahrnehmungen und -deutungen im 20. Jahrhundert zusammen. Eingehender betrachtete er dabei das Beispiel Eisenhüttenstadt.

In einem Schlussfazit resümierte DIETER SCHOTT (Darmstadt), dass sich der Modellansatz als überaus tragbar und fruchtbar erwiesen habe für die Diskus-

sion der „Romantischen Urbanität“. Nur in wenigen Beiträgen musste festgestellt werden, dass die Erprobung des Modellansatzes am eigenen Forschungsmaterial lediglich den Nachweis von „Spuren von Romantik“ erbrachte.

**Christin Veltjens-Rösch, Friedrich-Schiller-Universität Jena,
Christin.veltjens@uni-jena.de**

Esther Helena Arens / Christoph Strupp

Tagungsbericht: *Hafen, Metropole, Hinterland: Hamburg und Rotterdam im 20. Jahrhundert*

Tagung des Arbeitskreises Deutsch-Niederländische Geschichte in Kooperation mit der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg (FZH) vom 24. bis 25. März 2017 in Hamburg

Seit Jahren ist die Geschichte von Seehäfen und Hafenstädten ein lebendiges Forschungsfeld, in dem – häufig aus interdisziplinärer Perspektive – Fragen von Stadtgeschichte, Stadtplanung und Architektur sowie sozialer, kultureller und ethnischer Beziehungen diskutiert werden. Am Beispiel der Seehäfen lassen sich wirtschafts-, verkehrs-, technik- und infrastrukturgeschichtliche Probleme verhandeln. Fragen von Territorialität und Raum spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Beziehung zwischen Mensch und natürlicher Umwelt. Hafenstädte als Knotenpunkte in den weltweiten Netzwerken des Handels und des Verkehrs eignen sich zudem besonders als Untersuchungsobjekte für Wechselbeziehungen zwischen globalen und lokalen Entwicklungen.

Die neunte Tagung des Arbeitskreises Deutsch-Niederländische Geschichte (ADNG), diesmal in Kooperation mit der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg (FZH) ausgerichtet, nahm vor diesem Hintergrund Entwicklungen in den beiden größten westeuropäischen Seehafenstädten Rotterdam und Hamburg in den Blick.

Zum Auftakt der Tagung schlug der Stadthistoriker PAUL VAN DE LAAR (Rotterdam) eine Brücke zwischen Hafen- und Stadtgeschichte, indem er zu-

nächst die räumliche wie ideologische Prägung der Städte durch ihre Häfen betonte. Van de Laar stützte sich auf ältere Typologien der Hafenstädte sowie das „Bluespace“-Konzept der Stadtplanerin Diane Brand. Sie interpretiert „Bluespace“ als eine Zone des Übergangs beim Aufeinandertreffen von Meer und Land in Hafenstädten, die den öffentlichen Raum dort in spezifischer Weise prägte. Mit Hilfe des Modells der vier logistischen Revolutionen des Wirtschaftswissenschaftlers Åke E. Andersson skizzierte van de Laar eine zeitliche Abfolge von hafenstädtischen Entwicklungsstufen, die im Mittelalter einsetzte und über die Frühe Neuzeit und das „goldene Zeitalter“ des 19. Jahrhunderts in die Wohlfahrtsstadt der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mündete. Dieses Schema konkretisierte er am Beispiel Rotterdams. Es erhellte vor allem die Komplexität der Entwicklungsprozesse auf politischer, wirtschaftlicher, infrastrukturell-technischer und kultureller Ebene und ermöglichte die Frage nach Handlungsspielräumen der lokalen Akteure.

Ein alternatives raumbezogenes Modell der inhaltlichen Verbindung von Meer, Hafen, Hafenstadt und Hinterland stellte CAROLA HEIN (Delft) vor: Sie untersucht globale „Petroleumscapes“ – vom Öl bestimmte räumliche Strukturen, die mit Tankschiffen, Hafenanlagen, Raffinerien, Pipelines, den Firmenzentralen der Ölfirmen und den Tankstellen seit den 1860er Jahren weltweit immer enger geknüpfte Netze bilden. Am Fallbeispiel der für Rotterdam und Hamburg bereits erhobenen Daten wurde deutlich, wie weitreichend diese Verbindungen auf der lokalen Ebene sein können.

Mehrere der Vorträge thematisierten dann speziellere Fragen der Hafenentwicklung, nahmen dabei aber auch jeweils regionale, nationale und internationale Bezüge in den Blick, ohne die sich die Geschichte von Häfen und Hafenstädten nur unvollkommen verstehen lässt. So setzte sich INGO HEIDBRINK (Norfolk, VA) mit dem Hinterland von Rotterdam und Hamburg auseinander und konzentrierte sich dabei auf die Binnenschifffahrt auf Rhein und Elbe, die sich nach 1945 diametral entgegengesetzt entwickelte. Während sich die Transportmöglichkeiten auf dem Rhein durch den Ausbau des Flusses, Harmonisierungen im Rahmen des westeuropäischen wirtschaftlichen Zusammenschlusses und Modernisierungen der Schiffe stetig verbesserten, wurde auf der Elbe durch die politische Teilung Europas quasi der Zustand von 1945 konserviert, auch wenn Hamburg vehement versuchte, im Güterverkehr mit Osteuropa wieder den Stand der Vorkriegszeit zu erreichen. Heidbrink plädierte dafür, den Begriff des Hinterlandes für Hamburg breiter zu fassen und den gesamten Ostseeraum einzubeziehen.

SARAH LEMMEN (Bremen) behandelte einen besonderen Aspekt der Hamburger Beziehungen nach Osteuropa, nämlich den sogenannten Moldauhafen: ein auf der Grundlage der Pariser Vorortverträge seit 1928 im Hamburger Ha-

fen an die Tschechoslowakei verpachtetes Gelände, das den Tschechen eine ungehinderte Überseeverbindung ermöglichen sollte. Auch nach 1945 existierte der Moldauhafen weiter. An dieser ungewöhnlichen Nahtstelle zwischen Ost und West lassen sich damit wie in einem Laboratorium wirtschaftliche, politische und kulturelle Aspekte des Kalten Krieges und unterschiedliche Gruppen von Akteuren untersuchen.

CHRISTOPH STRUPP (Hamburg) analysierte in seinem Vortrag vor dem Hintergrund aktueller Debatten über den wirtschaftlichen Strukturwandel der 1970er und 1980er Jahre die Wirtschaftspolitik Hamburgs nach 1945. Diese stand in einem Spannungsverhältnis zwischen der fortgesetzten Betonung maritimer Identifikationsmuster und der konkreten materiellen und politischen Förderung des Hafens einerseits und der Forderung nach einer breiteren wirtschaftlichen, vor allem industriellen Basis für die Stadt andererseits. Dies wurde mit dem Rückgang der Einwohnerzahl ab 1964 und der Krise des Schiffbaus in den 1970er Jahren dringlich, verlor aber nach dem Fall der Mauer 1989 wieder an Bedeutung. Zu einer grundlegenden Neuorientierung der Wirtschaftspolitik kam es selbst in den 1980er Jahren nicht, als eine „Zukunft auf dem Land“ statt auf dem Wasser für die Stadt immerhin diskutiert wurde, so Strupp.

Das Verhältnis der Häfen von Hamburg und Rotterdam war bis ins 19. Jahrhundert zurück nicht nur von Konkurrenz geprägt, sondern auch von Beobachtung und direkten Kontakten. DIRK SCHUBERT (Hamburg) beleuchtete die Frage der wechselseitigen Wahrnehmung auf zwei Ebenen und betrachtete zunächst maritime Fachvereinigungen, die teilweise schon um 1900 existierten und mit Kongressen und Publikationen den Austausch von Informationen vor allem für die Praktiker der Hafenentwicklung – Planer und Ingenieure – förderten. Auf der politischen Ebene konnten Entwicklungen in dem einen Hafen zum Anlass genommen werden, auch in dem anderen Hafen Projekte durchzusetzen, auch wenn diese Bezüge nicht unbedingt explizit kommuniziert wurden. Dies zeigte Schubert am Beispiel der Hamburger Hafenentwicklungsplanung der 1960er Jahre, die von der Sorge vor dem Rotterdamer Europoort mitbestimmt war.

REINHILDE SENNEMA (Rotterdam) analysierte in ihrem Vortrag die Rolle der wirtschaftlichen Eliten und Interessenorganisationen wie der Handelskammer beim Wiederaufbau Rotterdams nach 1940. Während die historischen Akteure davon ausgingen, dass effiziente Unternehmen für die ganze Stadt profitabel seien, fragte Sennema nach deren Beitrag zur Resilienz der Stadt. Am Fallbeispiel des Fracht-Unternehmers Jan Backx führte sie aus, wie dessen patriarchale Vorstellungen einer sozial involvierten Modellfirma mit der Botenschaft „Entwickeln Sie sich“ nach 1943 Eingang in den Basisplan für den Wie-

deraufbau der Stadt fanden. Dass Vision und Umsetzung jedoch auseinanderklafften, zeigte spätestens der Hafenstreik von 1970, wie Sennema darstellte. Die Identifikation Rotterdams mit dem Hafen prägte auch die Erinnerungskultur. SUSAN HOGERVORST (Rotterdam) veranschaulichte, wie die lokalen Narrative über den Luftangriff vom 14. Mai 1940 das Verhältnis zu Deutschland als Referenzpunkt hatten. Unmittelbar nach dem Krieg spielte der Aufbau eine zentrale Rolle und damit auch die wirtschaftlichen Beziehung zum Hinterland, sodass bereits am 1. März 1949 wieder eine deutsche Delegation den Hafen besuchte. Am 14. Mai 1980 schließlich stand das internationale Anliegen von Frieden und Versöhnung im Mittelpunkt, als auch Coventry, Köln und Dresden am Gedenken an den Luftkrieg teilnahmen. Das Verhältnis zu Deutschland trug also zur Bestimmung der lokalen Identität bei.

Schließlich zeigte CHRISTINA REIMANN (Göteborg/Berlin) am Beispiel von Rotterdam und Antwerpen, wie Nationalstaat, lokale Behörden und Unternehmen in Hafenstädten um 1900 den Umgang mit Fremden verhandelten. In beiden Städten waren die Häfen Durch-, Ein- und Ausreiseorte von Migranten, die den Status von Ausländern, Anwohnern und Naturalisierten haben konnten. Mit dem Fokus auf rechtliche Praktiken machte sie deutlich, dass die Registrierung von Migranten zentral bestimmt sein konnte, die Abschiebung aber lokal organisiert, wie in Antwerpen. In den Rotterdamer Listen war lange nicht die Nationalität aufgeführt, wohl aber der letzte Meldeort – was Übersee-Migranten gegebenenfalls die Rückkehr in den Ausreisehafen ermöglichte. Als ausführende Organe waren Schifffahrtsgesellschaften wie die Red Star Line am Aufenthaltsregime beteiligt, sodass der Hafen selbst zum Ort der Aushandlung von Zugehörigkeiten wurde.

In der Abschlussdiskussion wurden noch einmal Grundprobleme der Stadtgeschichte diskutiert, darunter die Frage, ob sich eine Stadt auf einen zentralen Begriff bringen lässt und überhaupt um ein zentrales Narrativ – z.B. das „Maritime“ – herum strukturiert werden kann und soll. Diskutiert wurde zudem, wie Stadtgeschichte einen wissenschaftlichen Anspruch gegen identifikatorische Indienstnahmen und Ansprüche des Stadtmarketings behaupten kann und welche Rolle populäre stadtgeschichtliche Darstellungen für die Geschichtsbilder einer breiteren Öffentlichkeit spielen. Hervorgehoben wurde das Problem, verschiedenen Gruppen von Akteuren gerecht zu werden: Gerade in Hafenplanung und Hafenpolitik waren bis in die Gegenwart fast ausschließlich Männer tätig, die sich in entsprechend konnotierten Strukturen bewegten. Schließlich wurden Quellenprobleme in den Blick genommen, die zum Beispiel beim Hamburger Hafen leicht zu einem Übergewicht der staatlichen und infrastrukturellen Perspektive führen, weil die Archive von Unternehmen und Verbänden der Hafenwirtschaft kaum erhalten und zugänglich sind. So erfüllte die

Tagung auch den Zweck, ein Forum für deutsch-niederländische Vernetzungen und den Austausch über laufende Projekte und Forschungsfragen zu bieten.

**Esther Helena Arens, Universität zu Köln, esther.arenas@uni-koeln.de
Christoph Strupp, Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg,
strupp@zeitgeschichte-hamburg.de**

Pia Eiringhaus

Tagungsbericht: *The De-Industrializing City: Urban, Architectural, and Socio-Cultural Perspectives*

Joint workshop with the Society for the Promotion of Urban Discussion (SPUD), held at the The German Historical Institute London (GHIL) from 12 to 13 December 2016.¹

In the late twentieth century, complex developments of de-industrialization and transformation, migration and multiculturalism, conflict and resilience, farewells and new beginnings re-shaped urban environments. In order to gain more insight in the many facets of the processes transforming former industrial cities and societies, JÖRG ARNOLD (Nottingham), TOBIAS BECKER (London), SIMON GUNN (Leicester), and OTTO SAUMAREZ SMITH (Oxford) organized this joint international workshop. Experts from different disciplines were brought together to explore and debate late twentieth-century European cities as key sites of cultural and societal transformation from a comparative Anglo-German perspective.

TOBIAS BECKER chaired the first panel, “Concepts of De-Industrialization and Multi-Culturalism: A New Master Narrative of Urban History?”, which aimed at investigating ways of conceptualizing theoretical approaches and bringing together the various social, cultural, societal, and economic aspects.

¹ Der Bericht erscheint in einer ausführlicheren Fassung in H-Soz-Kult und im Bulletin des German Historical Institute London.

Focusing on employment change, JIM TOMLINSON (Glasgow) approached de-industrialization processes in Britain by pointing out strengths and weaknesses, since neo-liberalism and the formation of information and knowledge-based societies went hand in hand with inequality, insecurities, and precarious job situations. In his paper, he emphasized that de-industrialization had to be embedded in the larger processes that had already started in the 1950s.

In their contribution, called “From Fordist to Neo-Liberal Urban Spaces in Times of De-Industrialization: A Conceptual Frame for a Complex Relationship”, ARNDT NEUMANN and LUTZ RAPHAEL (Trier) advocated an integrative theoretical approach that brings together various perspectives determining the complex process of de-industrialization, including different social, cultural, architectural, and demographic trends. Using the example of Hamburg, they showed that the city’s transformation was shaped by a variety of processes, from production to creativity, rationalization to digitalization, social security to precariousness, and sub-urbanism to the renaissance of the “inner city”. These trends could provide starting points for considering the temporal and spatial specificities of the prevailing cities.

The relationship between de-industrialization and multi-culturalism in cities was explored by ELIZABETH BUETTNER (Amsterdam). She looked at changing perceptions of Indian restaurants. Multi-ethnic areas used to have a bad reputation as red-light districts with social problems and crime, but in the 1980s, the perception of Indian restaurants in particular changed. Since then, they have become popular objects of “white consumption”, as the example of London’s Brick Lane demonstrates, and Buettner emphasized the significant impact of de-industrialization on the perception of multi-culturalism in urban spaces.

The following discussion pointed out the following: Firstly, there is no general concept to explain the transformation of *the* former industrial city, since every city follows individual temporalities. Secondly, there is no single working class as a societal point of reference. It is no longer the main centre of attention, but one among others.

JÖRG ARNOLD chaired the second panel, “Social Perspectives. Community, Conflict and Cohesion: The Urban Crisis Revisited”, which focused on the interconnections between politics, economic change, and cultural means of expression. Looking at the connection between teenagers’ expectations and attitudes towards work and the formation of a specific youth culture in Britain, FELIX FUHG (Berlin) investigated the interplay between economic change and work/leisure relationships as expressed in the formation of a specific youth culture. In his presentation, he concluded that teenagers’ frustration was one of the most visible reactions to urban transformation.

Emphasizing the importance of language for the process of constituting meaning, CHRISTIANE REINECKE (Leipzig) investigated changes in the political use of the term “ghetto” from a comparative Franco-German perspective. In her paper, she argued that the “ghetto”, formerly constructed as instrument for designating social and economic urban problems, has become a means to negotiate the chances and limits of integration.

Starting from the significant question of how changes in urban cities are structured temporally, OTTO S. SMITH (Oxford) provided a critical approach to the Thatcher period, arguing that broader societal, economic, and political transformation processes since 1945 must be considered. In his paper, he showed how Thatcher made political use of a predominantly negative image of Britain’s urban spaces as a spatial-material locus for what had gone wrong. The general tendency was to identify the dualism between metropolitan city centre and periphery as the essential problem, as it created power struggles between “the core and the rest” that were negotiated in urban transformation politics.

The third panel, “City-Planning Perspectives. Urban Blight and Regeneration: The Case of Port Cities”, was chaired by SEBASTIAN HAUMANN (Darmstadt) and focused on the multi-faceted processes which maritime urban spaces transformed. Based on specific examples drawn from the port city of Hamburg, as it developed from the “poor house of Germany” to an economic success story, CHRISTOPH STRUPP’s (Hamburg) paper emphasized the significant impact of broader geo-political events on the process of de-industrializing cities. In his paper, he reflected on the interplay between macro-historical developments and social, political, and economic processes at local level. Struggles between hope and reality shaped the processes of urban transformation.

Using the example of the German city of Wilhelmshaven, JÖRN EIBEN (Hamburg) demonstrated the fatal consequences of politicians strongly promoting a utopian narrative of progress while ignoring both the critical voices of local actors and real economic trends. In the case of Wilhelmshaven, the discrepancy between hope and reality resulted in the city being publicly declared a “successfully industrialized city” — without attracting any companies. Both visibility and imaginary determine the perception of urban spaces.

In his presentation, AARON ANDREWS (Leicester) reflected on the impact of political and public discourses on Liverpool’s problematic areas between 1968 and 1982. These were mainly shaped by the parallelism of images of urban and economic decline, and local improvement activities as reflections of hope.

Gentrification is not only a radical side effect of the de-industrialization of urban spaces, but is also determined by a multiplicity of trends, as ARNDT

NEUMANN (Trier) argued in his paper. He analyzed the complex interplay between population change, migration, the decline of industrial areas and job losses, new social movements and the increasing influence of students, the collapse of modernist urban planning, and the rise of a new generation of architects in Hamburg in the second half of the twentieth century.

In the following discussion, it was suggested that the process of de-industrialization has to be embedded in a longer continuity, opening up the perspective instead of limiting discussions to the Thatcher period. Further, the significance of versatile approaches was highlighted.

Since urban transformation stands at the intersection between global developments and local/regional specificities, a differentiated investigation requires both the typical and the specific aspects to be integrated while considering the prevailing historical, economic, and social development of the particular city. This goes hand in hand with the claim that the investigation of de-industrializing cities requires a re-modelling of the classic approaches of urban history. MORITZ FÖLLMER (Amsterdam) chaired the fourth panel, "Cultural Perspectives 'Ghost Town': The Late Twentieth-Century City in the Cultural Imagination", which focused on the intersection between cultural and political factors. LUCY ROBINSON (Sussex) used the example of the British reggae singer Smiley Culture to emphasize the problematic of London as an urban space in the 1980s, including multi-culturalism, the emergence of new identities, and friction between race and class. Robinson showed not only the significance of language as a powerful instrument for criticizing racism, but also the dichotomy between state control and consumer society, which was negotiated behind the backs of ethnic minorities.

Using the popular buzzword of "glocalization", MALTE THIESSEN (Oldenburg) spoke about British town twinning from a political, cultural, and social perspective. In his paper, he identified town twinning as both a reflection of various social problems and developments, and a strategy for finding solutions. Seeing town twinning as a means to improve global understanding distracts from the fact that it also reproduces former colonial power structures in a de-colonized world.

A more detailed insight into specific actors, interests, and power constellations would have been desirable, especially in the context of "global town twinning" with formerly colonized countries. JÖRG ARNOLD emphasized the change in visual and narrative representations of industrial city landscapes in the process of de-industrialization, from the former imagery of "anti-organic" landscapes of the 1980s to contemporary representations of a romanticized "cultural industrial landscape". In this context, Arnold pointed out the problems of the construction and reproduction of a specific narrative of the industrial past,

which combines mining areas with romantic rural imagery, and thus creates a clear contrast with the “rather sinful city of London”. In the following discussion, the ambivalence of town twinning was emphasized, alternating between elitist social practice and a means of socio-cultural exchange, which highlighted the need for a critical look. The question of whether Smiley Culture must be regarded as a London-specific phenomenon or whether his agency could be transferred to other spaces emphasized the complex tension between typical and specific aspects.

The round-table discussion, “The Late Twentieth-Century City in the Continuum of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries” was chaired by FLORENCE SUTCLIFFE-BRAITHWAITE (London). MORITZ FÖLLMER, SIMON GUNN, FLORIAN URBAN (Glasgow), and NATASHA VALL (Teesside) explored future issues in this field of research. Natasha Vall’s call to integrate gender into discussions of de-industrialization was very timely, as the pluralization of dominantly masculine discourses is overdue. The power of male perspectives was also mirrored in the conference, which emphasizes the need to consider female experiences of de-industrialization. Florian Urban argued for a stronger focus on continuities and fractures in the formation of present-day urban spaces, considering that these cities arose out of the specific urban structures of industrial cities. Calling for dominant “master narratives”, Simon Gunn argued for the need to deconstruct the dual explanation of neo-liberalism and de-industrialization, as complex and pluralist developments shaped the transformation process and neo-liberalism is only one aspect in it.

Pia Eiringhaus, Ruhr-Universität Bochum, Pia.Eiringhaus@ruhr-uni-bochum.de

Tagungsbericht: *UrbanTopias. Discussing the Challenges of Changing Cities*

Veranstaltet von DFG International Graduate Research Program Berlin – New York – Toronto "The World in the City: Metropolitanism and Globalization from the 19th Century to the Present" vom 27. bis 29. Oktober 2016 in Berlin¹

What is the future of the urban? Looking back at twelve years of joint discussions, scholars of the DFG International Graduate Research Program "The World in the City", together with invited academics, artists, and activists went far beyond the classical divide of utopian versus dystopian visions. Under the title of "UrbanTopias", the particular relations of time, space, and urban imaginaries were approached from three broad lines of analysis: (1) by investigating urban societies between fear and solidarity; (2) by scrutinizing materialities and practices of resistance and transformation in the city; and (3) by showing the entanglements of metropolitan colonialism and futurism, creativity, and activism.

In his opening keynote lecture, PHILIPP MISSELWITZ (Berlin) productively confronted existing imbalances between theorists and practitioners in urban knowledge generation. The architect and planner shared his insights from the recent UN Habitat III conference in Quito, pointing specifically to the underrepresentation of academics at the event. Misselwitz re-interpreted the term "UrbanTopias" as a chance to overcome a seeming incompatibility of utopia and *Realpolitik*. Warning that such artificial distinction would further marginalize their roles, he called for a stronger engagement of present researchers during the upcoming implementation of the New Urban Agenda. During the discussion that followed, DOROTHEE BRANTZ (Berlin) emphasized that the co-production of knowledge was vital for understanding cities. Besides a need for the global funding of cross-comparisons between the so-called "global north" and "global south", Brantz pointed out that also within institutions, less national-centric research was needed.

¹ Eine erste Version des Berichtes wurde mit Aljoscha Hofmann und Hannah Schilling für HSozKult verfasst. Die vorliegende, gekürzte Fassung wird mit freundlicher Genehmigung von HSozKult veröffentlicht.

Potentials as well as limits of “UrbanTopias” were also central topic of the conference’s first section “Urban Societies between Fear and Solidarity”, introduced by JOHN MOLLENKOPF (New York). Arguing that both fear and risk were endemic to the urban, he made a strong call for studying the political incorporation of today’s mobile city-users. In response to this, GESA TROJAN (Berlin), co-organizer of the first panel, introduced the concepts of “hospitality” and “hostility”, thus setting the stage for a vivid discussion around their analytical potential for studies on urban mobility.

From a human geographers’ point of view, NILS GRUBE (Berlin) reacted by showing how pro-hospitality transformed into hostility towards tourists in Berlin. Warning against the threat of racism, he pointed to the blurring lines between tourism and other forms of mobility, mainly migration.

From a different perspective, SARAH BECKLAKE (Lancaster) demonstrated how anti-hostility strategies could result in forms of (forced) hospitality. Drawing upon the case of Antigua Guatemala, she pointed to the performativity of touristic securitization strategies, showing how locals were disciplined into performing as hospitable “others” in order to make tourists feel safe. Taking a critical stance towards the sessions’ theme, Misselwitz asked for shifting the perspective from host societies and “welcoming cultures” to those that were supposed to be hosted. The case of Berlin, he argued, showed that refugees were not part of 21st century urban policies. Instead of taking into account existing migrant infrastructures, the new residents were mostly placed outside neighbourhoods such as Neukölln.

Providing a more positive example of solidarity, DYUGU KABAN (Berlin) presented a set of interventions by the “Spacedigger Research Collective”. Through a collection of mundane objects, the group of artists, social scientists, and designers had shown the materiality of exclusions and inclusions in an Istanbul neighbourhood.

Touching upon issues of urban mobility in a broader sense, the second panel led over to a discussion on the ideals behind forms of dwelling that are “wanted” – and those which are not. While BILL OSGERBY (London) elaborated on the criminalization of youth in Britain, pointing also to how migrant youth are used as scapegoats in current “Brexiteer” debates, JENNY KÜNKEL (Weimar) drew a more complex picture of the ordering of deviance. With the extension of gentrification over the city of Frankfurt, she argued, displacement of marginalized groups became less feasible. Instead, Künkel showed how policemen and -women were flexibilizing containment, by introducing so-called toleration zones or by taking over roles that were traditionally assigned to social workers.

Another current strategy of coping with deviance was addressed by NIKLAS CREEMERS (Berlin), who asked how digitalization impacted on the rhythmicity

of urban security landscapes in New York. Comparable to the game of “whack a mole”, Creemers argued, police were chasing statistical patterns of crime, rather than criminals.

The second day of the conference, entitled “Materialities and practices of resistance and transformation”, was introduced by MARGIT MAYER (Berlin) with a sharp analysis of the current urban situation. From Mayer’s point of view, “UrbanTopias” were intrinsically intertwined with the concept of the commons. Forms of direct access to urban infrastructures that provide basic needs such as water, food, or public transport were essentially emerging out of social struggles, she argued.

Following up on Mayer’s introduction, the third panel on “Remerging Infrastructures” explored how small-scale practices of provisioning relate to large-scale organizations of basic needs. Focusing on struggles for access to water, both MARCELA LOPÉZ (Berlin) and MARCELA ARRIETA (Berlin) elaborated how Colombians challenged neoliberal policies in their cities. While López showed how a differentiation between non-/commercial types of water shaped the forms of community organization in the case of Medellín, Arrieta approached water in itself as a central actor that dis-/connected human and non-human actors in Bogotá’s marginalized areas.

Opening out the discussion to a less established field of research, BEATRICE WALTHALL (Berlin) introduced her work on food governance in Berlin. Premised on the observation that Germany’s capital was governed by “food politics without food policy”, Walthall pointed out how civil society actors successfully influenced government discourses.

Finally, discussant TIMOTHY MOSS (Berlin) made a call for taking the entanglements of the social and the material in infrastructures seriously.

In the fourth panel a historian and a mobility consultant discussed “Changing Mobility Patterns. Progress and Reluctance”. Focusing on the case of Berlin, CHRISTOPH BERNHARDT (Berlin) drew a pointed history of the car friendly city. Starting with an illustration of the dramatic increase in the use of public transport at the end of the 19th century, he reminded that ironically, the co-existing utopia of the automobile city had become dominant. Taking on this latter point, WOLFGANG AICHINGER (Berlin) brought the debate into the present and future of urban Germany. Making clear that air quality in major German cities did not comply with EU standards, Aichinger criticized the passivity of government institutions, thus confirming Bernhardt’s hypothesis of the over-protected car industry. Finally, the panellists agreed that analysing the utopian dimension of infrastructures was important. This implied considering ambivalent notions of progress, by analysing for instance how tramways have recently

been rediscovered, while they had been abandoned as hampering modernity in the previous century.

The third day stressed the topic “Entanglements of metropolitan colonialism and futurism” and was opened by a panel on “Artivism in Urban Imaginaries”. How could art and activism change present thinking, panel moderator JANET MERKEL (London) asked. KATE BREHME (Berlin) hypothesized that the Berlin Biennial was out of sync with the city, lagging behind actual socio-political realities, while at the same time struggling with the constraints of having become an institution.

Tackling the challenges of archiving digital borne material in New York’s “Occupy Wall Street” and Istanbul’s “Occupy-Gezi” Movements was at the centre of ELIF ARTAN’s (Berlin) presentation, which discussed the role of video activism for producing alternative historiographies.

FRIEDERIKE LANDAU (Berlin) drew from the example of the “Koalition der freien Szene” in Berlin to discuss the challenges of trying to influence cultural politics while acting as a lobby for groups that partly reject representation.

The sixth panel “Tempor(e)ality. Racing Time and the Racialized Urban” critically discussed “UrbanTopias” against the backdrop of their dystopian realities. MARLÈNE DE SAUSSURE (Berlin) revealed the colonial legacies inherent to the concept of metropolis. Whereas de Saussure drew from the case of the first colonial exposition in Marseille in 1906, PATRICIA SCHOR (Utrecht) showed the continuities of a “White Order” in Dutch cities until today.

The long-lasting patterns of exclusion of blackened subjects from the public sphere incited PEGGY PIESCHE (Bayreuth) to ask whether the digital space could open to new forms of alliances across continental divides. What if “black people had a future?” Piesche concluded with a provocation that pushed the audience to reconsider their intellectual boundaries and called for decolonizing utopian projects.

The current knowledge boundaries of urban studies were also at stake at the final roundtable. Opening the discussion, DANIEL TÖDT (Berlin) asked the participants about their estimations of the most relevant topics for urban studies in the next ten years. Importantly, ROSEMARY WAKEMAN (New York) called for coming back to the original endeavour of urban studies to break down the borders between university and the city. Leading over into the discussion, she added a self-critical note on the Euro-American dominance within the graduate school. Finally, two current PhD students from the graduate school steered the debate into a more positive direction. Sharing her enthusiasm on the sound walk with artist ANDREW BROWN (Nottingham), Friederike Landau called for opening research to more encompassing sensual experiences in learning the urban.

The conference ended with a Final Roundtable about “The Future of Urban Studies” which was moderated by NOA HA (Berlin) and DANIEL TÖDT (Berlin) and brought together DOROTHEE BRANTZ (Berlin), KANISHKA GOONEWARDENA (Toronto), FRIEDERIKE LANDAU (Berlin), ANNIKA HINZE (New York), and ROSEMARY WAKEMAN (New York) for an elaborate exchange of thoughts on the topic. Underlining the progressive aspects of the graduate program, de Saussure stated that the fact that more women than men were participating on the roundtable left her with an optimistic outlook on the future of urban studies.

Laura Kemmer, Graduiertenkolleg “Lose Verbindungen: Kollektivität im urbanen und digitalen Raum”, Universität Hamburg, Internationales Graduiertenprogramm “Berlin - New York – Toronto”, Center for Metropolitan Studies, Technische Universität Berlin, laura.kemmer@wiso.uni-hamburg.de

Normen von Oesen

Tagungsbericht: *Pfade des Urbanen – Herausforderungen und Potentiale von Pfadkonzepten für die historische Stadtforschung*

Workshop des DFG-Projekts „Industriestädte – Krisen, Krisenwahrnehmungen und Entwicklungsalternativen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ der Universität des Saarlands und des Instituts für Raumbezogene Sozialforschung in Erkner, vom 19. bis 20. Januar 2017 an der Helmut-Schmidt-Universität, Hamburg

Vom 19. bis 20. Januar 2017 wurden in der Helmut-Schmidt-Universität (HSU) in Hamburg die Herausforderungen und Potentiale von Pfadkonzepten für die historische Stadtforschung anhand zahlreicher Beispiele interdisziplinär diskutiert. Der im Kontext des DFG-Projekts *Industriestädte – Krisen, Krisenwahrnehmungen und Entwicklungsalternativen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*

(MARTINA HESSLER, Hamburg, und CLEMENS ZIMMERMANN, Saarbrücken, gemeinsam mit dem Institut für Raumbezogene Sozialforschung, Erkner) organisierte Workshop schloss an dem vor vier Jahren gleichfalls an der HSU und ebenfalls in Kooperation mit dem Institut in Erkner veranstalteten Workshop zum Pfadkonzept an.¹ Standen damals theoretisch-konzeptionelle Fragen im Mittelpunkt, so wurde nun der Versuch unternommen, den Fokus auf die Empirie zu legen sowie die heuristischen und analytischen Vorzüge des Pfadkonzeptes kritisch zu diskutieren.

In seinem Einführungsvortrag beschrieb JÖRN EIBEN (Hamburg), dass das Pfadkonzept in anderen historischen Teildisziplinen wie der Technikgeschichte selbstverständlich angewendet werde, während die Analyse- und Beschreibungsmöglichkeiten für die Stadtgeschichte gerade empirisch noch nicht ansatzweise genutzt würden. Das Potential des Konzeptes scheine vielmehr geeignet, städtische Entwicklungen, Dynamiken und Prozesse heuristisch abseits der bekannten Muster von Aufstieg und Niedergang zu diskutieren und gleichzeitig zu strukturieren.

Vor diesem Hintergrund wies Eiben aber auch auf mehrere Problemfelder bei der Nutzung des Pfadkonzeptes hin, wie zum Beispiel die Anzahl der Pfade, deren Abgrenzung gegeneinander oder gegenüber von Prozessen der Stadtentwicklung oder aber ihre Wirkmächtigkeit für die Stadtgeschichte. Zudem diskutierte er neue Anstöße für Theoriebildung wie beispielsweise einen theoretisch reflektierten Krisenbegriff, welcher die Brüchigkeit und Stabilität von Pfaden sehr viel präziser fassen könnte.

Das erste thematische Beispiel lieferte EVA FRENSEMEIER (Dortmund) mit ihrem Vortrag zu Pfadabhängigkeiten von Kommunen bei Energieeffizienzprojekten. Anhand ihrer Fallstudie „Bottrop Innovation City“ problematisierte sie die Dominanz von geförderten Energieeffizienzprojekten in der Stadtplanung, welche sich nicht mehr am Stadtentwicklungsplan orientierten, sondern vielmehr an den Finanzierungsmöglichkeiten durch die diversen Förderprogramme. Hierdurch stelle sich immer häufiger die Frage nach der Kongruenz zwischen Förderzielen und realer Umsetzung von Projekten.

Nach der stadtplanerischen Perspektive richtete BEATE LÖFFLER (Duisburg-Essen) den Fokus auf die architekturhistorische Stadtforschung. Diese stark europäische dominierte Disziplin betrachtete sie unter wissenschaftshistorischen Gesichtspunkten. In diesem Fall liege die Pfadabhängigkeit in den persönlichen, beruflichen und kulturellen Interessen der Forscher bzw. der zeitgenössischen Betrachter und Autoren begründet, welche ihre Weltsicht in die For-

¹ Vgl. Christoph Strupp, Tagungsbericht: „Pfadkonzepte in der Stadtgeschichte?“ am 30. August 2013, Workshop der Gesellschaft für Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung an der Helmut-Schmidt Universität, Hamburg, IMS H. 2/2013, S. 122–125.

schungspraxis sowie in den Wissenskanon einschrieben. Hierdurch seien nicht-europäische Stadtphänomene in der Erforschung japanischer Städte seit Mitte des 19. Jahrhunderts ausgegrenzt und deren Betrachtung als irrelevant empfunden worden. Der hierdurch eingeschlagene Pfad wirke historiographisch bis heute nach.

Im Anschluss daran betrachtete CHRISTOPH STRUPP (Hamburg) die maritime Pfadabhängigkeit Hamburgs seit den 1950er Jahren. Hierbei legte er den Schwerpunkt auf das Verhältnis von Stabilität und Dynamik sowie die Diskussion verschiedener Pfadebenen. Im Fokus standen die „Containerisierung“ des Stückverkehrs, welche eine Grundsatzentscheidung über den Zukunftskurs der Hamburger Wirtschaft erfordert habe, und die Krise der 1980er Jahre, im Zuge derer der Senat bemerkenswert kontrovers über den wirtschaftspolitischen Kurs der Stadt diskutiert habe. Die Ideologisierung des Maritimen im Selbstverständnis der Stadt vor dem Hintergrund dieser möglichen Wendepunkte in der Geschichte der Hansestadt erschienen dabei beispielhaft für den im Hamburger Stadtbild zementierten Pfad.

In seinem Fallbeispiel stellte JÖRN EIBEN die Frage nach dem Ende des Pfades für Wilhelmshaven und seine Hafenindustrie in den langen 1970er Jahren. An seinem Beginn habe das Ziel der Wilhelmshavener Wirtschaftspolitik gestanden, die Stadt als einen Tiefwasserhafen für Massengüter zu etablieren. Die Eröffnung des Ölhafens, die Ansiedlung der Firma Alusuisse und bemerkenswerterweise auch die Ölkrise hätten positive Feedback-Effekte im Sinne des Pfadkonzeptes dargestellt. Die hieraus erzeugte Kontinuität habe zum einen ein gemeinsam geteiltes Verständnis bezüglich Effizienz oder Modernität zur Folge gehabt und zum anderen Legitimität für die spezifische Industrieansiedlungspolitik generiert. Das Ende des Pfades, welcher trotz beträchtlicher ökonomischer Schwierigkeiten kontinuierlich fortgesetzt worden sei, stelle der Zeitraum 1983 bis 1985 dar. Nach dem Scheitern des letzten größeren Ansiedlungsprojekts und der Schließung der örtlichen Ölindustrie sei es zu einer Veränderung der wirtschaftspolitischen Strategie aufgrund der Erosion der Konformität sowie Legitimität des Pfades gekommen.

Zum Abschluss des ersten Tages lenkte MICHAEL RÖHRIG (Saarbrücken) den Blick auf die Entwicklungspfade und Transformation monostruktureller Industriestädte im Spiegel von Krisen und Schrumpfung. Am Beispiel von Völklingen analysierte er die Dimensionen des monoindustriellen Entwicklungspfades anhand der Kriterien Raum, Akteure und Mentalitäten. Die kulturelle Dimension in Form von Selbstbild, Mentalität und eigenen Zukunftsvorstellungen stelle dabei ein Erklärungsmuster für das Festhalten am eingeschlagenen Pfad dar. In Völklingen habe es trotz Diversifizierungsdebatten seit den 1960er Jahren erst Ende der 1980er Jahre erste ernsthafte Versuche eines Strukturwandels gege-

ben. Ähnlich wie für Hamburg lasse sich auch hier ein Festhalten bzw. ein Beharren an der identitätsstiftenden Industrie feststellen.

Der zweite Tag startete mit dem Vortrag von DIETER SCHOTT (Darmstadt) zum Verhältnis von Krieg und Pfadabhängigkeit in deutschen Städten des 20. Jahrhunderts. Im Fokus stand die Wirkung des Krieges auf Pfadabhängigkeiten in Form eines externen Schocks bzw. Katalysators. Am Beispiel von Darmstadt und Mannheim wurde die ambivalente Wirkung von Kriegen herausgearbeitet. Grundlage hierfür war die Frage, inwiefern Kriege dazu beigetragen haben, vorhandene und aktiv verfolgte Pfade abubrechen oder ihre Entwicklungsrichtung und deren Gehalt signifikant zu verändern, falls dies vor dem Hintergrund der kriegsbedingten Umwälzung überhaupt möglich war. Gleichzeitig stellte sich aber auch die Frage nach dem Auftreten neuer Pfade, welche erst durch die vom Krieg selbst oder die von ihm ausgelösten physischen oder gesellschaftlichen Veränderungen entstanden und im Vorfeld nicht erkennbar waren.

Den Abschluss der Fallbeispiele bildete der Vortrag von THOMAS HÖPEL (Leipzig), in dem Leipzig und Krakau vor dem Hintergrund der politischen Brüche des 20. Jahrhunderts kulturpolitisch betrachtet wurden. Das Ende des 19. Jahrhunderts sowie die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hätten für viele Städte eine bis heute nicht zu verkennende Bedeutung und Prägung für das Feld der Kultur und damit für die städtische kulturelle Identität. Beide Städte seien im letzten Jahrhundert grundlegenden politischen Veränderungen durch die Herausbildung und den Niedergang von jeweils zwei Diktaturen ausgesetzt gewesen. Trotz des Versuches die jeweilige Ideologie durch die Kulturpolitik zu verbreiten, sei es beiden Städten gelungen, die um die Jahrhundertwende etablierten Konzepte und Institutionen zu bewahren und in den Umbruchphasen an sie anzuknüpfen.

In einer zusammenfassenden Betrachtung der vorgestellten Entwicklungspfade und Pfadabhängigkeiten durch CLEMENS ZIMMERMANN wurden sowohl der Nutzen des Pfad-Ansatzes als auch die methodischen Probleme bei der Anwendung thematisiert. Hierbei lässt sich festhalten, dass das Pfadkonzept einen fundamentalen Wandel nicht ausschließt, sofern die legitimierenden Faktoren nicht mehr Konsens sind, externe Schocks einsetzen oder aber eine Gegenmacht wirkt. Vor diesem Hintergrund lassen sich die methodischen Probleme hinsichtlich der Beschreibung von Dauer, Anfang und Ende oder aber Pfadwechsel besser einordnen. Demgegenüber wurden die Potentiale des Konzepts nochmals betont, nämlich städtische Entwicklungen, Dynamiken und Prozesse heuristisch und abseits der bekannten Muster zu diskutieren und gleichzeitig zu strukturieren. Auch ein transnationaler Untersuchungsansatz

erscheint vor dem Hintergrund der dargestellten Analysekriterien möglich und bietet gleichzeitig die Möglichkeit vergleichender stadthistorischer Studien.

Zum Ende des Workshops wurden in der von MARTINA HESSLER eingeleiteten und moderierten Diskussion die Herausforderungen und Potentiale von Pfadkonzepten für die historische Stadtforschung herausgestellt und diskutiert. Hierbei stand die Frage im Mittelpunkt, ob das Konzept ausreiche, um die Entwicklung der Stadt als Ganzes zu beschreiben, oder aber nur für Teilaspekte wie zum Beispiel die Wirtschaftspolitik geeignet sei. In diesem Zusammenhang stand die Einheit der Analyse im Sinne der Theorie im Fokus und hierbei insbesondere die Frage, inwieweit die Begrifflichkeit der Pfadtheorie für Historikerinnen und Historiker als analytische Kategorien hilfreich sei.

Die legitimierenden Faktoren des Pfades und mögliche historische Brüche samt alternativer Handlungsmöglichkeiten wurden als Kernelemente für die historische Betrachtung der jeweiligen Stadtgeschichte ausgemacht.

Den Vortragenden und Teilnehmenden der Tagung gelang es, ein aktuell wenig angewendetes Theoriekonzept in seiner empirischen Anwendbarkeit auszuloten und dessen Potentiale für die Stadtgeschichte unter Beweis zu stellen. Hierbei wurde deutlich, dass das Pfadkonzept eine gute Möglichkeit bietet, um Stabilität und Kontinuität zu beschreiben. Zugleich trat das Problem der Beschreibung von Wandlungsprozessen innerhalb des Konzeptes zutage. Vor diesem Hintergrund hat die Tagung eine theoretische Erweiterung des Pfadkonzeptes zur Analyse historischen Wandels angeregt.

Normen von Oesen, M.A., Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Helmut-Schmidt-Universität Hamburg, vonoesen@hsu-hh.de

Tagungsbericht: *Stadt und Geschichtsschreibung: Geschichtsschreibung über Städte und Geschichtsschreibung in Städten*

35. Internationale Tagung des Archivs der Hauptstadt Prag am 4. und 5. Oktober 2016 in Prag

Am 4. und 5. Oktober 2016 fand im Palais Clam Gallas in Prag die 35. Jubiläumskonferenz des Prager Stadtarchivs statt, die dieses Mal der städtischen Historiographie vom Mittelalter bis zur Gegenwart gewidmet war. Im Zentrum des Interesses standen dabei neben den einzelnen mittelalterlichen Chroniken auch die Hintergründe ihrer Entstehung, die Frage nach ihrer Autorschaft, die Kriterien für die Auswahl der in ihnen behandelten Themen und ihre Rolle in der zeitgenössischen Gesellschaft. Einleitend wurde die Entwicklung und Funktion der städtischen Geschichtsschreibung im europäischen, tschechischen und Reichskontext thematisiert. Die Einführungsreferate der Tagung, die von PETR JÍŠA, VÁCLAV LEDVINKA, MARTIN HOLÝ, MARIE TOŠNEROVÁ (alle Prag) und MICHAELA HRUBÁ (Ústí nad Labem) eröffnet wurde, stimmten darin überein, dass die historiographischen Werke unabhängig von ihrer Form und den verwendeten Narrativen die Formierung der städtischen und stadtbürgerlichen Identität beeinflussten, wie etwa PETER JOHANEK (Münster) in seinem Beitrag „Anfänge und Wandlung städtischer Geschichtsschreibung im mittelalterlichen Deutschen Reich – Formen, Interessenbildung und pragmatische Funktion“ beschrieb. MARIE BLÁHOVÁ (Prag) wies in ihrem Beitrag „Stadtgeschichtsschreibung in den böhmischen Ländern im Spätmittelalter“ auf die didaktische Funktion in den älteren Geschichtsdarstellungen hin, die durchaus im Vordergrund gestanden hätten. JIŘÍ PEŠEK (Prag) betonte in seinem Ausführungsreferat, dass die Chroniken und Stadtgeschichten seit dem 19. Jahrhundert eher die nationale Emanzipationspolitik widerspiegeln würden.

Die Einleitungssektionen gaben darüber hinausgehend eine Übersicht über die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Chroniken verschiedener Städte aus unterschiedlichen Ländern. MICHAEL DIEFENBACHER (Nürnberg) arbeitete dies in seinem Vortrag für Nürnberg, KRZYSZTOF RATAJCZAK (Posen) für Poznań/Posen und FERDINAND OPLL (Wien) für Wien heraus.

KALINA MRÓZ-JABŁECKA und TOMASZ JABŁECKI (Breslau) bezogen sich bei ihrem Thema „Die Stadt Breslau als ‚Schlesiens curieuse Denckwürdigkeit‘? –

Schlesische Chroniken des 17.–18. Jahrhunderts im Vergleich“ nicht nur auf eine große Stadt, sondern auf eine ganze Region. VILIAM ČIČAJ (Bratislava) fügte in seinen Ausführungen über „Der bürgerliche Historiker und sein Hinterland in der Epoche der Neuzeit“ zu diesem Sample noch ein Vergleich mit Ungarn bei, während WOJCIECH IWANČZAK (Kielce) auf Basis einer inhaltlichen Analyse der städtischen historiographischen Produktion die Wahl der Themen und Lokalitäten oder die verwendeten literarischen Formen sowie die Sprache in Verbindung mit der Bildung, der gesellschaftlichen Stellung und der Konfession der Autoren thematisierte.

In vergleichender Perspektive widmeten sich ZDZISŁAW NOGA (Krakau) den Krakauer Chronisten der Frühen Neuzeit und KRZYSZTOF RATAJCZAK (Posen) der Stadtchronik von Poznań, die über die Jahrhunderte hinweg vom späten Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geführt wurde. Beide Überlieferungsstränge lassen sich sehr gut als Quelle für soziale Untersuchungen nutzen, da sie jeweils Einblick in Erziehung, das Geschichtswissen und Schriftgelehrsamkeit der beiden Städte geben. MARCIN GRULKOWSKI (Danzig) schloss das Panel mit einem Blick auf „Das Problem der Christianisierung Polens, Preußens und Pommerns in der Danziger Geschichtsschreibung der Neuzeit“ und liefert damit einen Eindruck von der Variabilität in der städtischen Geschichtsschreibung dieser Zeit.

Eine Serie von Beiträgen, die sich mit der böhmischen frühneuzeitlichen Historiographie beschäftigten, thematisierte in erster Linie die Stellung Prags in den zeitgenössischen Texten. Die Inhaltsanalysen ausgewählter Werke, die OLGA FEJTOVÁ (Prag) über Daniel Adam von Veleslavín, VÁCLAV LEDVINKA (Prag) über den Altstädter Kanzler Sixt von Ottersdorf und ZDENĚK HOJDA (Prag) über Johann Franz Beckovský vorlegten, zeigt, dass die Autoren, die selbst bis auf Ausnahmen dem städtischen Milieu entstammten, trotz einer vorwiegenden Ausrichtung auf die Landesgeschichte in diesen Arbeiten der Prager Agglomeration wie auch dem gesamten städtischen Stand eine zentrale Rolle zuschrieben. Dies betonte auch JIŘÍ PEŠEK (Prag). MARTA VACULÍNOVÁ (Prag) widmete sich in ihrem Beitrag „Das Bild Prags in lateinischen literarischen Werken der Frühen Neuzeit“ einer spezifischen frühneuzeitlichen historiographischen Gattung, in der die Geschichte der Städte wie auch des Landes zentrums eine bedeutende Rolle spielte: der humanistischen Dichtung. Aufmerksamkeit erhielten weiterhin Chroniken der ländlichen Städte und deren Reflexion der Geschehnisse in den Prager Städten, wie dies ALENA SOJKOVÁ (Prag) in ihrem Vortrag „Praga caput regni: Prag in den Einträgen der böhmischen Stadtchronisten am Ende des 16. Jahrhunderts“ herausarbeitete.

Gleich mehrere Referate gab es zu der spezifischen Rolle der Historiographie in den protestantischen bzw. konfessionell gemischten Städten, na-

mentlich Augsburg, das WOLFGANG MÄHRLE (Stuttgart) analysierte, sodann Gdańsk/Danzig, Toruń/Thorn und Elbląg/Elbing, denen sich ANNA MIKOŁAJEWSKA (Toruń) widmete, sowie Levoča/Leutschau, auf das sich ANDRÁS PÉTER SZABÓ (Budapest) in seinem Beitrag konzentrierte. Ferner wurden die Städte Ulm und Zittau in den Blick genommen, einerseits von JULIA BRUCH (Köln) in ihrem Referat „Nun hab ich sollichs alle darum beschryben, damit man ain andermal wiss wie es sey“ und andererseits von PETR HRACHOVEC (Prag) in seiner Auseinandersetzung mit Chroniken des *oberlausitzischen Sechsstädtebundes*. Die Referenten konzentrierten sich dabei primär auf die Reflexion der konfessionellen Identität der Autoren bei ihrer Schilderung der religionspolitischen Entwicklung in den einzelnen Chroniken. Ein Charakteristikum dieser Werke war ihre Konzentration auf lokale Ereignisse und, insbesondere im lutherischen Milieu, eine erhöhte Aufmerksamkeit für ungewöhnliche Phänomene (z.B. himmlische Erscheinungen). Dies stand in direktem Zusammenhang mit dem Bemühen der Autoren, sich mit den traumatisierenden Kriegserlebnissen auseinanderzusetzen, wie dies insbesondere Hrachovec für die oberlausitzischen Städte zeigte. Auf ähnliche Weise hatte GRULKOWSKI in dem früheren Panel gezeigt, wie in den Danziger Chroniken ebenfalls das Motiv der ruhmreichen Vergangenheit Preußens und seiner Christianisierung instrumentalisiert wurde. Diese Themen dienten als Referenzrahmen, der das Selbstbewusstsein der zeitgenössischen Leser stärken sollte.

Eine andere Gruppe von Beiträgen beschäftigte sich mit spezifischen Quellengattungen der städtischen Geschichtsschreibung, so etwa mit in Amtsbüchern enthaltenen Gedenkeintragungen, der zeitgenössischen Berichterstattung, Einblättern, Ikonographie und dichterischen Werken, wie dies KARL VOCELKA (Wien) in seinem Beitrag über „Eine wenig beachtete Quellengattung der Kulturgeschichte der Stadt Wien – Berichte und Dichtungen über höfische und bürgerliche Feste in der Regierungszeit Kaiser Maximilians II.“ unternahm. Eine Typologie der Grundform der frühneuzeitlichen städtischen Historiographie – der Gedenkbücher – und ihre Entwicklung unter dem Gesichtspunkt der Frequenz der chronistischen Eintragungen präsentierte MARIE TOŠNEROVÁ (Prag) in ihrem Referat „Die städtischen Gedenkbücher als Quelle der Stadtgeschichtsschreibung“; HANA JORDÁNKOVÁ (Brünn) und LUDMILA SULITKOVÁ (Ústí nad Labem) widmeten sich in ihrem Beitrag halboffizielle(n) und private(n) Chroniken und Gedenkbücher(n) aus der königlichen Stadt Brünn zu Beginn der Frühen Neuzeit der mährischen Metropole Brünn. Sie stellten dabei die an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in dem offiziellen Gedenkbuch aufgezeichneten Ereignisse den Eintragungen in einer privaten bürgerlichen Chronik gegenüber. WOLFGANG WÜST (Erlangen) wiederum be-

fasste sich in seinen Ausführungen mit der Interpretation der Themen der Historiographie in der frühneuzeitlichen Flugblattproduktion. Ergänzt wurde dieses Mosaik durch das Referat von TÕNIS LIIBEK und RAIMO PULLAT (beide Tallinn), die auf Basis der ikonographischen *Sammlung verschiedener Liefländischer Monumente, Prospective und dergleichen* von Johann Christoph Brotze den Wandel der liefländischen Städte vorstellten.

Der letzte Block der Konferenz war den formalen und inhaltlichen Veränderungen der städtischen Geschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert gewidmet. Im Mittelpunkt stand dabei die Frage nach der Rolle der städtischen Historiographie im Prozess der Formierung der nationalen und lokalen Identitäten, der die Autoren nicht nur in den offiziell geführten Chroniken der Städte nachgingen, sondern zum Beispiel auch in den Gedenkbüchern schulischer Einrichtungen, wie dies MILADA SEKYRKOVÁ (Prag) in ihrem Beitrag „Die Stadt und das Mädchen-Mittelschulwesen oder Die Chronik des Minerva-Gymnasiums erzählt...“ unternahm. Neben den städtischen Chroniken wurden in den Beiträgen einerseits das Genre der zeitgenössischen historischen Städtemonographien, etwa von JAROSLAV IRA (Prag) über böhmische, mährische und galizische Städte als Instrumente zur Formierung der Lokal- und Nationalidentität behandelt, sowie andererseits die von den Stadtverwaltungen herausgegebenen Zweckpublikationen, zu denen insbesondere ŁUKASZ TOMASZ SROKA (Krakau) im Hinblick auf galizische Städte des 19. Jahrhunderts referierte.

In allen literarischen Gattungen manifestierte sich eindeutig das Bemühen der Autoren um eine Betonung des nationalen Charakters der konkreten Lokalität, um die Vertiefung der Beziehung der Bürger zur Gemeinde und um eine Verteidigung der aktuellen Stadtverwaltung. Dieselben Trends, die sich im Engagement der Stadtverwaltungen widerspiegeln, beeinflussten auch die Entstehung der zeitgenössischen Denkmalpflege, wie JAROSLAV ALT und BLANKA ALTOVÁ (beide Prag) in ihren Ausführungen zu „Die Gestaltung und Sichtbarmachung des städtischen Geschichtsbildes“ am Beispiel Kutná Hora/Kuttenberg demonstrierten. Es existierten jedoch auch Städte, die sich hinsichtlich der Führung offizieller städtischer „Amtschroniken“ durch ein spezifisches Vorgehen auszeichneten. Repräsentiert wurden sie auf der Konferenz durch Pilsen und München. Während es in Pilsen in Widerspruch zu den gesetzlichen Bestimmungen nie zu der Anlegung einer offiziellen städtischen Chronik kam, wie KAREL ŘEHÁČEK (Pilsen) feststellte, ist die Existenz des von BRIGITTE HUBER (München) vorgestellten *Jahrbuchs der Landeshauptstadt München* (gegr. 1845) ein Beleg dafür, dass ein solch umfangreiches Projekt, wie es städtische Gedenkbücher darstellen, ausnahmsweise auch in einer Großstadt realisiert werden konnte. Die These Řeháčeks, dass das Haupthindernis für die Führung einer Chronik in Böhmen Konzeptionsstreitigkeiten zwischen potenziellen

Schreibern, also Archivaren oder Museumsmitarbeitern, und den Vertretern der Städte waren, wurde von VÁCLAV LEDVINKA (Prag) in der Diskussion zu diesem Panel bestätigt.

Das zweitägige Treffen zeigte, wie JIŘÍ PEŠEK in seinem Schlusswort hervorhob, dass die städtische Historiographie seit dem Mittelalter bis zur Schwelle der Neuzeit als Raum diente, in dem auf der einen Seite die zeitgenössische Entwicklung der städtischen Kommunen und auf der anderen Seite unter anderem die Machtambitionen der städtischen Repräsentanz reflektiert wurden. Zugleich handelte es sich um Werke verschiedener literarischer Gattungen, in denen die individuellen Visionen und Ansichten der städtischen intellektuellen Eliten zum Ausdruck kamen, aus deren Reihen sich die Autoren dieser Werke rekrutierten. Dagegen nahmen die Referenten nur selten die Ebene der Rezeption der städtischen Historiographie und ihren Einfluss auf die Formierung der Identität der Stadtbevölkerung in den Blick. Letzteres betrachtet die aktuelle Historiographie als eine der zentralen Funktionen (und Folgen) der zeitgenössischen historiographischen Texte. Die städtischen Chroniken wiederum stellen auch in der heutigen Zeit nicht nur eine historische Quelle mit einer subjektiven Informationsauswahl dar, sondern sind zugleich ein Gegenpol zu der modernen Berichterstattung.

Martina Maříková, Ph.D., Archivarin im Stadtarchiv Prag, Martina.Marikova@praha.eu

Call for Papers zur EAUH 2018 in Rom

Vom 29.8. bis zum 1.9.2018 wird in Rom die 14. Konferenz der European Association for Urban History (EAUH) mit dem Titel „Urban Renewal and Resilience. Cities in Comparative History“ stattfinden. Die EAUH-Konferenzen zählen zu den wichtigsten internationalen Tagungen im Feld der Stadtgeschichtsforschung und bieten etablierten und Nachwuchsforschern ein hochrangiges Podium. Der Call for Papers zur Konferenz in Rom, die in insgesamt 88 Sektionen ein breites Spektrum von Themen anbietet, läuft noch **bis zum 5.10.2017**.

Nähere Informationen unter:

<https://eauh2018.ccmgs.it/users/index.php?pagename=cms&name=session-tracks>

T E R M I N E

1. Halbjahr 2017

- | | |
|----------------|--|
| 15. – 16. Juni | Konferenz: <i>Die industrielle Stadt. Lokale Repräsentationen von Industriekultur im urbanen Raum seit dem ausgehenden 19. Jh.</i>
Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.
/ Sächsisches Staatsarchiv Chemnitz
Chemnitz
http://www.hsozkult.de/event/id/termine-32362 |
| 23. – 24. Juni | Tagung: <i>Urbane Elemente: Licht, Luft, Feuer und Wasser in der Geschichte und Gegenwart der Stadtentwicklung</i>
Gesellschaft für Stadt- und Urbanisierungsforschung (GSU)
Berlin
http://www.hsozkult.de/event/id/termine-33209 |
| 26. – 29. Juni | Konferenz: <i>Digital Heritage and the Immersive City</i>
Immersive Learning Research Network (iLRN)
Coimbra
https://immersivelrn.org/ilrn2017/ |

2. Halbjahr 2017

3. – 4. Juli Workshop: *Territories of Faith. Religion, Urban Planning and Demographic Change in Post-War Europe, 1945–1975*
Research group Architectural Cultures of the Recent Past (ARP), KU Leuven / KADOC, the Documentation and Research Centre on Religion, Culture and Society, KU Leuven
Leuven
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-32654>
25. – 27. August Konferenz: *The Ins and Outs of Socialism: Visions and Experiences of Urban Change in the Second World*
Center for Urban History, Second World Urbanity network
Lviv
<http://www.lvivcenter.org/en/conferences/conferences/2250-17-08-26-the-ins-and-outs-of-socialism/>
11. – 14. September Konferenz: *The Resilience and Decline of Urban Agriculture in European History*
European Rural History Network
Leuven
<https://kuleuvencongres.be/ruralhistory2017>
14. – 16. September Konferenz: *Third Balkan Visual Meeting: Cities on the Move: Turkey and Yugoslavia in the Interwar Period*
Seminar für Nahoststudien, Universität Basel
Basel
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-33124>
21. – 22. September Workshop: *Infrastructure and the Making of Urban Space: Critical Approaches*
Leibniz-Zentrum Moderner Orient
Berlin
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-33172>
28. – 29. September Tagung: *Peace Initiatives and the Urban Space in the Long 20th Century*
Arbeitskreis Historische Friedens- und

Konfliktforschung / Archiv Grünes Gedächtnis
 Berlin
<http://historische-friedensforschung.org/termine/jahrestagungen/call-for-papers-jahrestagung-2017-peace-initiatives-and-the-urban-space/>

28. – 30. September Konferenz: *Heritage Communities. 12th International Conference of Young Researchers in Heritage*
 Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain,
 Université du Québec
 Montréal
<https://arthist.net/archive/14669>
6. – 7. Oktober Tagung: *Städtebaugeschichte an deutschsprachigen Architekturschulen 1967–2017. Traditionen, Einflüsse und Zukunft eines Grundlagenfachs*
 Institut für Architektur, TU Berlin / Institut für
 Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich
 Zürich
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-32741>
6. – 7. Oktober Doktoranden-Konferenz: *Facing Post-War Urban Heritage in Central and Eastern Europe*
 Department of Urban Planning and Design, Faculty of
 Architecture, Budapest University of Technology and
 Economics
 Budapest
<http://www.urbanisztika.bme.hu/en/doconf2017/>
10. – 11. Oktober Tagung: *Die Stadt und ihre Mauern. 36. Internationale Tagung des Archivs der Hauptstadt Prag*
 Archiv der Hauptstadt Prag / Institut für Geschichte
 der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen
 Republik / Fakultät für Humanistische Studien der
 Karls-Universität Prag / Lehrstuhl für Geschichte der
 Philosophischen Fakultät der J. E. Purkyně-Universität
 in Ústí nad Labem
 Prag
<http://www.ahmp.cz/eng/index.html?mid=45>

11. – 14. Oktober Tagung: *Die postindustrielle Stadt und ihr kulturelles Erbe im 21. Jahrhundert. Schutz – Erhaltung – Revitalisierung*
Zentral-Textilmuseum in Lodz / Institut für
Kunstgeschichte der Universität Lodz / Polnischer
Kunsthistorikerverband, Sektion Lodz
Lódź
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-32992>
9. – 10. November Symposium: *Stadt als Genre – Repräsentationen (in) der Stadt*
Urban Space Research Network (USRN)
Heidelberg
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-33450>
17. – 18. November CfP: *Building the Scottish Diaspora. Scots and the Colonial Built Environment c. 1700–1920*
The Scottish Centre for Diaspora Studies (University of
Edinburgh) / Edinburgh School of Architecture and
Landscape Architecture
Edinburgh, Deadline: 24. Juli 2017
<https://buildingscottishdiaspora.wordpress.com/>
21. – 22. November CfP: *Heritage Protection after 1945. State Socialism, Heritage Experts and Internationalism in Heritage Protection after 1945*
University of Exeter / Herder Institute for Historical
Research on East Central Europe, Marburg
Exeter, Deadline: 20. Juni 2017
<https://arthist.net/archive/15359>

1. Halbjahr 2018

18. – 20. April CfP: *Urban Cultures in the Baltics (from the Middle Ages to the 20th century)*
Institute of Baltic Region History and Archaeology,
Klaipėda University (Lithuania) / Institute of History,
Archaeology and Art History, Tallinn University /
Faculty of History and Philosophy, University of
Latvia / Herder Institute for historical research on East
Central Europe in Marburg
Klaipėda (Litauen)

Deadline: 31. Mai 2017
<http://briai.ku.lt/en/cfp-urban-cultures-baltics-middle-ages-20th-century/>

18. – 21. April Cfp: *Transformations of the Urban. Global Perspectives on the History of Industrial Cities*
DHI Moskau / DFG-Projekt „Industriestädte – Krisen, Krisenwahrnehmungen und Entwicklungsalternativen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ (Helmut-Schmidt-Universität, Hamburg / Universität des Saarlandes, Saarbrücken)
Moskau
Deadline: 15. Juli 2017
<http://www.hsozkult.de/event/id/termine-33699>

18. – 22. April Cfp: *SAH 2018 Annual International Conference*
Society of Architectural Historians
Saint Paul, Minnesota
Deadline: 15. Juni 2017
<http://www.sah.org/conferences-and-programs/2018-conference---saint-paul>

AUTOREN DES THEMENSCHWERPUNKTES

Alexander Friedman, Dr. phil., ist Lehrbeauftragter an der Universität des Saarlandes und an Sciences Po Paris. Arbeitsschwerpunkte: sowjetische Geschichte, Geschichte der Juden in Osteuropa, Nationalsozialismus. Neueste Veröffentlichung: zusammen mit Rainer Hudemann (Hrsg.), *Diskriminiert – vernichtet – vergessen. Behinderte und Kranke in der Sowjetunion, in den besetzten sowjetischen Gebieten und im Ostblock*, Stuttgart 2016; alexander.friedman@gmx.de

Sebastian Hansen, Dr. phil., Historiker, ist Akad. Mitarbeiter an der Universität Stuttgart; Veröffentlichungen: *Der Wiener Kongress als kulturelles Ereignis*, in: Bernhard R. Appel u.a. (Hrsg.), *Beethoven und der Wiener Kongress (1814/15)*, Bonn 2016, S. 1-22; *Betrachtungen eines Politischen. Thomas Mann und die deutsche Politik 1914–1933*, Düsseldorf 2013; sebastian.hansen@hi.uni-stuttgart.de

Martin Kohlrausch ist Professor für europäische Politikgeschichte an der KU Leuven. 2003 promovierte er am Europäischen Hochschulinstitut Florenz mit einer Arbeit zu Wilhelm II. und den Massenmedien. Neben diesem Thema gilt sein Interesse der Geschichte der Experten, insbesondere Architekten, im 20. Jahrhundert. 2014 veröffentlichte er zusammen mit Helmuth Trischler: *Building Europe on Expertise: Innovators, Organizers, Networkers* (Palgrave); martin.kohlrausch@kuleuven.be

Stefan Manz, PhD, Durham, ist Reader/Associate Professor in German Studies an der Aston University in Birmingham und Fellow der Royal Historical Society. Seine Monographie *„Constructing a German Diaspora. The ‘Greater German Empire’“* (New York) war ein CHOICE Outstanding Academic Title 2014; s.manz@aston.ac.uk

Sabine Mecking, Prof. Dr. phil., Historikerin, lehrt an der Fachhochschule für öffentliche Verwaltung, Duisburg, und am Institut für Geschichtswissenschaften der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie ist geschäftsführende Herausgeberin der Zeitschrift *„Geschichte im Westen“*. Arbeitsschwerpunkte sind: Stadtgeschichte, Musikgeschichte, Verwaltungs- und Protestgeschichte; letzte Buchveröffentlichung: zusammen mit Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Inklusion & Exklusion. ‚Deutsche‘ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016; sabine.mecking@fhoev.nrw.de

Daniel Morat, Dr. phil., Historiker, ist Dilthey-Fellow der Fritz Thyssen Stiftung am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte sind: Stadtgeschichte, Sound History, Public History. Letzte Buchveröffentlichung: zusammen mit Tobias Becker/Kerstin Lange/Johanna Niedbalski/Anne Gnausch/Paul Nolte, *Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930*, Göttingen 2016; daniel.morat@fu-berlin.de

Sven Oliver Müller, PD Dr. phil., ist Gastprofessor für Zeitgeschichte und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen seit 2015. Zuvor leitete er eine Forschungsgruppe am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin. Zu seinen Schwerpunkten zählen die Politik- und Kulturgeschichte, die Geschichte der Emotionen und die europäische Geschichte; sven-oliver.mueller@histsem.uni-tuebingen.de

Peter Payer, Mag. Dr., Historiker und Stadtforscher, Kurator im Technischen Museum Wien. Forschungsschwerpunkte: Stadt-, Alltags- und Sinnesgeschichte. Publikationen: *Auf und Ab. Eine Kulturgeschichte des Aufzugs in Wien* (erscheint 2017), *Die synchronisierte Stadt. Öffentliche Uhren und Zeitwahrnehmung, Wien 1850 bis heute*, Wien 2015; payer@stadt-forschung.at

Daniel Reupke, M.A., Historiker; Wiss. Mitarbeiter am *fiMt* der Universität Bayreuth im DFG-Projekt „Inszenierung von Macht und Unterhaltung – Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950“; Forschungsinteressen: Rechtsgeschichte im 19. Jahrhundert, regionale Wirtschafts- und Kulturgeschichte, Stadt-Land-Beziehung, Methoden in der Geschichtswissenschaft; Mitglied der Arbeitsgruppe Historische Netzwerkforschung; daniel.reupke@uni-bayreuth.de

Yvonne Wasserloos, PD Dr. phil., erforscht als Musikwissenschaftlerin den Kontext von Musik, Gesellschaft und Politik vom 18. bis 21. Jahrhundert. Derzeit leitet sie das Forschungsprojekt „Düsseldorfs bürgerliche Musikkultur 1818–2018“ an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Aktuelle Veröffentlichung: *Deutsch, nordisch oder national(sozialistisch)? Gesangspropaganda und -protest in Dänemark 1934–1940*, in: Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Inklusion & Exklusion. ‚Deutsche‘ Musik in Europa und Nordamerika 1848–1945*, Göttingen 2016, S. 229–251; yvonne.wasserloos@rsh-duesseldorf.de