

Mandoline als musikpolitischer Mikrokosmos: Didaktische Erwägungen und Material zur Behandlung der Mandoline im ‚III. Reich‘ in der Gymnasialen Oberstufe

Silvan Wagner

0. Vorbemerkungen: Musikpolitik – und Mandoline?!

Im bayerischen Gymnasiallehrplan des Fachs Musik der elften Klassen ist der Lernbereich „Musik politisch“ dominant gesetzt.¹ Klassische Themen hier wären etwa das Arbeiterlied des 19. Jahrhunderts, die Symphonien Schostakowitschs oder agitatorische Marschmusik.²

Vor diesem Hintergrund mag es irritieren, dass in diesem Beitrag ausgerechnet die Mandoline und ihre Musik im „III. Reich“ in den Mittelpunkt gerückt wird, gilt sie doch auch innerhalb der Mandolinszene als politisch unverdächtiges Instrument, dessen Intimität und Dezentralität (gemessen an symphonischer Musik) sie scheinbar fernab politischer Instrumentalisierung rückt.

Gerade in diesem Vorverständnis liegt, denke ich, ein entscheidender Vorteil bei der Behandlung der Mandoline im Lernbereich „Musik politisch“: Die SchülerInnen können entdecken, dass auch und gerade dezentrale Musikbereiche, die vornehmlich der privaten Lebenssphäre zugeordnet werden, eine nicht zu unterschätzende politische Dimension besitzen.

In der Tat ist die Mandoline in den 1930ern und 1940ern erstaunlich differenziert im politischen Musikleben präsent: Sie ist Arbeiterinstrument, weswegen konservative wie kommunistische Musikvereine die Mandoline und ihre Musik für sich vereinnahmen wollen und um Mitglieder aus dem gleichen Klientel ringen; sie wird einerseits als ‚urdeutsches‘ Volksinstrument stilisiert und ist andererseits das instrumentale Paradigma für ein italophiles Fernweh, wobei beide Tendenzen auch in einem erbitterten Streit um die richtige Technik des Mandolinenspiels

¹ Vgl. <https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/11/musik>.

² Vgl. Schmid, Wieland (Hg.): Tonart. Musik erleben – reflektieren – interpretieren. Lehrwerk für die Oberstufe. Regionalausgabe B. Innsbruck/Esslingen 2009, S. 94-125.

kumulieren; sie ist Instrument der bündischen Jugend, die in Form der Wandervogelbewegung einerseits im Zuge der Gleichschaltung politisch ‚auf Linie‘ gebracht wird, andererseits aber auch in den politischen Widerstand geht, dessen Wirkmacht sich in – zur Mandoline und Gitarre gesungenen – Widerstandsliedern musikalisch entfaltet; in der Kunstmusik wird der intime Klang der Mandoline zum einen über Massenorchester und symphonischen Arrangements gigantomanisch übersteigert, zum anderen ist die Mandoline Bestandteil der Orchestrierung sowohl der ersten Ensemblekomposition als auch der ersten Oper in Zwölftontechnik, wodurch sie auch Bestandteil der durch das Naziregime als ‚entartet‘ ausgegrenzten Musik ist.

Die musikalische Welt der Mandoline zwischen 1933 und 1945 entpuppt sich als ein schillernder Mikrokosmos, anhand dessen die Zerrissenheit der Musik und die zentralen politischen Antagonismen während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf kleinstem Raum beobachtbar und über die Identität des kleinen Instruments vergleichbar werden. Auch diese Spezifik prädestiniert den Themenkreis Mandoline für das Thema „Musik politisch“, da damit nicht nur ein einzelnes musikpolitisches Phänomen isoliert thematisiert werden kann, sondern die umfassende Verflechtung eines musikalischen Phänomens in völlig disparate politische Kräfte einer Ära.

Die folgenden Ausführungen verstehen sich als Handreichung für Musiklehrerinnen und Musiklehrer, die dieses Potenzial der Mandoline nutzen möchten, um im Musikunterricht der gymnasialen Oberstufe über ein gemeinsames, verbindendes Element den Lernbereich „Musik politisch“ möglichst vielschichtig und in der im Lehrplan verlangten Breite zu erarbeiten. Ich möchte im Folgenden die musikpolitische Rolle der Mandoline anhand von vier Themenbereichen darstellen, die freilich vielfältig untereinander vernetzt sind: Volksmusik, Laienmusik, Neue Musik und (im engeren Sinne) Politische Musik. Die Gliederung dieser Abschnitte folgt immer der gleichen Struktur: Einleitend soll (als LehrerInneninformation) der jeweilige Bereich musikhistorisch in seiner politischen Dimension umrissen werden, wobei eine Einordnung der Mandoline, ihrer Musik und ihrer SpielerInnen erfolgt. Anschließend werden je zwei konkrete Beispiele musikpolitischer Phänomene skizziert, die systemkonform oder quer zur nationalsozialistischen Ideologie zu verorten sind. Es folgt ein kommentierter Quellenanhang, dessen Notate, Klangbeispiele, Texte und Bilder für die Erarbeitung im Unterricht bereitge-

stellt werden. Abgeschlossen wird jeder Abschnitt mit einer Literaturliste mit verwendeter und weiterführender Literatur (während in den essayhaften Hintergrundinformation auf Fußnoten weitestgehend verzichtet wird).

Dieser Beitrag liefert weder konkrete Stundenverlaufspläne noch fertige Unterrichtsmaterialien, da ich davon überzeugt bin, dass beides weit aus besser und zielgerichteter von Musiklehrerinnen und -lehrern für die konkreten Bedürfnisse ihrer SchülerInnen aufbereitet werden kann und soll. Meine Ausführungen bieten dafür eine didaktische Grundlage an, um im Themenbereich „Musik politisch“ allzu ausgetretene Pfade zu verlassen und mit der – sicherlich ungewöhnlichen – Fokussierung auf die Mandoline überraschende Entdeckungen musikpolitischer Verknüpfungen für die Schülerinnen und Schülern zu ermöglichen. Die Beispiele und Quellen sollen dazu dienen können, schnell und bequem eigene Unterrichtsmaterialien zu erstellen.

1. Volksmusik: Die Mandoline zwischen völkischer Gemütlichkeit und Italophilie

1.1 Hintergrundinformation

„Volksmusik“ ist ein von Grund auf politischer Begriff: Johann Gottfried Herder (1744-1803) prägte 1773 den Begriff „Volkslied“ vor dem Hintergrund des sich entwickelnden Nationalbewusstseins seiner Zeit. Daraus entwickelte sich der auch die instrumentale Musik umfassende Volksmusikbegriff des 19. Jahrhunderts, der im zunehmend völkisch ausgerichteten Diskurs eine vom Volk ausgehende Musik bezeichnete, die anonym, ursprünglich, alt und natürlich sein sollte. In diesem ideologischen Verständnis konnte „Volksmusik“ im Nationalismus des 20. Jahrhunderts zu einem zentralen Kampfbegriff werden, der nicht mehr deskriptiv, sondern normativ eingesetzt wurde: Das (angeblich) Eigene sollte gefördert und vor ‚Fremdeinflüssen‘ geschützt werden, das (angeblich) Fremde sollte im Umkehrschluss verdrängt und ausgemerzt werden. „Volksmusik“ wird im „III. Reich“ zu einem angeblich vorexistenten Element deutscher Identität, das als solches aber immer auch erst musikpolitisch hergestellt werden muss.

Die Mandoline wird im Deutschland des 20. Jahrhunderts als Volksinstrument angesehen: Seit dem späten 19. Jahrhundert ist das kleine Instrument in der Arbeiterklasse sehr beliebt, da es – bei gleicher Stimmung

(g-d'-a'-e'') – sehr viel preiswerter als die im Bildungsbürgertum fest etablierte Violine ist und bei geringem finanziellen Aufwand eine mittelbare Teilhabe an bürgerlicher Hochkultur verspricht. In der Weimarer Republik avanciert die Mandoline damit zur „Geige des Kleinen Mannes“.³ Eine professionelle Sphäre bildet die Mandoline in dieser Zeit kaum aus. Vor diesem Hintergrund wird einerseits verständlich, warum die Mandoline als Volksinstrument gilt – andererseits wird die Fragwürdigkeit dieser Zuschreibung offensichtlich, denn das Ziel ihrer Spieler und Spielerinnen war keineswegs ausschließlich, die „ursprüngliche, anonyme, alte, natürliche“ Musik zu spielen. Hinzu kommt, dass die Mandoline ihren historischen Ursprung nicht in Deutschland hatte, was noch im 20. Jahrhundert im kollektiven Bewusstsein ist: Die Mandoline entsteht um 1700 in Italien, gelangt von dort aus schnell nach Frankreich und wird von reisenden italienischen und französischen Virtuosen ab dem 18. Jahrhundert in Deutschland eingeführt. Nicht nur musikalisch, sondern auch in bildender Kunst und Fotografie ist die Mandoline in Deutschland intensiv mit Italien und einer Italiensehnsucht verknüpft.

Damit ist im 20. Jahrhundert zwar selbstverständlich, dass die Mandoline „Volksinstrument“ ist – doch ab 1933 stellt sich immer dringlicher die Frage, Instrument welchen Volkes. Die gesamte Geschichte der Mandoline während des Nationalsozialismus ist geprägt von einer Oszillation zwischen den Polen „Das Eigene“ und „Das Fremde“. Der Effekt dieser Oszillation für die „Volksmusik“, die auf der Mandoline gespielt wird, ist eine Paradoxie: Aufgrund der explizit deutschen Italophilie – also der Sehnsucht nach dem bukolisch gedachten Italien der deutschen Romantik – entsteht seit dem späten 19. Jahrhundert eine tatsächlich ursprünglich deutsche Volksmusik, die aber fundamental italophil und italophon ist. Sie ist einerseits als musikalischer Sehnsuchtsort bei den Arbeitermandolinenorchestern sehr beliebt, fasst aber auch in der bürgerlichen Wandervogelbewegung⁴ Fuß (vgl. Quelle 1.3.a). Ein plakatives Para-

³ Einen ästhetischen Einblick in die Arbeiterlieder um die Jahrhundertwende bietet das Duo *Zupfgeigenhansel*, das viele politische Arbeiterlieder stilecht mit Gitarren- und Mandolinenbegleitung interpretiert, vgl. https://www.youtube.com/channel/UCvMOOn1kQI_ufUSimQvR-Fg.

⁴ Die Wandervogelbewegung ist eine 1896 von Herrmann Hoffmann und Karl Fischer am Gymnasium Steglitz gegründete bürgerliche Jugendbewegung, die sich schnell über ganz Deutschland ausbreitete. Ziel der Bewegung war es, angesichts fortschreitender Verstädterung und Industrialisierung über Wanderaktivitäten wieder Freiheit und Na-

digma dieser spezifisch deutschen Italophilie ist Mignon: Diese literarische Figur aus Johann Wolfgang von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/ 1796) ist eine androgyn angelegte, kindliche Italienerin, die mit den (auch realiter oft vertonten) Liedern *Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide* und *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?* Die transalpine Italiensehnsucht verkörpert. Obwohl im Roman Mignon selbst kein Instrument spielt und sie indirekt höchstens mit der Harfe verknüpft wird, wird sie v.a. in der deutschen Postkartenfotografie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert regelmäßig mit Mandoline dargestellt (vgl. Quelle 1.3.b).

1.2 Beispiele

1.2.1 Emil Maurice: Mandolinenromantik im Zentrum des Nationalsozialismus

Emil Maurice (1897-1972) ist Nationalsozialist erster Stunde: Er tritt bereits im Gründungsjahr 1919 in die *Deutsche Arbeiterpartei* ein, die sich ein Jahr später in *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) umbenennt. Im gleichen Jahr gründet Maurice den *Turn- und Sportverein*, hinter dessen unverdächtigem Namen sich der äußerst gewaltbereite Ordnungsdienst für die öffentlichen Auftritte Adolf Hitlers verbirgt; 1921 wird daraus die *Sturmabteilung* (SA) der Partei. Maurice nimmt aktiv am gescheiterten *Hitler-Ludendorff-Putsch*⁵ in München teil, wird verurteilt und verbringt zusammen mit Hitler und weiteren NS-Größen mehrere Monate in Festungshaft bei Landsberg. 1925 ist Maurice Gründungsmitglied der *Schutzstaffel* (SS), fungiert als Hitlers Chauffeur, enger Vertrauter und schlagkräftiger Leibwächter. Und Emil Maurice spielt Mandoline.

Diese letzte biographische Information scheint in intensiver Spannung mit der NS-Identität des SS-Oberführers zu stehen: Auf der einen Seite der brutale Faschist, Schläger, Begründer der gefürchteten Terrorverbände SA und SS, auf der anderen Seite der gefühlvolle Volksmusiker,

türlichkeit zu erlangen. Das Absingen von Wanderliedern – zur Begleitung praktikabler Instrumente wie Mandoline und Gitarre – war dabei fester Bestandteil.

⁵ Der Hitler-Ludendorff-Putsch war ein gescheiterter Putschversuch der NSDAP unter der Führung Adolf Hitlers und Erich Ludendorffs am 8. und 9. November 1923. Ziel des Putsches war die Beseitigung der parlamentarischen Demokratie und die Errichtung einer nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland. Die Putschisten wurden verhaftet und teilweise wegen Hochverrats angeklagt und verurteilt. Nichtsdestotrotz steigerte der missglückte Putschversuch Hitlers Popularität in Deutschland enorm.

der gerne im Freundeskreis zu den intimen Klängen der Mandoline singt. Und doch handelt es sich um die zwei Seiten derselben Medaille: So martialisch-brutal die nationalsozialistische Ideologie nach außen, gegenüber dem ‚Fremden‘ agiert, so romantisch-innig gibt sie sich nach innen, gegenüber dem ‚Eigenen‘.

Paradigmatisch dafür ist die Festungshaft in Landsberg: Nach dem blutigen Putschversuch – begleitet von den martialischen Klängen der *Wacht am Rhein*⁶ – verbüßen die inhaftierten Nazigrößen ihre Strafe in völkischer Gemütlichkeit bei allabendlicher Mandolinemusik von Emil Maurice, der jetzt nicht mehr für paramilitärische Schlagkraft, sondern für romantische Abendunterhaltung zuständig ist. Dieses Bild vermitteln die Putschisten auch nach außen: Adolf Hitler, Emil Maurice, Hermann Kriebel, Rudolf Hess und Friedrich Weber posieren für mehrere Bilder aus der Haftanstalt, auf denen Hitler und Maurice beide in Lederhosen und weißem Leinenhemd gekleidet sind, wobei Maurice seine Mandoline lächelnd in die Kamera hält (vgl. Quelle 1.3.c). Die Bilder vermitteln keine Haftatmosphäre, sondern sie zeigen eine ernst-entschlossene völkische Gruppe (vermittelt auch durch die bayerische Tracht, wobei Maurice tatsächlich aus Schleswig-Holstein stammt), die mit dem lächelnden Mandolinenspieler eine gemütlich-volkstümelnde Note erhält.

Diese politische Botschaft – grimmige Entschlossenheit nach außen, gemütliche Volkstümlichkeit nach innen – vermitteln die Fotografien aus der Festungshaft der deutschen Öffentlichkeit, deren völkischer Flügel den Putschisten große Sympathien entgegenbringt. Und das scheinbar Private – das intime Volksinstrument Mandoline – ist Teil der politischen Dimension des Nationalsozialismus. Emil Maurice behält seine komplexen Funktionen auch nach der Festungshaft bei: Einerseits macht er im NS-Regime als Organisator von Schlägertrupps Karriere und wird 1933 als „Alter Kämpfer“ mit dem *Blutorden*⁷ ausgezeichnet; andererseits fährt er als Hitlers Chauffeur diesen und dessen Entourage regelmäßig zum Picknicken an den Chiemsee, wo er in bayerischer Tracht zur Man-

⁶ *Die Wacht am Rhein* ist ein nationalpatriotisches Lied, das Max Schmeckenburger 1840 gedichtet hatte angesichts der französischen Bedrohung des linken Rhein-Ufers. Mit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 avanciert das Lied in der Vertonung durch Carl Wilhelm zum deutschen Nationallied.

⁷ Der *Blutorden* war ein NS-Ehrenzeichen für verdiente Parteimitglieder im Andenken an den *Hitler-Ludendorff-Putsch*. Der Name *Blutorden* leitet sich von der sog. *Blutfahne* ab, dem zentralen Requisite für den Ehrenkult um die getöteten Teilnehmer des Putsches.

doline und Gitarre irische Volkslieder am Lagerfeuer singt, während die von Maurice akquirierten weiblichen Begleiterinnen nackt im Chiemsee baden: Völkische Gemütlichkeit und ‚Natürlichkeit‘ prägen die NS-Identität, wenn sie sich nicht nach außen abgrenzen muss.

Als parteitreuer ‚Draufgänger‘ einerseits und gefühlvoller Romantiker andererseits wirkt Maurice anziehend auf die ihrerseits musikkaffine Geli Raubal, die Nichte Adolf Hitlers. Zwischen beiden entwickelt sich eine Romanze, und Maurice trägt seinem Duzfreund Hitler ihre Heiratspläne vor. Hitler unterbindet daraufhin jede Beziehung zwischen seinem Freund und seiner Nichte, aus Gründen, die nur vermutet werden können.⁸ Hitler isoliert und vereinnahmt Geli Raubal, die 1931 Suizid begeht.

1.2.2 Italienisches Tremolo, deutsches ‚Staccato‘? Mandolinentchnik und völkische Identität

Die Mandoline ist im Proletariat um 1900 sehr beliebt, nicht zuletzt wegen ihres italienischen Flairs: Nach einem äußerst anstrengenden Arbeitstag bietet das – günstig zu erwerbende – Instrument die Möglichkeit, in einem musikalisch erzeugten Fernweh dem Arbeitsalltag zwischenzeitig zu entkommen und zumindest gedanklich in das „Land, wo die Zitronen blühen“ zu entkommen (vgl. Quelle 1.3.b). Arbeiter und (zunächst wenige) Arbeiterinnen schließen sich zu Mandolinorchestern zusammen, die sich oftmals italienische Namen geben und sich mitunter sogar als Gondoliere verkleiden.

Instrumentaltechnischer Ausdruck dieser grundsätzlichen Orientierung nach Italien ist das Mandolinentremolo: Mit dem Plektrum der rechten Hand werden in einer möglichst schnellen Auf- und Abbewegung die Töne so dicht repetiert, dass der Höreindruck eines anhaltenden Tons entsteht. Auf diese Weise kann das Kurztoninstrument Mandoline auch lange Klänge in dynamischer Gestaltung ausführen.⁹

⁸ In der Forschung werden v.a. drei Gründe erwogen: Maurice hatte einen jüdischen Urgroßvater, was Hitler bekannt war – der seinen Freund allerdings als „Ehren-Arier“ von rassistischen Repressalien dezidiert ausnahm. Andererseits gibt es Hinweise auf eine Liebesbeziehung zwischen Hitler und Raubal, die allerdings nicht bewiesen werden kann. Ebenso wenig kann eine mitunter erwogene homoerotische Beziehung zwischen Hitler und Maurice nachgewiesen werden.

⁹ Einen Höreindruck vermittelt Prof. Caterina Lichtenberg: <https://www.youtube.com/watch?v=IbJ1pDmFPL8>.

Nach dem Ersten Weltkrieg 1918 erlebt diese Musikkultur einen Einbruch: In der Mandolinenszene keimt eine Aversion gegen ‚Musik des Auslands‘ auf (auch wenn viele ‚italienische‘ Stücke der frühen Mandolinenorchester deutsche Kompositionen sind). Stattdessen verstärkt sich das Bedürfnis, deutsche Volkslieder zu spielen. In den 1930er Jahren setzen nationalsozialistische Funktionäre an dieser Tendenz an und versuchen, ‚artfremde‘ Mandolinemusik zu unterdrücken und eine ‚arteigene‘ Mandolinemusik zu etablieren (vgl. Quelle 1.3.d).

Instrumentaltechnischer Ausdruck dieser identitären Orientierung ist das ‚Staccato‘, womit der Einzeltonanschlag auf der Mandoline bezeichnet wird, bei dem jeder Ton für die Dauer seines Klanges nur ein einziges Mal angeschlagen wird.¹⁰ An dieser politischen Agenda wirken linientreue Komponisten mit, die mit ‚arteigenen‘ Werken die ‚deutsche Technik‘ propagieren und – tatkräftig staatlich unterstützt – einen hohen Absatz der eigenen Musikprodukte verzeichnen können (vgl. Quelle 1.3.e).

Ein Beispiel für die politisch propagierte identitäre Musik deutscher Mandolinenorchester ist das Stück *Unter der Dorflinde* von Theodor Ritter (1883-1950), ein Potpourri aus bekannten deutschen Volksliedern wie *Am Brunnen vor dem Tore*, *Wenn ich ein Vöglein wär*, *Kommt ein Vogel geflogen*, *Ännchen von Tharau*, *Du, du liegst mir im Herzen*, *Bald graß ich am Neckar* (vgl. Quelle 1.3.f). Das wahrscheinlich schon in den 1920er Jahren erschienene Stück, in dem die verarbeiteten Volkslieder potpourri-typisch jeweils nur angespielt werden, wirkt wie ein musikalischer Erinnerungsraum für die ‚eigene, deutsche‘ Identität: Die eingearbeiteten Lieder bilden ein Paradigma des ‚Eigene‘, gerahmt durch eine marschartige Einleitung und einen ebensolchen Abschluss, deren fanfarenartige Tonfolgen die Volkslieder auf die Aufbruchsstimmung einer neuen Bewegung hin ausrichten. Signifikant ist noch der Titel: Mit der Dorflinde setzt er ein mythisch aufgeladenes Element zentral, das in der Moderne intensiv mit einer deutschen Identität, authentischer Ursprünglichkeit und einer liebevoll verbundenen Gemeinschaft assoziiert wird.

Ritters Potpourri ist außerordentlich erfolgreich und findet sich in den Spielprogrammen fast aller Mandolinenorchester, und dies auch ungebrochen nach dem Zweiten Weltkrieg. Auf lange Sicht hat die identitäre Musikpolitik damit Erfolg: ‚Deutsche‘ Kompositionen in ‚Staccato‘-

¹⁰ Einen Höreindruck vermittelt Prof. Caterina Lichtenberg: <https://www.youtube.com/watch?v=N70qOyuUB8I>.

Technik können italophile Titel wie *Neapolitanisches Ständchen*, *O mia bella Napoli* und *Funiculi, Funicula* aus den Programmen der Mandolinenorchester verdrängen (vgl. 3.2.2).

1.3 Quellen

a. Postkarte „Wandervogel will ich sein“



Postkarte, gedruckt kurz nach 1905, herausgegeben durch den Verlag des Vereins für das Deutschtum im Ausland, Berlin. Aus der Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesebrecht, Universität Osnabrück.¹¹

Das Bildmotiv – ein junger Mann, Mandoline spielend im Hintergrund, neben einer jungen Frau mit ausgebreiteten Armen, im Vordergrund eine Gruppe picknickender junger Menschen, die als Publikum fungieren – zeigt weniger eine Wandervogelgruppe als vielmehr die bürgerliche Sehnsucht nach einem Wandervogelleben, das durch Natürlichkeit und Freiheit geprägt ist. Die flatternden, bunten Bänder am Verstableau gehören tatsächlich zum typischen Erscheinungsbild von ‚Wandervögeln‘, bei denen

sie vor allem an den mitgeführten Instrumenten befestigt werden. Dass bei der Mandoline des jungen Mannes diese Bänder fehlen, spricht auch dafür, dass die Postkarte die gutbürgerliche Sehnsucht nach einem ungebundenen Wandervogelleben abbildet.

¹¹ Online: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:700-2-0006873-5>.

b. Postkarte „Mignon“



Postkarte, gedruckt 1918, herausgegeben durch den Kunstverlag Juno, Berlin. Sammlung Jutta Aszel/Georg Jäger.¹²

Mignon – eine eigentlich androgyne, kindhafte, italienisch-stämmige Figur aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ – wird in der Kunst und Fotografie seit dem 19. Jahrhundert als sinnliche Frau oft mit Mandoline und Reisebündel dargestellt. Das Reisebündel symbolisiert ebenso wie der suchende Blick das Fernweh, die Mandoline steht für Italien. Auf der Postkarte ist die erste Strophe des Mignon-Liedes abgedruckt, das vielfach vertont wurde.

¹² Online: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/mignon-illustrationen/goethe-motive-auf-postkarten-mignon-serienfolge-i.html>.

c. Fotografie „Landsberger Festungshaft“



Fotografie, aufgenommen 1924 in der Festung Landsberg.

Das Foto zeigt von links nach rechts Adolf Hitler, Emil Maurice (stehend, mit Mandoline), Hermann Kriebel, Rudolf Hess und Friedrich Weber. Die nach dem Hitler-Ludendorff-Putsch als Hochverräter inhaftierten Nationalsozialisten saßen nur wenige Monate ihrer Haftstrafe unter sehr moderaten Bedingungen ab. Das Foto ist Teil einer ganzen Fotoserie, die offenbar der deutschen Öffentlichkeit gezielt die gemütliche Atmosphäre der ‚Festungshaft‘ kommunizieren soll, was vor allem durch die Inszenierung von Emil Maurice mit Mandoline gelingt.

d. Erwin Schwarz-Reiflingen: Die moderne Literatur der Mandoline¹³

[...] Die neitalienische Volksmusik – nicht nur für die Mandoline – ist, mit deutschen Augen betrachtet, von einem außerordentlichen, fast unbegreiflichem Tiefstand. [...] Die Melodien sind bald zündend, bald trivial, immer aber leicht und gefällig; von einer erstaunlichen Augenblickswirkung, die auch nicht eine Minute länger dauert, als sie an unser Ohr dringt. [...] Es kommt dem Italiener weniger darauf an, was gesungen oder gespielt wird, als vielmehr wie dies geschieht, das heißt mit welchen klanglichen Mitteln. In dieser Auffassung kommt der grundsätzliche, nie zu überbrückende, da eben rassisch gegebene Unterschied zwischen romanischem und germanischem Empfinden zum Ausdruck.

Auf die Mandoline angewendet bedeutet dies, daß die Form der Vorstellung etwas mit dem Inhalt des Vorgestellten versöhnen mag oder wenigstens ihn nicht so in Erscheinung treten läßt. Ein Mandolinenquartett unter südlichem Himmel mit tadelfreiem mühelosem Tremolo gespielt, vorwärts getrieben von einem hinreißenden Rhythmus und Brio ist schon eine Sache, die ein Musikerherz heiß werden und die Sehnsucht aufwachen läßt, die unser Volk Jahrhunderte hindurch den Blick nach Süden lenken ließ.

Der Italiener ist ein Freund und Könnner des am Belcanto geschulten Tremolos und des schwungvollen Spiels. Beides ist nur in beschränktem Maße bei uns vorhanden. Daraus ergibt sich der verhängnisvolle Bruch in der Mandolinenkunst hier und dort, die Unmöglichkeit das eine auf das andere zu übertragen. Damit sprechen wir auch das Urteil über die italienische und die nach ihrem Muster geschaffene deutsche Mandolinenliteratur aus. Sie ist artfremd und wird es immer bleiben. Je früher sie verschwindet, desto besser wird es sein. Vergewenügt man sich nun, in welchem außerordentlichem und verhängnisvollem Maße die deutsche Mandolinenbewegung in ihrer Literatur auch heute noch unter dem Einfluß der Italiener steht, so wird man begreifen, daß das Hauptproblem der Gegenwart auf diesem Gebiete zu lauten hat:

Wie verdeutschen wir die Mandoline?

[...] Nach allem Gesagten kommen wir zu folgenden Ergebnissen:

¹³ Schwarz-Reiflingen, Erwin: Die moderne Literatur der Mandoline. In: Die Volksmusik 1/1936, Nr. 6, S. 203-209. Hervorhebungen im Original.

abzulehnen sind alle Übertragungen von für Streicher geschaffenen Werken (das Tremolo ist immer ein Surrogat des gestrichenen Tones);

gut möglich sind Bearbeitungen von Kompositionen für Instrumente mit gezupften Tönen, also Cembalo- und Lautenstücke (aber dann immer ohne Tremolo!), in Auswahl auch Bläserstücke;

abzulehnen ist die italienische flache und triviale Mandolinenmusik, die geschmacksverderbend wirkt und in ihrer Ungeistigkeit der deutschen Spieler nicht würdig ist (wenige Ausnahmen bestätigen die Regel);

dringend zu wünschen ist deutsche arteigene und instrumentalgerechte Originalmusik, die aus den Klangvorstellungen des Mandolinenorchesters entwachsen ist und die musikalisch und technisch nicht über die Fähigkeiten und Möglichkeiten von Liebhabervereinigungen hinausgeht. [...]

Erwin Schwarz-Reiflingen (1891-1964) war Gitarrist, Komponist und Herausgeber einer Zeitschrift für Gitarre. In zahlreichen Artikeln leistete er der nationalsozialistischen Bewegung Vorschub und propagierte eine rassistisch begründete Musikpolitik auch für die Mandoline.

In seinem 1936 erschienenen Aufsatz „Die moderne Literatur der Mandoline“ kommt der nationalsozialistische Jargon unverhohlen zum Tragen mit den Begriffen wie ‚rassistischer Unterschied‘, ‚romanisches versus germanisches Empfinden‘, ‚artfremd‘ und ‚arteigen‘. Deutlich arbeitet sich Schwarz-Reiflingen ab an der (offensichtlich auch eigenen) Italophilie. In aggressiver Abgrenzung gegenüber ‚dem Italienischen‘ kann die musikalische ‚deutsche Identität‘ rekonstruiert werden: Die ‚deutsche Mandolinemusik‘ ist hochstehend, hat Tiefgang, besitzt Substanz, besitzt Geist und wird im ‚Staccato‘ ausgeführt – also ohne Tremolo.

Zugleich wird im Artikel durch mehrere Selbstwidersprüche deutlich, dass diese ‚deutsche Identität‘ der Mandoline bloße Behauptung ist und keineswegs ‚natürlich‘ oder ‚arteigen‘: Der Autor führt selbst aus, dass ein Großteil der ‚italienischen‘ Mandolinemusik deutschen Ursprungs ist, und die abschließenden Hinweise auf die offenbar begrenzten technischen Fähigkeiten deutscher Mandolinenorchester steht in Spannung zum impliziten Entwurf einer ‚deutschen Mandolinemusik‘. Die zentrale Forderung schließlich – „Wie verdeutschen wir die Mandoline?“ – steht bezeichnenderweise völlig quer zur Idee einer natürlich gewachsenen Volksmusik: Die politisch erwünschte Musik des deutschen Volkes muss offenbar gegen immense Widerstände ebendieses erst hergestellt werden.

e. Hermann Ambrosius: Ohne Titel¹⁴

Es ist [...] nicht Aufgabe des schaffenden Künstlers, einen kleinen Kreis von spekulierenden, geistreichelnden, problem- und rätselratenden Menschen zu befriedigen, sondern er soll das eiserne Band völkischer Kultur schmieden, das die Menschen gleicher Rasse zu einem Ganzen zusammenhält, jeden das stolze Bewußtsein der Zugehörigkeit gerade zu dieser Rasse in jedem Angehörigen dieser Rasse die Daseinsnotwendigkeit und die Lebensaufgaben gerade seiner Rasse ständig vor Augen führt. [...] Wie der Führer in seiner Kulturrede auf dem letzten Parteitag sagte, kann eine Kultur nur bestehen, wenn sie Verständnis findet, und Verständnis kann sie in vollem Maße nur bei den Angehörigen der eigenen Rasse finden. [...]

Hermann Ambrosius (1897-1983) war Komponist und Musikpädagoge, der bei dem antisemitischen Komponisten Hans Pfitzner seine Ausbildung erhielt. Er trat bereits am 1. Mai 1933 der NSDAP bei und fungierte ab 1936 als Gauobmann Mitte der Reichsmusikkammer. Sein kompositorisches Schaffen war für den Wechsel von Tremolo zu ‚Staccato‘ als Grundtechnik der Mandolinenorchester von entscheidender Bedeutung, da Ambrosius mit seiner Suite Nr. 6 einen Boom neobarocker (tremolofreier) Mandolinemusik begründete (vgl. auch 3.2.1).

In seinen kurzen Ausführungen zu seiner Kompositionstechnik bedient Ambrosius antisemitische Klischees, wenn er sich gegen „einen kleinen Kreis von spekulierenden, geistreichelnden, problem- und rätselratenden Menschen“ richtet und implizit das ‚gesunde deutsche Volksempfinden‘ dagegen ausspielt. Der Rassismus Ambrosius‘ prägt sich weniger biologistisch aus als vielmehr kulturchauvinistisch: Kunst könne nur von Angehörigen der ‚eigenen Rasse‘ verstanden werden, weswegen die ‚Rassen‘ unter sich bleiben und sich nicht vermischen sollten – eine Argumentation, die auch von der Neuen Rechten des 21. Jahrhunderts wieder gerne benutzt wird.

¹⁴ Ambrosius, Hermann (1936): O.T. In: Die Volksmusik 1/1936, Nr. 3, S. 63-66.

f. Theodor Ritter: Unter der Dorflinde¹⁵

Mod. Mandl. Orch. Nr. 26

1

Unter der Dorflinde.

Deutsche Volks- und Tanzweisen.

Gitarre.

(Direktion.)

Th. Ritter.

Allegro maestoso.

Mandoline I. *ff* Tutti

Gitarre.

Moderato. (Am)

Brunnen vor dem Tore.)

rit. **Andante. (Wenn ich ein Vöglein wär.)**

rit. *pp*

rit.

¹⁵ Ritter, Theodor: Unter der Dorflinde. Hofmeister Verlag, ohne Jahr. Dirigierpartitur (Gitarrenstimme mit Stichnoten der Ersten Mandoline), S. 1.

Theodor Ritter (1883-1950) war Mandolinist und Komponist, fungierte während des ‚Dritten Reichs‘ als erster Vorsitzender im Deutschen Mandolinisten- und Gitarristenbund (DMGB, vgl. auch 2.1) und war NSDAP-Mitglied. Als Bundesvorsitzender des Laienmusikverbandes war er maßgeblich daran beteiligt, dass der DMGB denkbar früh die nationalsozialistische Ausrichtung der neuen Regierung freiwillig mittrug und umsetzte.

Sein Potpourri „Unter der Dorflinde“ versammelt ausschließlich deutsche Volkslieder und folgt damit der Forderung, ‚arteigene‘ Mandolinenmusik den deutschen Mandolinenorchestern zur Verfügung zu stellen. Gerahmt sind die Zitationen von deutschen Volksliedern mit einem marschartigen Vor- und Nachspiel. Das Stück, das durchweg von einem technisch einfachen, volksmusikalischen Gestus geprägt ist, wurde in so gut wie allen Mandolinenorchestern ins Repertoire aufgenommen.

1.4 Literatur

- Böhm, Elisabeth (2012): Kunst-Körper. Zur Funktion von Mignons Androgynie. In: Phoibos 1/2012, S. 25-39
- Henke, Matthias (1993): Das große Buch der Zupforchester. München 1993
- Koop, Volker (2014): ‚Wer Jude ist, bestimme ich‘. ‚Ehrenarier‘ im Nationalsozialismus. Köln/Weimar/Wien 2014 [zu Emil Maurice S. 258-271]
- Machtan, Lothar (2001): Hitlers Geheimnis. Das Doppelleben eines Diktators. Berlin 2001 [zu Emil Maurice S. 175-189]
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline ... In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Schmitt, Gerda (1989): Mandolinenorchester im nationalsozialistischen Deutschland. In: Fritsch, Rolf: Internationales Mandolinen-Symposium 1. Eine Dokumentation. Trossingen 1989, S. 73-79
- Sigmund, Anna Maria (2003): Des Führers bester Freund. Adolf Hitler, seine Nichte Geli Raubal und der ‚Ehrenarier‘ Emil Maurice – eine Dreiecksbeziehung. München 2003
- Sigmund, Anna Maria (1998): Die Frauen der Nazis. Wien 1998 [zu Geli Raubal S. 131-158]
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41

2. Laienmusik: Das Ringen um VereinsspielerInnen zwischen konservativen und kommunistischen Kräften

2.1 Hintergrundinformation

Mandolinmusik ist in der Weimarer Republik im Wesentlichen Laienmusik. Als solche wird sie in Vereinen organisiert. Die Laienmusik der Mandoline, die vor allem von Angehörigen des Proletariats ausgeübt wird, organisiert sich seit 1919 im *Deutschen Mandolinisten- und Gitarristenbund* (DMGB). Da gerade erst mit der Novemberrevolution¹⁶ 1918 das allgemeine und 1919 das Frauenwahlrecht eingeführt worden ist, werden Arbeiter und Arbeiterinnen als riesige Gruppe von ErstwählerInnen politisch urplötzlich hochinteressant.

In der politisch hochbewegten Zeit vor der Machtergreifung Hitlers ringen vor allem kommunistische und national-konservative Kräfte um die Wählergunst des Proletariats. Dies zeigt sich auch im DMGB, gegen dessen rechts-konservativer Tendenz sich zunehmend linke Kritik äußert, die 1923 zu einem Bruch führt: Auf dem Bundesmusikfest in Leipzig spaltet sich der sozialistischem-kommunistisch ausgeprägte *Deutsche Arbeiter-Mandolinisten-Bund* (DAMB) unter der Leitung von Paul Zumbusch ab. Die Vorstandschaft ruft zur Wahl der *Kommunistischen Partei Deutschland* (KPD) auf, die Mitgliederorchester legen zum Zeichen ihrer sozialistisch-kommunistischen Überzeugung die romantischen, als bürgerlich empfundenen Namen wie *Alpenveilchen*, *Edelweiß* oder *Silberdistel* ab und benennen sich nach durchnummerierten Ortsgruppen. Das Zentralorgan des DAMB bekommt den programmatischen Namen *Freier Zupfer*.

Trotz intensiver politischer Auseinandersetzungen zwischen dem bürgerlichen und mehr und mehr völkischen DMGB und dem sozialistisch-kommunistisch orientierten DAMB, die gleichermaßen um proletarische Mitglieder werben, unterscheiden sich beide Vereine musikalisch kaum. Der DMGB grüßt mit dem Slogan „Gut Klang!“, der DAMB mit „Frei Klang!“. Der sozialistisch-kommunistische DAMB fördert immerhin die Bearbeitung russischer Volkslieder für Mandolinorchester und versucht, die Balalaika in der deutschen Zupfmusikszene anschlussfähig zu machen. Mitunter entstehen kommunistische Tendenzwerke (vgl.

¹⁶ Die Novemberrevolution war eine blutige deutsche Revolution in der Endphase des Ersten Weltkriegs, die zum Sturz der Monarchie führte. An ihrer Stelle wurde eine Nationalversammlung einberufen, die sich über demokratische Wahlen organisierte.

Quelle 2.3.c). Doch vor allem forciert auch der DAMB die deutsche Volksmusik, wenn auch aus anderen Gründen als der DMGB (vgl. 1.1): Aus sozialistisch-kommunistischer Sicht geht es nicht um Stärkung der völkischen Identität, sondern der proletarischen Gemeinschaft.

Wie auch immer: Das Ringen zwischen DMGB und DAMB geht nach der Machtergreifung Adolf Hitlers 1933 schnell zu Ende: Der DMGB mit seinem ersten Vorsitzenden Theodor Ritter (s.o., Quelle 1.3.f) richtet sich schnell in vorseilendem Gehorsam auf die Linie der nationalsozialistischen Machthaber aus, und schon 1933 entstehen viele Bearbeitungen einschlägiger SA-Lieder für Mandoline (vgl. Quelle 2.3.d). Noch im gleichen Jahr werden sowohl DAMG als auch DMGB aufgelöst und in die neu gegründete Reichsmusikkammer eingegliedert, eine von Joseph Goebbels gegründete Institution unter Leitung von Richard Strauß, um die Musikindustrie zu kontrollieren und zu überwachen. Schnell werden alle Mandolinenorchester „gleichgeschaltet“¹⁷ und über ein zentrales *Jahrbuch der Fachschaft VII (Mandolinen- u. Gitarrenvereine) des Reichsverbandes für Volksmusik, Fachschaft D III in der Reichsmusikkammer* mit zahlreichen Gesetzen und Richtlinien faschistisch kontrolliert (vgl. 2.2.2. und Quelle 2.3.b). Die in der Regel als Schutzmaßnahmen formulierten Gesetze sind – angewendet von Opportunisten und überzeugten Rassisten – die Grundlage dafür, dass zahlreiche politisch unerwünschte Musiker und Musikerinnen ihren Beruf verlieren und zunehmend ausgegrenzt und verdrängt werden. Aber mehr und mehr wird über die Anweisungen der Reichsmusikkammer auch unverdeckt Musikpolitik betrieben, etwa in der Anweisung vom 13. März 1935 durch Heinz Ihler, dem Geschäftsführer der Reichsmusikkammer:

„Anlässlich verschiedener Anfragen, die sich auf Genehmigung zwecks Teilnahme am 2. Internationalen Wettbewerb für Mandolinen-Orchester in San Remo im Mai 1935 beziehen, gebe ich bekannt, daß eine Teilnahme deutscher Mandolinen-Orchester aus grundsätzlichen Erwägungen unerwünscht ist.“

¹⁷ Mit „Gleichschaltung“ bezeichnet man die erzwungene Eingliederung möglichst aller sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Kräfte in die einheitliche Organisationsstruktur einer Diktatur.

2.2 Beispiele

2.2.1 Die letzte Feier des *Deutschen Arbeiter-Mandolinisten-Bund*

Am 15. Januar 1933 feiert der *Deutsche Arbeiter-Mandolinisten-Bund* (DAMB) sein zehnjähriges Jubiläum und damit sich selbst: Seit nunmehr zehn Jahren, seitdem er sich vom bürgerlich orientierten *Deutschen Mandolinisten- und Gitarristenbund* abgespalten hat, hat er ein politisch linkes Programm konsequent umgesetzt: Der DAMB ist der Dachverband für viele Arbeitermandolinenorchester, deren Mitglieder aus dem Proletariat stammen, und er hat als solcher eine freiheitlich orientierte Mandolinenszene etabliert, die geprägt ist von intensiver Jugendarbeit, einer aufkeimenden internationalen Zusammenarbeit mit anderen proletarischen Gruppen und dem erklärten Ziel, eine neue, proletarische Musik zu schaffen.

Der erste Vorsitzende, Paul Zumbusch, zeichnet anlässlich dieses Jubiläums ein Selbstbild des sozialistisch-kommunistisch orientierten Verbandes, das im Einzelnen sicherlich etwas übertrieben und geschönt ist (vgl. Quelle 2.3.a), aber der DAMD kann durchaus auf eine erfolgreiche Vergangenheit zurückblicken: Erst vier Jahre zuvor feierte man 1929 in Leipzig das *1. Internationale Arbeiter-Mandolinisten-Fest*, an dessen prächtigen Festzug unter dem Motto „Arbeiter-Mandolinisten aller Länder, vereinigt euch“ etwa 30.000 Personen teilnahmen, darunter auch Delegierte aus dem Ausland. Vor diesem Hintergrund ist das Jubiläumsfest Mitte Januar 1933 von der Hoffnung geprägt, in der politisch hochbewegten Zeit eine kommunistisch-sozialistische Vision eines freiheitlichen, international vernetzten und sowjetisch orientierten Proletariats in der Mandolinenszene umzusetzen.

Am 30. Januar 1933, nur 15. Tage nach der stolzen und hoffnungsvollen Rede Paul Zumbuschs, ernennt Reichspräsident Paul von Hindenburg Adolf Hitler zum Reichskanzler. Am 1. Februar wird der Reichstag aufgelöst, der am 27. Februar in Flammen aufgeht, wofür die Nationalsozialisten (die wahrscheinlich selbst die Brandstifter sind) den Kommunisten die Schuld geben. Die Folge ist das Verbot der *Kommunistischen Partei Deutschlands* und der Aufbau der ersten Konzentrationslager. Am 24.

März wird durch das sogenannte ‚Ermächtigungsgesetz‘¹⁸ die deutsche Verfassung außer Kraft gesetzt und der Weg zur Diktatur vollendet.

Wenige Wochen nach der Rede Paul Zumbuschs werden die DAMB-Vereine polizeilich aufgelöst, verboten, ihr Vermögen beschlagnahmt. Zusammen mit anderen Mandoline zu spielen ist nunmehr innerhalb der von Joseph Goebbels gegründete Reichsmusikkammer möglich, die alle Vereine schnell ‚auf Linie‘ bringt. Ohne diese nationalsozialistische Rahmung zu musizieren ist strafbar: Im Oktober 1933 organisiert der *Arbeiter-Mandolinen- und Zitherverein* Frankfurt a.M. ein heimliches Treffen, das durch die Polizei ausgehoben wird. Die sozialistisch-kommunistische Mandolinbewegung ist zerschlagen.

2.2.2 Jugendarbeit in den Mandolin Vereinen: Politische ‚Säuberungen‘ unter dem Deckmantel der Qualitätssicherung

Am 7. April 1933 erlässt die nationalsozialistische Regierung das *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*. Hinter diesem sperrigen Titel verbirgt sich ein äußerst wirksames Instrument, um politisch unerwünschte Menschen sofort aus dem Staatsdienst zu entfernen. Das Gesetz bestimmt nämlich, dass „Beamte, die nach ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür bieten, dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten“, ohne weitere Begründung in den vorzeitigen Ruhestand versetzt werden können.

Diese Strategie – einen gesetzlichen Graubereich zu schaffen, um willkürliche ‚Säuberungen‘ ausführen zu können – wenden die Nationalsozialisten auch in vielen anderen Bereichen des öffentlichen Lebens an. Auch die Mandolinenszene ist davon betroffen. Dabei ist die eigentliche Zielrichtung der ‚Säuberungs-Erlasse‘ nicht immer klar zu erkennen, sondern verbirgt sich oft hinter der angeblichen Sorge um den Schutz angeblich bedrohter Kultur.

¹⁸ Seit 1914 gab es eine Reihe von Ermächtigungsgesetzen. In der Regel ist mit dem Begriff (wie auch hier) das *Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich* vom 23. März 1933 bezeichnet. Die DSDAP um Hitler, die dieses Gesetz einbrachte, löste damit die Gewaltenteilung auf und schuf die Grundlage zur Errichtung der Diktatur Adolf Hitlers.

So ‚sorgt‘ sich 1935 etwa Gerhard Wilhelm, seines Zeichens 1. Musikleiter der Landschaft Schlesien und Funktionär der Reichsmusikammer, angeblich um die Ausbildung der Jugend in den deutschen Mandolinervereinen. Dabei betont er die Notwendigkeit, dass nur auf der Mandoline ausgebildete und erfahrene Musiker als Privatmusiklehrer in den Mandolinervereinen tätig sein sollten, damit Mandoline fachlich korrekt unterrichtet werden könne. Erst die staatliche Aufsicht habe „endlich so manchem Pfuscher das Handwerk gelegt“ – aber immer noch drohe schlechter Unterricht von fachlich ungeeigneten Lehrern, ein Missstand, dem hoffentlich bald durch die neue Prüfungsordnung für Privatmusiklehrer abgeholfen werden könne.

Das hört sich zunächst positiv an: Erklärtes Ziel ist die Qualitätssteigerung auch des privaten Instrumentalunterrichts durch die Einführung einer staatlichen Prüfung. Es geht um Musik und deren Qualität, mitunter um den Schutz der musikalischen Laien vor „Pfuschern“. Dahinter verbirgt sich aber das Ziel, eine rechtliche Handhabe zu besitzen, um politisch unliebsamen Musikern die Ausübung ihres Berufs zu untersagen – und dies auch im Bereich des Privatunterrichts, der eines zentralistischen Zugriffs bislang entzogen war. Jüdischen oder kommunistischen Musikern etwa, die schon zuvor kaum mehr die Möglichkeit hatten, ein öffentliches Amt zu bekleiden, wird jetzt auch noch die Möglichkeit genommen, im Privatraum ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

2.3 Quellen

a. Paul Zumbusch: Zehn Jahre DAMB¹⁹

[...] Im Kampf um eine proletarische Eigenkultur haben wir uns zu Tausenden zusammengefunden. Was wir erreicht haben, soll nur kurz angeführt werden. Eine Bundeszeitung vermittelt allen Mitgliedern musikalische, technische und geistige Bildung. Ein Bundesverlag mit 80 Mandolin- und Zitherwerken, darunter ein gut Teil proletarischer Musik, beliefert die Mitgliedschaft mit gutem und billigem Notenmaterial. Der Bundesmusikausschuß bildet durch Lehrbriefe die Chorleiter und hat eine Mandolinenschule in Bearbeitung. Die Gitarrenschule ist jetzt fertiggestellt. Unsere Ortsgruppen besitzen das freie Aufführungsrecht. Der einjährige Abwehrkampf gegen Überteuerung der Musiktantiemen durch den Musikschutzverband hat uns leider nur teilweise Erfolge bringen können. Die Beseitigung eines hier bestehenden Unrechts ist erst dann möglich, wenn alle Musikveranstalter gegen dieses gesetzliche Unrecht Front machen. Aus allem hier Gesagten ergibt sich die innige Verbundenheit der Arbeitermandolinisten mit der gesamten Arbeiterbewegung. Wir erkennen, daß die Pflege der Musik vom Lebensstandard der Arbeiter beeinflusst wird und unterstützen aus diesem Grunde alle Kämpfe der proletarischen Klasse. Als rote Zupfer kämpfen wir in Reih' und Glied gegen den alle Kultur vernichtenden Faschismus. Der DAMB steht und fällt mit dem Sozialismus. Not und Entbehrung hindern uns in der Ausübung unserer Volksmusik und zeigen uns den Weg, den wir auch in Zukunft gehen müssen. Endziel ist die sozialistische Gesellschaft; in ihr werden wir den Boden zur uneingeschränkten Entfaltung unserer Musik finden. [...]

Paul Zumbusch, der erste Vorsitzende des Deutschen Arbeiter-Mandolinisten-Bundes (DAMB), schrieb diese Rede anlässlich der Jubiläumsfeier zum zehnjährigen Bestehen des DAMB am 15. Januar 1933. Hinter den stolzen und mitunter glorifizierenden Formulierungen wird erkennbar, dass der DAMB in einer politisch äußerst schwierigen Situation um Zusammenhalt und vor allem an internationaler Zusammenarbeit interessiert war, um eine sozialistisch-kommunistische Vision einer proletarischen Gesellschaft umzusetzen – gegen die wachsende Macht des Faschismus. Am

¹⁹ Zumbusch, Paul (1933): Zehn Jahre DAMB. In: Freier Zupfer 11/1 (1933), S. 2.

Silvan Wagner

30 Januar 1933 erfolgte die Machtergreifung Adolf Hitlers, und unter Führung der neu geschaffenen Reichsmusikkammer wurde der DAMB im selben Jahr aufgelöst und verboten, sein Vermögen beschlagnahmt.

b. Gerhard Wilhelm: Jugendarbeit in unseren Vereinen²⁰

Jede Bewegung, welche auf eine gesunde und gedeihliche Entwicklung für die Zukunft bedacht ist, wird sich die Heranbildung eines geeigneten Nachwuchses angelegen sein lassen. [...] Die Werbearbeit bei der Jugend kann aber erst von rechtem Erfolg begleitet sein, wenn sie auch seitens der Schule in geeigneter Weise anerkannt und unterstützt wird. Einen wesentlichen Fortschritt hierbei bedeutete der Ministerialerlaß, wonach in den Schulen [...] Musikunterricht erteilt werden soll, in dem die in Haus und Familie gepflegten Volksinstrumente verwendet werden dürfen. [...] Die spieltechnische Ausbildung der Schüler hat durch Privatmusiklehrer zu erfolgen, denen die Kinder vom Musiklehrer der Schule zugewiesen werden. Sobald an einer Schule ein Mandolinen- und Lautenorchester besteht, werden sich viele Schüler diesen Instrumenten zuwenden, deren Eltern andernfalls kaum an eine instrumentale Ausbildung ihrer Kinder gedacht hätten. So kann durch die Schule dem Privatmusiklehrer mancher Schüler zugeführt werden. – Die Vereine müssen nun bestrebt sein, Schulleitung und Lehrerschaft für unsere Musik zu gewinnen, um die so gewonnenen Nachwuchsspieler in ihre Kinder- und Jugendgruppen übernehmen zu können.

Ein besonders wichtiger Punkt ist die Frage der Privatmusiklehrer. Zu einer Zeit, als man behördlicherseits unseren Instrumenten noch wenig Beachtung schenkte, war der Bund von sich aus allein daran interessiert, daß sein Nachwuchs in rechter Weise nur von dafür geeigneten Lehrkräften ausgebildet wurde. Die spätere staatliche Aufsicht über den Privatmusikunterricht hat endlich manchem Pfuscher das Handwerk gelegt. Dennoch fühlen sich auch heute noch viele Privatmusiklehrer mit Unterrichtserlaubnis für Violine, Klavier usw. berufen, Mandolinen- und Lautenunterricht zu erteilen, obwohl manche davon kaum eine Ahnung haben.

Deshalb wäre es freudig zu begrüßen, wenn die demnächst zu erwartende neue Prüfungsordnung für Privatmusiklehrer auch in die vorgenannten Verhältnisse eine befriedigende Regelung brächte und andererseits für eine gewisse Übergangszeit bewährten Lehrkräften für Volks-

²⁰ Wilhelm, Gerhard (1934): Jugendarbeit in unseren Vereinen. In: Jahrbuch 1935 der Fachschaft VII (Mandolinen- u. Gitarrenvereine) des Reichsverbandes für Volksmusik. Fachverband D III in der Reichsmusikkammer. 2. Jahrgang. Neustadt an der Aisch 1934, S. 133-135.

musikinstrumente auch weiterhin die Möglichkeit zur Erteilung von Unterricht böte.

Gerhard Wilhelm (1899-1965) war Komponist, Musikpädagoge, NSDAP-Mitglied und fungierte im Reichsverband für Volksmusik als 1. Musikleiter der Landschaft Schlesien. In seinem Beitrag, der im Jahrbuch der Reichsmusikkammer veröffentlicht wurde, zeigt er sich besorgt um die Qualität des Mandolinunterrichts für Kinder und Jugendliche und begrüßt eine Prüfungsordnung für Privatmusiklehrer, die von der Reichsmusikkammer demnächst ausgegeben werden wird.

Genutzt wurden solche angeblichen staatlichen Qualitätssicherungsmaßnahmen freilich vor allem dazu, missliebige und politisch unerwünschte Musiker und Musikerinnen zu verdrängen und ihnen die Existenzgrundlage zu nehmen. Unter dem Deckmantel staatlicher Fürsorge für musikalische Qualität entfaltet Wilhelm das Programm einer umfassenden Gleichschaltung:

- *Durchdringung des Privattraums und der familiären und vereinsinternen Kinder- und Jugenderziehung durch den Staat fördern.*
- *Beschäftigungsmöglichkeiten schaffen für systemtreue Musiker, die über die Schulen vermittelt werden.*
- *Rechtsgrundlage schaffen, um politisch unerwünschten Musikern ein Betätigungsverbot zu erteilen mit dem pauschalen Hinweis auf fehlende Qualifizierung auch im Laienmusikbereich.*

c. *Die Internationale für Mandolinenquartett*²¹



MANDOLINEN - MUSIK //

Besetzung: Mandoline I/II, Mandola, Gitarre

mcw
Mandolinen-Club Wiebelsbach e.V.
6114 Groß-Umstadt

**Die
Internationale**
(DEGEYTER)
Lied und Marsch

Bearbeitung für Mandolinen-Quartett von P. Fries


Wander- u. Musikverein, Frohnberg
Groß-Umstadt (Hessen)

AUSGABEN: Piano Akkordeon Bandonion
Zither Handharmonika Violine Mandoline
Gitarre mit Gesang Mandolinen-Quartett
Schrammel-Quartett Salon-Orchester mit Saxophon
Großes Orchester


OSKAR SEIFERT LEIPZIG
M-Qu 1848 Ef

Inventar
No.
I/69

²¹ Fries, P. (o.J.): Die Internationale. Lied und Marsch. Bearbeitung für Mandolinenquartett. Leipzig o.J.

„Die Internationale“ ist das weltweit verbreitete Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung (Text: Eugène Pottier 1871; Melodie: Pierre Degeyter 1888). Das Lied beschwört den proletarischen Internationalismus, also die Vereinigung aller unterdrückter Proletarier über Nationalgrenzen hinweg, um mit vereinten Mächten die herrschende Klasse zu überwinden. Es folgt damit dem marxistischen Aufruf: „Völker aller Länder, vereinigt euch!“. Zugleich war „Die Internationale“ seit der Gründung der Sowjetunion 1922 bis 1944 deren Nationalhymne.

Mit dem Spielen oder Singen der „Internationale“ bekannte man sich also einerseits zur proletarischen Bewegung sozialistischer oder kommunistischer Ausrichtung und orientierte sich zugleich an der Sowjetunion. Die vorliegende Bearbeitung für Mandolinenquartett stammt bereits aus den 1920er Jahren und veranschaulicht, dass die frühe Mandolinenbewegung intensiv proletarisch bestimmt war.

d. Verlagswerbung Hofmeister-Verlag *Deutschland marschiert*²²

Für Mandoline und Mandolinenorchester

Deutschland marschiert. Eine Sammlung der beliebtesten Marschmelodien für Mandoline und Mandolinenorchester bearb. von Theodor Ritter.

Inhalt: 1. Neu Deutschland, Marsch mit Trio: Horst-Wessel-Lied — 2. Freiheits-Marsch, mit Trio: Brüder zur Sonne — 3. Argonner Marsch, mit Trio: Argonnerwald um Mitternacht von H. Männecke — 4. Frei der Rhein, Marsch mit Trio: Es kling ein hoher Klang — 5. Walhalla-Marsch, mit Trio: Auf ihr Brüder laßt uns wallen — 6. Jung Deutschland, Marsch mit Trio: Wenn wir schreiten — 7. Frei weg, Marsch von C. Latann — 8. Preußens Gloria, Marsch von G. Piefke — 9. Bayrischer Avanciermarsch von A. Scherzer — 10. Deutschlandlied.

Besetzung:	Manö.	1	2	3	Mla.	Git.	Mcflö.	Baß	Flöte
	RM.	—,50	—,50	—,50	—,50	1,—	—,50	—,50	—,50

Treu vereint von W. Linack. 1. Preis-Marsch, prämiert mit dem Silberpokal des Reichswehr-Ministeriums. Für Mandolin-Orchester bearbeitet von Theodor Ritter.

Für Trommelflöten (Querpfifen) und Trommel

Marschhefte für Spielleute, Band 3. Eine Auswahl der besten und beliebtesten Märsche und Marschlieder für 2 Flöten (Querpfifen) und Trommel, herausgegeben von F. Wessel. RM. 1.80

Inhalt: Neu Deutschland, Marsch mit Trio: Horst-Wessel-Lied — Freiheits-Marsch mit Trio: Brüder zur Sonne — Argonner Marsch mit Trio: Argonnerwald um Mitternacht — Deutscher Landsknechtmarsch mit Trio: Vom Barette schwankt die Feder — Frei der Rhein mit Trio: Es klingt ein hoher Klang — Walhalla-Marsch mit Trio: Auf ihr Brüder laßt uns wallen — Jung Deutschland, Marsch mit Trio: Wenn wir schreiten — Frei weg, Marsch von C. Latann — Preußens Gloria, Marsch von G. Piefke — Bayrischer Avanciermarsch von A. Scherzer.

Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig

Die beworbenen Marschlieder alben zeigen deutlich, wie die Laienmusik in Deutschland mit Spielbüchern auf die NS-Ideologie eingestellt wird. Die meisten der bearbeiteten Lieder sind SA- und SS-Propagandalieder, allen voran das „Horst-Wessel-Lied“, das ab 1929 ein Kampflied der SA war und später zur Parteihymne der

²² Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht 113/1. Leipzig 1941, S. 19.

NSDAP wurde. Das Lied, das nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten grundsätzlich im Anschluss an die erste Strophe des „Deutschlandliedes“ abgesungen wurde, erinnerte in dieser Verwendung an seinen Textdichter Horst Wessel, der 1930 an einer Schussverletzung gestorben war, die ihm ein Mitglied des „Roten Frontkämpferbundes“ beigebracht hatte. Mit dem Lied verbunden war damit eine Art Märtyrerkult der NS-Bewegung.

Theodor Ritter (1883-1950) legte bereits 1933 sein Marschliederalbum „Deutschland marschiert“ vor und leistete damit als erster Vorsitzender des Deutschen Mandolinisten- und Gitarristenbundes (DMGB) der nationalsozialistischen Gleichschaltung dieses Laienmusikverbandes bereitwillig Vorschub. Ritter blieb dabei nicht allein; im Jahr der Machtergreifung erschienen noch folgende Bearbeitungen für Mandolinorchester aus dem Bereich des DMGB:

- Emil Hermann Köhler: *Horst Wessel in Ehren! Marsch für Mandolin-Orchester (1933)*
- Bernhard Kutsch: *Brüder in Zechen und Gruben. NS-Kampflied für Mandolinquartett (1933)*
- Herold Pöland: *In Treue allezeit. Marsch für Mandolinorchester (1933)*

2.4 Literatur

Henke, Matthias (1993): *Das große Buch der Zupforchester*. München 1993

Prieberg, Fred (2004): *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*. Version 1-11/2004 (https://ia903102.us.archive.org/28/items/bib130947_001_001/bib130947_001_001.pdf)

Schmitt, Gerda (1989): *Mandolinorchester im nationalsozialistischen Deutschland*. In: Fritsch, Rolf: *Internationales Mandolin-Symposium 1. Eine Dokumentation*. Trossingen 1989, S. 73-79

Tautz, Joachim (2010): *Der Deutsche Arbeiter-Mandolinistenbund: Proletarische Identität und kulturelle Praxis*. In: *Phoibos* 2/2010, S. 73-83

Tautz, Joachim (2011): *„Arbeiter-Mandolinisten aller Länder, vereinigt Euch!“ Das 1. Internationale Arbeiter-Mandolinisten-Fest in Leipzig und die Gründung der „Klingenden Internationale“*. In: *Phoibos* 2/2011, S. 101-111

3. Neue Musik: Die Mandoline im Neoklassizismus zwischen Reichsmusikkammer und ‚entarteter Musik‘

3.1 Hintergrundinformation

Ab ca. 1920 ändert sich die musikästhetische Grundausrichtung in Europa, weg von Impressionismus und Expressionismus, hin zu einer neuen Einfachheit und Klarheit. Mit der Suche nach Klarheit geht eine Orientierung an der Musik des 18. Jahrhunderts einher (Spätbarock/Frühklassik), die sich kompositionstechnisch bei Tonsatz, Form und Gattung niederschlägt. Aufgrund dieser Rückorientierung wird die gesamte musikästhetische Grundausrichtung zwischen ca. 1920 und ca. 1945 mit dem Begriff ‚Neoklassizismus‘ bezeichnet, was mitunter verdeckt, dass darunter recht unterschiedliche und zum Teil einander erbittert bekämpfende Richtungen subsumiert werden.

Für die Musik des deutschsprachigen Raums lassen sich zwei Grundausrichtungen unterscheiden, die sich musikpolitisch als Antagonisten erweisen werden, obwohl beide unter Neoklassizismus zu zählen sind: Die eine Ausrichtung orientiert sich an Barock und Klassik, um am Alten, Eigenen anzuknüpfen – diese Ausrichtung, deren bekanntester Vertreter Werner Egk (1901-1983) ist, ist für die Nationalsozialisten hochwillkommen, bringt sie doch musikalische Denkmäler hervor, die die ‚deutsche‘ Gegenwart ästhetisch mit der ‚deutschen‘ Vergangenheit verknüpfen und die damit an einer völkischen Identität mitwirken können; die andere Ausrichtung orientiert sich an Barock und Klassik, um einer neuen Ästhetik eine bekannte, verständliche Form zu geben – diese Ausrichtung, deren bekannteste Vertreter Arnold Schoenberg (1874-1951) und Ernst Krenek (1900-1991) sind, wird von den Nationalsozialisten als ‚artfremd‘ diffamiert, boykottiert und gezielt verdrängt.

Faszinierenderweise ist die Mandoline auf beiden Seiten prominent vertreten und changiert in der Zeit von 1920 bis 1945 zwischen musikalischer Innovation und Reaktion. Zum einen – innerhalb der Laienmandolinszene – begründet der renommierte Komponist Hermann Ambrosius einen (staatlich geförderten) musikalischen Paradigmenwechsel weg von Salonmusik und italophiler Romantik und hin zu einer Renaissance spätbarocker Formen und Klangsprache (vgl. 3.2.1 und Quelle a). Zum anderen – innerhalb der Kunstmusikszene – begründete Arnold Schönberg einen (später staatlich unterdrückten) musikalischen Paradigmenwechsel weg von spätrömantischer Gigantomanie und hin zu kam-

mermusikalischer Orchestrierung der *Zweiten Wiener Schule* mit ihrer innovativen Tonsatztechnik der Dodekaphonie (vgl. 3.2.2. und Quelle b). Und sowohl beim ersten vollständig zwölftönig durchkomponierten Werk – dem vierten Satz von Schönbergs *Serenade* op. 24 – als auch bei der ersten zwölftönigen Oper – Ernst Kreneks *Karl V.* – ist die Mandoline besetzt und sorgt mit ihrem südlich-sinnlichem Kolorit für eine vertraute Atmosphäre, auf deren Basis eine völlig neue Klangästhetik verständlich wird.

Die Mandoline – ein proletarisches Volksmusikinstrument – hätte auf dieser Basis die Chance gehabt, sich als feste Größe in der modernen Kunstmusik zu etablieren; die rigide Vorgehensweise der Nationalsozialisten verhinderte dies, indem sowohl Schönbergs als auch Kreneks Werke als ‚entartete Musik‘ gebrandmarkt und verfemt wurden – Schönberg verliert 1933 seine Kompositionsprofessur in Berlin aus rassistischen Gründen und emigriert in die USA, die geplante Uraufführung von Kreneks Oper *Karl V.* an der Wiener Staatsoper 1934 wird unterbunden. Für die Mandoline ist diese Marginalisierung nicht weiter tragisch – sie ist nur ein Instrument. Tragisch sind die Schicksale der Menschen, die durch die rassistische und totalitäre Musik- und Kulturpolitik der Nationalsozialisten bestimmt wurden (vgl. Quelle 3.3.c).

3.2 Beispiele

3.2.1 Schönberg, *Serenade* op. 24, und Krenek, *Karl V.*: Geburt und Unterdrückung der Zwölftonmusik

Der 1874 in Wien geborene Arnold Schönberg kommt aus einem jüdisch-liberalen Elternhaus. Als Jugendlicher lehnt er sich zunehmend gegen den Glauben seiner Eltern auf und tritt schließlich – nach vielen Diskussionen mit Familie und Freunden – als junger Mann 1898 zum evangelischen Glauben über: eine Konversion aus Überzeugung, berufliche Vorteile hat Schönberg dadurch nicht.

1920 beginnt er mit seiner Arbeit an seiner *Serenade* op. 24: Schönberg entwickelt ein völlig neues Modell der Tonalität, indem er eine Tonreihe, bestehend aus allen zwölf Tönen der Halbtonleiter, für eine Komposition als Grundlage nimmt. Ein Ton dieser Reihe darf erst dann wiederverwendet werden, wenn alle anderen elf Töne der Reihe in ihrer Reihenfolge verwendet wurden. Mit dieser Zwölftontechnik erschafft Schönberg eine Alternative zur Dur-Moll-Tonalität, welche bislang die

Verwendung der Töne der Halbtonleiter – unter Dominanz einiger weniger Zentraltöne – organisiert hat.

Der vierte Satz der *Serenade* – eine Vertonung eines Sonetts von Petrarca – ist das erste Stück der Musikgeschichte, das konsequent in der neuen Zwölftontechnik komponiert wird (vgl. Quelle 3.3.a). Neben herkömmlichen Instrumenten der kammermusikalischen Kunstmusik wie Klarinette, Geige, Bratsche und Cello verwendet Schönberg in der gesamten Serenade auch Gitarre und Mandoline – und dies gezielt: Schönberg ist der Überzeugung, dass Neuerungen (die Zwölftontechnik) nur dann musikalisch kommuniziert werden können, wenn sie in ein musikalisch bekanntes Feld eingebaut werden. Deswegen greift Schönberg – in dieser Hinsicht ein Neoklassizist – auf überkommene Formen zurück: klassische Klangmischungen, barocke Tanzrhythmik, ein Sonett des Renaissancedichters Petrarca – und eben die Mandoline, die in ihrer sinnlich-volkstümlichen Klanglichkeit den romantischen Serenadencharakter perfekt repräsentiert.

Den Sommer 1921 verbringt Schönberg mit Familie und Schülern im österreichischen Badeort Mattsee. Er wird von der Gemeindeverwaltung aufgefordert, den Ort zu verlassen, weil er Jude sei. Dieses traumatische Erlebnis bringt den Komponisten zu der Überzeugung, dass er sich auch in der Kunst politisch engagieren muss, und er legt mit seinen Kompositionen zunehmend ein Bekenntnis zum Judentum ab.²³

Die Arbeit an der *Serenade* op. 24 ist 1923 abgeschlossen, Schönbergs Zwölftontechnik wird intensiv diskutiert und in der Kunstmusikszene sehr positiv wie sehr negativ rezipiert. Im Sommer 1925 ergeht an Schönberg der Ruf, die renommierte Professur für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin zu übernehmen.

Nach der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 tritt Schönberg am 24. Juli 1933 unter Zeugenschaft des Malers Marc Chagall zum jüdischen Glauben über. Im September 1933 wird ihm aus rassistischen Gründen die Professur entzogen. Am 31. Oktober 1933 emigriert Schönberg in die USA.

Ernst Krenek ist einer der Komponisten, die von der Zwölftontechnik Schönbergs fasziniert sind. Krenek, der bereits mit seiner ‚Jazzoper‘ *Jonny spielt auf* 1927 Musikgeschichte geschrieben hat – und deswegen von den

²³ Vgl. etwa seine Kompositionen *Der biblische Weg* (1927), *Kol nidre* (1938), *A Survivor from Warsaw* (1947), *Moderne Psalmen* (1950).

Nationalsozialisten als ‚Kulturbolschewik‘ gebrandmarkt wird (vgl. Quelle 3.3.c) – komponiert zwischen 1930 und 1933 die erste Zwölfton-Oper *Karl V.* Auch hier ist die Mandoline besetzt: Krenek setzt sie in einer Szene ein, in der spanische Damen sich selbst bei einem Huldigungsgesang auf Mandolinen begleiten – auch hier kommuniziert die Mandoline ein überkommenes Kolorit vor dem Hintergrund musikalischer Neuerung.

Die Uraufführung von *Karl V.* ist für 1934 an der Wiener Staatsoper geplant, ebenso weitere Aufführungen auf deutschen Opernbühnen. Mit der Machtergreifung Hitlers zerschlagen sich diese Pläne, die Uraufführung wird abgesagt. Erst 1938 wird *Karl V.* in Prag uraufgeführt. Krenek bleibt dieser späten Würdigung fern: Er emigriert im August 1938 in die USA.

Schönberg und selbst Krenek (obwohl dieser weder Jude ist noch jüdische Vorfahren hat) tauchen im berüchtigten *Lexikon der Juden in der Musik* auf. Die hier gelisteten Personen – Musiker und Musikerinnen von Weltrang wie einfache Musiklehrer und Musiklehrerinnen – erhalten Aufführungs- und mitunter Betätigungsverbot und verlieren damit ihre Lebensgrundlage in Deutschland (vgl. Quelle 3.3.c).

3.2.2 Bundesmusikfest Köln 1935: Die neoklassizistische Wende für die Mandolinenorchester

Im September 1935 findet das Bundesmusikfest des nun gleichgeschalteten *Deutschen Mandolinisten- und Gitarristenbundes* (DMGB) in Köln unter der Führung der Reichsmusikkammer statt: Mandolinenorchester aus ganz Deutschland reisen an – sofern sie nach den Auflösungs- und Wiedergründungsverordnungen der Reichsmusikkammer noch existieren – und bieten in zahlreichen Konzerten eine Leistungsschau der Mandolinen-Laienmusikszene.

Die NS-Funktionäre – in der Regel die alten DMGB-Funktionäre, die nun durch die Reichsmusikkammer wiederingestellt und ‚auf Linie gebracht‘ worden sind – richten das Programm des Festivals auf das klassische Erbe der Mandoline hin aus: Unter anderem erklingen die Werke Beethovens für Mandoline,²⁴ ein bislang eher ungewöhnliches Erlebnis.

²⁴ Ludwig van Beethoven (1770-1827) komponierte mindestens sechs kammermusikalische Werke für Mandoline, von denen vier überliefert sind: *Sonatina* in c-Moll (WoO

Und sie stellen ein neues, zeitgenössisches Werk in den Mittelpunkt: Die *Suite Nr. 6* von Hermann Ambrosius.

Ambrosius ist für die Reichsmusikkammer eine sehr wertvolle Person: Er ist als Kompositionsschüler Hans Pfitzners der erste professionelle Komponist, der für Mandolinenorchester schreibt, ist seit Mai 1933 Mitglied der NSDAP und völkisch ausgerichtet (vgl. Quelle 1.3.e). Seine *Suite Nr. 6* ist streng im neobarocken Stil gehalten (vgl. Quelle 3.3.b): Ihre Sätze – Präludium, Menuett, Sarabande, Gavotte, Bandinerie, Musette – orientieren sich sehr eng an barocken Tanzsätzen und heben sich entschieden ab von der aktuell üblichen romantischen Salonmusik à la *Liebestraum nach dem Balle*, *Schöner Gigolo*, *Petersburger Schlittenfahrt* oder *O mia bella Napoli*. Kurze musikalische Einheiten in klarer Gliederung ersetzen die langen Melodiebögen, die üblicherweise im romantischen Mandolinentremolo realisiert werden.

Diese Orientierung an barocker Tradition ist der Reichsmusikkammer hochwillkommen, stärkt es doch eine ‚deutsche Identität‘ im Volksmusikbereich gerade bei dem im Proletariat so beliebten Instrument, dessen ‚deutsche Wurzeln‘ durch seine italienische und französische Provenienz in Frage stehen. Führende Komponisten der Mandolinszene – die zugleich Funktionäre der Reichsmusikkammer sind – greifen die neobarocke Kompositionstechnik auf und führen sie fort. In Folge entstehen zahlreiche Werke im neobarocken Stil, der über ideologische Artikel im Organ der Reichsmusikkammer *Die Volksmusik* als ‚arteigen‘, ‚ursprünglich deutsch‘ und der ‚Natur der Mandoline‘ entsprechend gepriesen wird. Mit der musikästhetischen Trendwende, die Ambrosius mit seiner *Suite Nr. 6* einleitet, geht auch eine technisch-ideologische einher: Die neobarocke Melodieführung mit ihren kurzen Einheiten benötigt kein Tremolo mehr, und der Einzeltonanschlag wird zunehmend die Norm innerhalb der deutschen Mandolinenorchester – staatlich forciert, ideologisch begründet, um der Mandoline ihre völkisch fragwürdige Italophilie zu nehmen (vgl. 1.2.2), und mitunter gegen den Musikgeschmack der Verbandsorchester.

Für Hermann Ambrosius rechnet sich seine Funktion für einen identitären Paradigmenwechsel bei der Mandoline, den er auch in zahlreichen völkischen Artikeln fördert: Er fungiert ab 1936 als Gauobmann Mitte

43, Nr. 1), *Adagio ma non troppo* in e-Moll (WoO 43, Nr. 2), *Sonatina* in C-Dur (WoO 44, Nr. 1), *Andante mit Variationen* in D-Dur (WoO 44, Nr. 2).

Silvan Wagner

der Reichsmusikkammer, wird bis 1944 vom Kriegsdienst freigestellt, arbeitet von 1943 bis 1945 als Lehrer an der *Städtischen Musikschule für Jugend und Volk* in Leipzig. Nach dem Krieg bleibt Ambrosius eine hochgeehrte Person innerhalb der deutschen Zupfmusikszene, die mitunter den staatlich geförderten Paradigmenwechsel um seine *Suite Nr. 6* als langersehnte Geburtsstunde guter Mandolinenmusik verklärt. Nach seinem Tod 1983 wird Ambrosius von seiner Heimatstadt Engen geehrt, die eine Straße nach ihm benennt.

Arnold Schönberg (1874-1951) war österreichischer Komponist und Musiktheoretiker. Er entwickelte die Zwölftontechnik, mit der im Tonsatz die Dur-Moll-Tonalität aufgegeben werden konnte. Seine „Serenade“ op. 24 ist die erste Komposition, in der er die Zwölftontechnik konsequent anwendet: Der vierte Satz – ein kammermusikalisches begleitetes Lied nach einem Sonett von Petrarca – ist vollständig nach einer Zwölftonreihe gestaltet: Alle zwölf Töne der Halbtonleiter werden in Folge der vorgegebenen Reihe oder einer ihrer Ableitungen verwendet.

Schönberg verwendet neben den symphonischen Orchesterinstrumenten auch Mandoline (Abkürzung Md) und Gitarre (Abkürzung Gt). Dadurch bringt Schönberg in die innovative Komposition auch ein volksmusikalisches Element ein, das seinem Publikum gut vertraut ist. Die Mandoline sorgt überdies für einen Serenadencharakter, der mit dem Titel der Komposition korrespondiert.

Schönberg wurde unter den Nationalsozialisten als Jude diffamiert, seine kompositorischen Neuerungen als ‚entartete Musik‘ gebrandmarkt. Er emigrierte 1933 in die USA.

b. Hermann Ambrosius: *Suite Nr. 6*, zweiter Satz.²⁶

Menuett. Allegro moderato

The musical score is arranged in five staves: Mandolin I (M. I.), Mandolin II (M. II.), Mandola (Ma.), Guitar (Git.), and Bass (B.). The tempo is *Allegro moderato*. The score is divided into three systems. The first system covers measures 50 to 55, with a performance instruction "(= etwas breiteres stacc.)" and "sempre stacc." for the Mandolin parts. The second system covers measures 60 to 65, featuring a *cresc.* marking. The third system covers measures 65 to 70, marked with *ff* and a dynamic marking **D**.

Hermann Ambrosius (1897-1983) war deutscher Komponist und Musikpädagoge. Er war der erste professionelle Komponist, der für Mandolinenorchester komponierte. Seine „Suite Nr. 6“ wurde am Bundesmusikfest in Köln 1935 aufgeführt und führte zu einem nachhaltigen Paradigmenwechsel in der Mandolinenmusik: weg von operettenhafter Salonmusik und Tremoloromantik und hin zu neobarocker Tonsprache mit Einzeltonanschlag und kurzen musikalischen Phrasen.

²⁶ Ambrosius, Hermann: Suite Nr. 6. Verlag Musik im Volk, München 1934 (vgl. <https://youtu.be/AOqR3sMQXBo>).

c. *Lexikon der Juden in der Musik*: Einträge zu Schönberg, Brecher und MandolinistInnen²⁷

Schönberg, Arnold, * Wien 13. 9. 1874, Prof., Komp, 1925/33 Leiter einer Meisterklasse für musikalische Komp. bei der Preuß. Akademie der Künste in Berlin. Schönberg begann seine Kompositionstätigkeit zunächst als Wagner-Epigone (Streichsextett „Verklärte Nacht“, „Gurrelieder“ usw.), um sich im weiteren Verlaufe seiner Entwicklung immer mehr von den überlieferten Grundgesetzen alles musikalischen Formens und Gestaltens zu entfernen und sie schließlich — von seinen Klavierstücken op. 11 ab — bewußt außer Kraft zu setzen. „Er wirft damit“ — so heißt es in der umfassenden Publikation „Die Juden in Deutschland“¹⁾ — „die Begriffe Konsonanz und Dissonanz über den Haufen und damit unser gesamtes, in einem Jahrtausend zur Entwicklung gelangtes Harmoniesystem. In einer eigenen Harmonielehre versucht er später, sein rabulistisch ausgeklügeltes Mißklangsystem, das er an Stelle unserer aus dem Dreiklang abgeleiteten abendländischen Harmonik gesetzt wissen möchte, auch theoretisch zu begründen.“ Es handelt sich hier also um die von Schönberg erfundene sogenannte „Zwölftönenmusik“.

„Diese Zwölftönenmusik bedeutet in der Musik dasselbe wie die jüdische Gleichmacherei auf allen anderen Gebieten des Lebens: die 12 Töne des Klaviers sollen einander unter allen Umständen völlig gleichgestellt sein, sie alle müssen gleich oft auftreten, und keiner darf den anderen gegenüber irgendeinen Vorrang einnehmen. Das aber bedeutet die völlige Umstürzung der naturgegebenen Ordnung der Töne im Tonalitätsprinzip unserer klassischen Musik.“ Mit diesen Worten charak-

terisiert Karl Blessinger¹⁾ in kurzen Zügen das Schönbergische Kompositionsprinzip, das jüdischerseits als die große umwälzende Erfindung auf dem Gebiete der Musik angesehen wurde.

Welche Geschichtsklitterung sich das Judentum gerade im Falle Schönberg leistete, zeigt wohl am deutlichsten ein Vergleich der Auflagen des Riemann-Musiklexikons, die von Riemann selbst herausgegeben wurden, mit der 11. Auflage (1929), die von dem Juden Alfred Einstein bearbeitet wurde. So wird Schönberg von Riemann charakterisiert als „ein durch die Extravaganzen der Faktur seiner neuesten Werke Protest herausfordernder Komponist“; seine „Harmonielehre“ wird als „ein seltsames Gemengel von theoretischen Rückständigkeit und hypermoderner Verneinung aller Theorie“ bezeichnet. Insbesondere brandmarkt Riemann ferner die Tendenz Schönbergs, alles bisher Dagewesene zu verneinen — die altbewährte jüdische Taktik, die immer dann zur Anwendung gelangte, wenn es galt, die Kulturwerte der Wirtsvölker zu zerstören, um an deren Stelle die eigenen als allein gültige zu setzen. Riemann schreibt hier: „Das naive Geständnis des Verfassers, daß er nie eine Musikgeschichte gelesen habe, gibt den Schlüssel für dieses beispiellos dilettantische Machwerk“ und schließt seine Betrachtungen mit der Feststellung, daß „das Kunsthandwerk, welches Sch. zu lehren vorgibt, Gott sei Dank heute noch dem Gemeingühl fremd ist.“

Bei Einstein wird nun alles ins Gegenteil verkehrt:

Hier erscheint Schönberg als „der charakteristischste Repräsentant oder vielmehr Exponent der Neuen Musik“.

Brecher, Gustav, * Eichwald b. Tenlitz 5. 2. 1879, Prof., Komp, MSchr, 1924/33 GMD und leitender Opern-Dir in Leipzig, wo er zersetzende Tendenzen begünstigte, indem er u. a. Kreneks Jazzoper „Jonny spielt auf“ und Brecht-Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ zur Uraufführung annahm; Freund Adolf Abers. — Berlin.

Frankfurter, Sally (H), * Altona 7. 5. 1876, UntM (Mand, Git, Ban) — Hamburg.

Korn, Silka, geb. Winkler, * Czernowitz 14. 5. 1887, MLn (V, K, La, Mand) — Berlin.

Landau, Rosa, * Neustadt/Posen 24. 1. 1867, MLn (Git, Mand).

Das „Lexikon der Juden in der Musik“ erfasste periodisch ab 1940 Musikschaffende, die nach den Nürnberger Gesetzen (also gemäß einer rassistischen Logik) als ‚jüdisch‘ oder ‚halbjüdisch‘ galten. Die Musikschaffenden wurden Repressalien ausgesetzt, die aufgenommenen Werke wurden mit Aufführungsverbot belegt. Bei besonders wichtigen Personen wurden die biographischen Angaben um rassistisch-völkische Aus-

²⁷ Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP, auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen. Berlin 1940.

führungen erweitert, wie etwa bei dem umfangreichen Artikel zu Arnold Schönberg, der hier nur auszugsweise wiedergegeben ist. Bei den Bemühungen, Schönbergs Kompositionstechnik als ‚jüdisch‘ zu diskreditieren, werden viele Antisemitismen angewendet:

- *Juden als angebliche Schmarotzer ohne eigenen Schöpfungsgeist: Schönberg wird als Wagner-Epigone eingeführt.*
- *Juden als angebliche zerstörerische Kraft: Schönberg wird der Wille zur Zerstörung musikalischer Grundgesetze unterstellt.*
- *Juden als angeblich verstiegene Intellektuelle: Schönberg habe ein „rabulistisch ausgeklügeltes Mißklangsystem“ geschaffen.*
- *Juden als angebliche Kulturbolschewisten: Die Zwölftontechnik wird als „jüdische Gleichmacherei“ bezeichnet.*
- *Juden als angeblich untereinander verschworene Gemeinschaft: Positive Urteile über Schönberg werden als rein jüdische Stimmen dargestellt.*

Gustav Brecher wird in ‚seinem‘ Eintrag u.a. dafür diffamiert, dass er Ernst Kreneks Jazzoper „Jonny spielt auf“ zur Uraufführung gebracht habe. Diese Jazzoper war für die Nationalsozialisten schon deswegen ein Gräu­el, weil sie einen saxophonspielenden Protagonisten mit schwarzer Hautfarbe aufwies, mit dessen Bild die Oper beworben wurde. Dieser Plakatentwurf war die Vorlage für das Werbeplakat der nationalsozialistischen Ausstellung „Entartete Musik“, auf dem ein schwarzer Saxophonist mit Judenstern abgebildet war. – Über diese Assoziationskette gelangt auch Krenek, der selbst weder Jude war noch jüdische Vorfahren hatte, in das „Lexikon der Juden in der Musik“:

Bei Frankfurter, Korn und Landau handelt es sich um die drei MandolinistInnen, die im Lexikon erfasst sind. Zur Auflösung der Abkürzungen:

Ban = Banjo; Git = Gitarre; H = Halbjude; K = Klavier; La = Laute; Mand = Mandoline; Mln = Musiklehrerin; UntM = Unterhaltungsmusiker; V = Violine

3.4 Literatur

Dümling, Albrecht (Hg.) (2007): Das verdächtige Saxophon. ‚Entartete Musik‘ im NS-Staat. 4. Aufl. Neuss 2007

Henke, Matthias (1993): Das große Buch der Zupforchester. München 1993

Tober-Vogt, Elke (1989): Die Mandoline in Opern nach 1920. In: Fritsch, Rolf: Internationales Mandolinen-Symposium 1. Eine Dokumentation. Trossingen 1989, S. 43-51

Silvan Wagner

Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41

Weissweiler, Eva (1999): Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen. Köln 1999

4. Politische Musik: Die Mandoline als Instrument der Kritik und des Widerstands

4.1 Hintergrundinformation

Die Kultur der Weimarer Republik (1918-1933) ist geprägt von einer enormen pluralistischen Vielfalt. Die zentralistische Diktatur der Nationalsozialisten betrachtet diese Vielfalt notwendigerweise als gesellschaftliche Zerrissenheit, für die sie sich als Heilung inszeniert. Das Mittel dieser ‚Heilung‘ ist die sogenannte ‚Gleichschaltung‘, also die gezielte und erzwungene Eingliederung aller gesellschaftlichen Kräfte in die einheitliche Organisation des Regimes und die Ausrichtung aller Aktivitäten auf die nationalsozialistische Ideologie. Konkret vollzieht sich die ‚Gleichschaltung‘ ab 1933 bei allen vorexistenten Vereinigungen in den Schritten Beseitigung aller demokratischer Strukturen, Verdrängung von Jüdinnen und Juden (bzw. als solche durch die Rassengesetze definierte Personen), Implementierung einer ideologietreuen Führungsschicht.

Die pluralistische Vielfalt der Weimarer Republik spiegelt sich auch im Mikrokosmos der Mandoline wider, die bereits lange vor der nationalsozialistischen Vereinnahmung und ideologischen Ausrichtung ein wichtiges Medium politischer Musik – ganz unterschiedlicher Zielrichtung – ist. Idealtypisch (und realiter mit großen Überlappungsbereichen) kann die politisch engagierte Mandolinemusik, die die Nationalsozialisten gleichzuschalten versuchen, in drei Lager unterteilt werden: proletarische Musik, praktiziert im Arbeitermilieu; Jugendmusik, praktiziert in bündischen Vereinigungen; satirisch-kritische Musik, praktiziert im Kabarett.

Die proletarische Musik besteht vor allem in der Form von Arbeiterliedern, die mit Mandoline und Gitarre begleitet werden, da diese Instrumente für vergleichsweise wenig Geld erschwinglich sind. Mit Arbeiterliedern geben sich Arbeiterinnen und Arbeiter eine eigene Stimme, beleuchten die Gesellschaft aus ihrer marginalisierten Perspektive, formulieren Kritik und Visionen, und dies bereits lange bevor sie ab 1918 (Allgemeines Wahlrecht) bzw. 1919 (Frauenwahlrecht) an politischen Wahlen beteiligt sind. Von dieser sozialistisch geprägten Musik ist ab den 1920er Jahren zunehmend eine kommunistische proletarische Musik zu unterscheiden, die einen internationalen Zusammenhalt anstrebt und sich ideologisch am bolschewistischen Russland orientiert (vgl. 2.2.1.; Quellen 2.3.a und c).

Die Jugendmusik entfaltet sich vor allem im Rahmen der ‚bündischen Jugend‘, einem Dachbegriff für völkisch-nationalistische Gruppierungen junger Menschen nach dem Ersten Weltkrieg, die in konservativer Ausrichtung die Gesellschaft verändern wollen. Im Unterschied zur proletarischen Musik versammelt die bündische Jugend viele bürgerliche Menschen, die aber der aktuellen bürgerlichen Gesellschaft auch kritisch gegenüber stehen. Die wichtigste Bewegung dabei sind die Wandervögel, die in ihren Wanderaktivitäten der zunehmenden Industrialisierung und Anonymisierung der Gesellschaft entkommen wollen – dabei verwenden sie für die Begleitung ihrer freiheitlich-völkischen Lieder Mandolinen und Gitarren, da diese beim Wandern nutzbar sind (vgl. 1.3.a). Das Liedgut, das in Liederbüchern wie etwa dem berühmten *Zupfgeigenhansel* verbreitet wird, besteht vor allem aus alten Volksliedern, Kommers- und Wanderliedern und Landsknechtsliedern aus dem Dreißigjährigen Krieg.

Die satirisch-kritische Musik entfaltet sich im Kabarett, das sich in Deutschland nach französischem Vorbild um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert etabliert. Frank Wedekind begründet in Deutschland die Tradition, in zur Gitarre gesungenen satirischen Liedern Gesellschaftskritik zu üben und den Mächtigen den Spiegel vorzuhalten. Bertolt Brecht, der u.a. bei Wedekind gelernt hat, setzt diese Tradition, ebenfalls auf der Gitarre, fort und legt seinen musikpolitischen Schwerpunkt auf Kapitalismuskritik. Später öffnet sich die Kabarettszene auch der Mandoline. Die Wahl fällt deswegen auf diese beiden Zupfinstrumente, weil ihr niedriges gesellschaftliches Prestige als proletarische Volksinstrumente die auf ihnen begleiteten satirischen Lieder von vornherein in einen gesellschaftlich dezentralen Raum einordnet, von wo aus – gleichsam von außen bzw. von unten – die Gesellschaft kritisch beleuchtet werden kann (vgl. 4.2.1).

Mit der Machtergreifung 1933 setzt eine den gesamten Nationalsozialismus anhaltende Schwemme an gezielten Bearbeitungen von faschistischen SA- und SS-Kampfliedern für Mandoline und Gitarre ein, womit das Regime – und die ihm treuen Musikschaaffenden – versuchen, das bisherige, politisch plurale Liedgut zu ersetzen (vgl. Quelle 2.3.d). Das funktioniert freilich nicht restlos: Gerade innerhalb der durchaus völkisch ausgerichteten bündischen Jugend verweigern sich einzelne kleine Gruppen, sich den staatlich verordneten Zentraljugendverbänden *Hitlerjugend* bzw. *Bund Deutscher Mädel* anzuschließen. Diese Gruppen, die zunächst als einzige Gemeinsamkeit die Ablehnung v.a. der *Hitlerjugend* ha-

ben, gehen mitunter in den Untergrund und liefern sich auch bewaffnete Auseinandersetzungen mit *Hitlerjugend* und *Gestapo*. Solchermaßen renitente Jugendliche sehen sich zunehmend Nötigung, Folter, Gefängnishaft und Inhaftierung in Konzentrationslagern ausgesetzt, und in vielen Fällen kommt es zu öffentlichen Hinrichtungen und standrechtlichen Erschießungen. Der Begriff ‚Edelweißpiraten‘ entsteht als Verballhornung seitens der Gestapo, wird aber von einigen Gruppierungen auch als Selbstbezeichnung genutzt. Die ‚Edelweißpiraten‘ benutzen bündische Lieder als musikalische Protestform und Selbstvergewisserung, deren Texte mitunter zu Kampfliedern umgedichtet werden (vgl. 4.2.2. und Quelle 4.3.b). Begleitet werden diese Widerstandslieder mit Gitarre und Mandoline (vgl. Quelle 4.3.d).

Da die Hauptmotivation der ‚Edelweißpiraten‘ die eigene Freiheit vor obrigkeitlicher Führung ist, hört ihr Protest mit dem Kriegsende 1945 nicht auf, sondern richtet sich gegen die Besatzungsmächte, die die renitenten Jugendbanden mitunter ebenfalls bekämpften.

4.2 Beispiele

4.2.1 Hinsehen und warnen: Tucholskys Gesellschaftskritik

Kurt Tucholsky ist erst 17, als er seine erste Satire veröffentlicht: 1907 schreibt der Schüler ein satirisches ‚Märchen‘, in dem er sich über den fragwürdigen Kunstgeschmack Kaiser Wilhelms II. lustig macht: Der Kaiser habe eine wunderschöne Flöte, durch deren Grifflöcher der Blick auf ein wundervolles Miniaturkunstwerk möglich sei; und was macht der Kaiser damit? Er pfeift drauf.

Es ist kein Zufall, dass der junge Tucholsky ein Musikinstrument in die Mitte seiner nicht ganz ungefährlichen Satire stellt: Tucholsky hat als Kind Klavier und Gitarre gelernt und ist aufgewachsen mit Kabarett und Chansons. Er singt zur Gitarre, baut seine journalistische und satirische Begabung aus, studiert parallel für den Brotberuf Jurist, schließt 1914 seine Promotion ab – dann kommt der Krieg.

Tucholsky muss als Soldat am Ersten Weltkrieg teilnehmen, die allgemeine Kriegsbegeisterung teilt er nicht. Nachdem er sich – nach eigenen Aussagen – drei Frontjahre lang aus allen Kriegshandlungen herausgemogelt hat, kommt er als entschiedener Kriegsgegner und Pazifist 1918 zurück. Er wird Chefredakteur einer Satirezeitung und veröffentlicht – auch unter Pseudonymen – zahllose Satiren, Glossen und Essays.

Tucholsky übt in seinen Artikeln auch scharfe Kritik an den Gerichtsverfahren gegen rechtsradikale Fememörder, die in der Weimarer Republik führende linke Politiker und Funktionäre ermorden und auf verdächtig milde Richter treffen, die die Überzeugungen der Mörder zu teilen scheinen.²⁸ Der Satiriker, der sich auch politisch in USDP und SPD engagiert, warnt bereits direkt nach dem Ersten Weltkrieg vor den aufsteigenden Nationalsozialisten und versucht dabei auch, dem erstarkenden Militarismus entgegenzuwirken.

Ein Text aus dieser Zeit ist seine Kurzerzählung *Zwei Mann* (vgl. Quelle 4.3.a). Tucholsky inszeniert darin zwei Proletarier als Soldaten und Musiker, die im vorletzten Kriegsjahr bei einem Offiziersbankett aufspielen sollen, während ihre Familien hungern. Mandoline und Gitarre werden dabei zu Metonymien der Arbeiterklasse, die den Machthabern dient und für diese blutet – Mandoline und Gitarre stehen ein Jahr später verkrüppelt wieder in der Heimat und erbetteln mit demselben Lied Geld am Berliner Bahnhof. Zentral in der Kurzerzählung ist die Verknüpfung des Liedes, das das Duo zweimal spielt, mit einer Warnung: „durch die lauten und lustigen Gespräche der Offiziere zimpert es – drohend? warnend? – klar und melodisch: ‚In der Heimat – in der Heimat – da gibts ein Wiedersehn ... ‘“. An wen die Warnung, die Drohung gerichtet ist, bleibt offen. Jedenfalls erklingt sie in der Jetztzeit und ist engstens verknüpft mit den proletarischen Volksinstrumenten.

Tucholsky wird in den nächsten Jahren mit seinen auch aus heutiger Perspektive noch ungemein hellsichtigen Texten zum Lehrer der deutschen Nation – zu einem Lehrer, der fundamental scheitert. 1929 – nach unzähligen hellsichtigen, bissigen, warnenden Satiren – zieht Tucholsky dauerhaft nach Schweden, frustriert von der Vergeblichkeit seiner Anstrengungen, mit seinen Texten gegen die Nationalsozialisten anzuschreiben. 1933 verbrennen diese seine Bücher und erkennen ihm die deutsche Staatsbürgerschaft ab. 1935 stirbt Tucholsky an einer Überdosis Schlaftabletten – ob absichtlich oder unabsichtlich bleibt ungeklärt.

²⁸ Am 15.01.1919 wurden die Mitbegründer der *Kommunistischen Partei Deutschlands* Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg von rechten Paramilitärs ermordet, der liberale Politiker Walther Rathenau wurde am 24. Juni 1922 von Mitgliedern der rechtsextremen *Organisation Consul* ermordet.

4.2.2 ‚Edelweißpiraten‘: *In Junkers Kneipe*

Der Ursprung des Liedes *In Junkers Kneipe* (vgl. Quelle 4.3.b) ist unklar. Alt ist es jedenfalls nicht: Es stammt höchstwahrscheinlich aus der Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg und entsteht innerhalb der Jugendkultur. Sein Textinhalt ist ganz und gar nicht politisch: Eine Gruppe junger Männer sitzt bei Bier und Pfeife in einer Kneipe, man singt bei Gitarrenbegleitung, junge Frauen singen mit – ein kleines Glück. Auch musikalisch erweist sich das Lied als sehr schlicht: Die Strophe besteht aus zwei identischen Teilen, die ihrerseits in der Form AAB aufgebaut sind; der Refrain bringt etwas Höhe und rhythmische Lebendigkeit, insgesamt aber handelt es sich um ein einfaches Stimmungslied, das weder musikalisch noch inhaltlich über einen Wohlfühl-Schlager hinausgeht.

Ab November 1943 sitzt der Jugendliche Robert Etheber in einer Zelle im Gestapo-Hausgefängnis im EL-DE-Haus²⁹ Köln. Er wird in den drei Monaten bis zum Abschluss seines Verfahrens am 13. Januar 1944 immer wieder durch die Gestapo scharf verhört, wird von der Leiterin der ‚Jugendhilfe‘ untersucht und als „undurchsichtig“ und „kriminellbereit“ eingestuft, wird von Freunden belastet, die ihrerseits verhört werden, belastet seinerseits Freunde. Irgendwann in dieser Zeit gräbt er drei Worte in den Putz seiner Zellenwand ein: „In Junkers Kneipe“ (vgl. Quelle 4.3.b).

Etheber ist ein verkrachter Jugendlicher, mehrfach durchgefallen, später zum Arbeiten dienstverpflichtet, seit 1943 arbeitslos. Er sympathisiert mit den Mühlheimer ‚Edelweißpiraten‘, einer Jugendgruppe, die in den Sommermonaten 1943 nach den Angriffen der Alliierten auf Köln gemeinsam singt, Schiffstouren unternimmt, Obstbäume plündert. Am 12. September hält die Gestapo Razzia auf einer dieser Schiffstouren auf der Suche nach Jugendgruppen, die sich jenseits der *Hitlerjugend* organisieren. 30 Jugendliche werden festgenommen und kommen ins Arbeitslager. Am 16. Oktober verprügelt die Gestapo vier Angehörige der Mühlheimer ‚Edelweißpiraten‘ nach einem Kinobesuch mit Knüppeln. Am 18. Oktober marschieren die Übriggebliebenen zusammen mit anderen Jugendlichen aus Mühlheim vor der HJ-Dienststelle auf, um die HJ-Führer

²⁹ Das EL-DE-Haus am Appellhofplatz 23-25 in Köln fungierte zwischen 1935 und 1945 als Sitz der Gestapo. Nach der Beschlagnahme 1935 wurden zehn Gefängniszellen eingebaut.

zu verprügeln. Die Polizei vereitelt das Vorhaben, es kommt zu weiteren Verhaftungen, auch Robert Etheber ist unter den Verhafteten.

Bei einem Gestapo-Verhör ‚gesteht‘ Robert, dass er selbst bei ihren Zusammenkünften Lieder der ‚Edelweißpiraten‘ zur Gitarre gesungen habe, darunter auch *In Junkers Kneipe*, das eine Art Erkennungslied der Mühlheimer Gruppe ist. Dabei sei auch folgende veränderte Textversion gesungen worden:

In Junkers Kneipe bei Bier und Wein,
da sassen wir beisammen.
Ein guter Tropfen vom besten Hopfen,
der Teufel hielt die Wacht.
Wo die Fahrtenmesser blitzen und die Hitlerjungen flitzen
Und wir Edelweisspiraten schlagen drein,
Was kann das Leben uns denn noch geben,
wir wollen bündisch sein.

Robert wird mit einem Jahr Arbeitslager vergleichsweise milde bestraft: Am 10. November 1944 werden in Ehrenfeld 13 Menschen ohne Prozess öffentlich aufgehängt, darunter sechs Jugendliche, die zu den ‚Edelweißpiraten‘ gehören.

Nach dem Krieg bleibt die Einordnung der ‚Edelweißpiraten‘ lange Zeit umstritten: Sind sie politischer Widerstand gegen die Nationalsozialisten oder sind sie einfach nur deviante Jugendliche, die schlicht ein Autoritätsproblem haben? Der Staat Israel jedenfalls würdigt 1984 einige ‚Edelweißpiraten‘ mit der *Medaille der Gerechten*, da sie Jüdinnen und Juden im zerbombten Köln versteckt und mit Lebensmitteln versorgt haben.

4.3 Quellen

a. Kurt Tucholsky: *Zwei Mann: Mandoline und Gitarre*³⁰

Im Waldlager 1917. Der Major steht vor dem Bataillonsunterstand und spiegelt sich in der Sonne. Wir stehen im Stellungskrieg, seit langen Monaten im Stellungskrieg, und jetzt ist August, der Feind ist ruhig, die Marketererei klappt, die Herren trinken abends ihren Sekt und denken sich am Tage immer etwas Neues aus, um das Leben ein bißchen abwechslungsreicher zu machen. Birkengeländer um die Offiziersunterstände haben wir schon. Es werden zwar die feindlichen Flieger auf uns aufmerksam werden, aber dafür sieht es schön aus. Schön wie eine Ansichtskarte. Schilder an allen Ecken und Kanten haben wir auch. Die Offiziersunterstände sind pompös ausgebaut. Wir haben alles, Verzeihung, die Herren haben alles.

Und nun steht der feiste Kommandeur in der Sonne und glänzt und strahlt und denkt nach, was man jetzt aufführen könnte. Richtig! – „Waren da nicht neulich zwei Kerls, die Musik machen konnten? Jeije oder so was?“ – Der Adjutant wippt nach vorn. „Gewiß, Herr Major! Sehr wohl, Herr Major! Zwei Mann aus der dritten Kompanie. Einer spielt Gitarre, der andere Mandoline. Hört sich sehr hübsch an. Vielleicht könnten die heute abend, wenn ich mir den Vorschlag erlauben darf ...?“ – „Kerls sollen heute abend antreten. Um neun Uhr. Kriegen Freibier.“

Und sie treten an, und die kleinen Lampions schaukeln im Winde, das Kasino hat in der Birkenlaube decken lassen, und es gibt schöne Sachen, die so ein Musketier noch nie im Kriege zu sehen bekommen hat: Gänseleberpastete und Gurken und kalten Fisch und Rotwein und Sekt und Weißwein und viele, viele Schnäpse ... Die Spieler stehen schüchtern am Eingang der Laube. Dem einen schluckts im Halse – seine Frau schreibt, sie stehe täglich zwei Stunden nach Kartoffeln an „Na, spielt mal was, ihr beiden!“ ruft der Major gutgelaunt herüber. Und sie fassen ihre Instrumente fester, verständigen sich durch einen Blick, und durch die lauten und lustigen Gespräche der Offiziere zimpert es – drohend? warnend? – klar und melodisch: „In der Heimat – in der Heimat – da gibts ein Wiederseh’n ...“

³⁰ Tucholsky, Kurt (1919): *Zwei Mann: Gitarre und Mandoline*. Unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel veröffentlicht in *Berliner Volkszeitung*, 14.08.1919.

Staubiger Stadtsommer 1919. Am Ausgang eines berliner Stadtbahnhofs stehen zwei Mann, krüppelig und zerlumpt: Gitarre und Mandoline. Jedesmal, wenn die Fahrgäste eines Zuges auf die Straße herunterströmen, fassen die beiden ihre Instrumente fester, verständigen sich durch einen Blick, und los gehts: „In der Heimat – in der Heimat – da gibts ein Wiedersehn ...“

Wo habe ich die beiden Grauen nur schon einmal gesehen? –

Der überzeugte Pazifist und Antimilitarist Kurt Tucholsky (1890-1935) verarbeitet in seiner Kurzerzählung von 1919 nicht nur seine eigenen Kriegserlebnisse, sondern baut eine unscheinbare Szene als Warnung an seine Gegenwart aus. Mit Mandoline und Gitarre wählt Tucholsky die zwei Instrumente für seine „zwei Mann“, die um 1919 am intensivsten mit dem Proletariat verbunden sind. Die Musik, die die beiden anonym bleibenden Soldaten darauf spielen, dient zunächst der Offiziersgesellschaft zur Unterhaltung, später untermalt sie das Betteln der beiden Kriegskrüppel am Berliner Bahnhof.

„In der Heimat – in der Heimat – da gibt's ein Wiedersehn“ – das Wiedersehen, das Tucholsky in der Heimat gestaltet, ist eben die Wiederbegegnung des in der letzten Zeile erscheinenden „Ich“ mit den „zwei Mann“, die nunmehr dauerhaft vom Krieg gezeichnet sind. Aber Tucholskys Inszenierung ist nicht resignativ: Eine starke Irritation stellt die Beschreibung des ersten Auftritts der beiden Musiker dar:

Und sie fassen ihre Instrumente fester, verständigen sich durch einen Blick, und durch die lauten und lustigen Gespräche der Offiziere zimpert es – drohend? warnend? – klar und melodisch: „In der Heimat – in der Heimat – da gibts ein Wiedersehn ...“

Ausgerechnet der „zimpemde“ Klang der leisen Kurztoneinstrumente Mandoline und Gitarre wird als „drohend“ und „warnend“ beschrieben. Es bleibt offen, wer wovor gewarnt wird: Die herrschende Klasse vor dem hungrigen Zorn des Proletariats? Das Proletariat vor einer Wiederholung seiner Ausbeutung? Die deutsche Gesellschaft vor einer Wiederholung des Weltkriegsgeschehens?

b. *In Junkers Kneipe*³¹

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of five staves of music with German lyrics underneath. Chord symbols (F, C7, B) are placed above the staff lines. The lyrics are as follows:

In Jun - kers Knei - pe, bei Bier und Pfei - fe, da
 Die al - ten Zei - ten vo - rü - ber glei - ten, und
 Es ist so spät schon, der Wirt, der schläft schon, das

sa - ßen wir bei - samm. Ein küh - ler Trop - fen vom
 drau - ßen tobt die Nacht. Und im - mer wie - der singen
 Bier wird lang - sam schal. Doch eh wir ge - hen, zum

bes - ten Hop - fen uns durch die Keh - le rann. Ja, wenn die
 wir die Lic - der, die uns so froh ge - macht.
 Schlaf uns le - gen, da sin - gen wir noch - mal:

Bur - schen sin - gen und die Klam - pfen klin - gen und die Mä - del fal - len ein:

Was kann das Le - ben schö - ne - res ge - ben? Wir wol - len glück - lich sein.

„In Junkers Kneipe“ ist nicht genau datierbar, entsteht aber wahrscheinlich direkt nach dem Zweiten Weltkrieg um 1919. Der einfache Stimmungs-Schlager wurde von der Mühlheimer Jugendgruppe, die der Bewegung der ‚Edelweißspiraten‘ zugerechnet wurde, als Erkennungslied gebraucht. Neben der Originalfassung verwendeten die Jugendlichen auch Umdichtungen, mit denen sie ihrer antinationalsozialistischen Haltung Ausdruck verliehen. Der verhaftete ‚Edelweißspirat‘ Robert Eibeber gibt bei einem Gestapo-Verhör 1943 folgende Version zu Protokoll:

*In Junkers Kneipe bei Bier und Wein,
 da sassen wir beisammen.*

³¹ O.A.: In Junkers Kneipe. O.J. (wahrscheinlich um 1919). In: Höltig, Jonas/Rinnecker, Tassilo (Hg.): Träume von Freiheit – Lieder von Verfolgten. Norderstedt 2018.

Silvan Wagner

*Ein guter Tropfen vom besten Hopfen,
der Teufel hielt die Wacht.
Wo die Fabrtmesser blitzen und die Hitlerjungen flitzen
Und wir Edelweisspiraten schlagen drein,
Was kann das Leben uns denn noch geben,
wir wollen bündisch sein.*

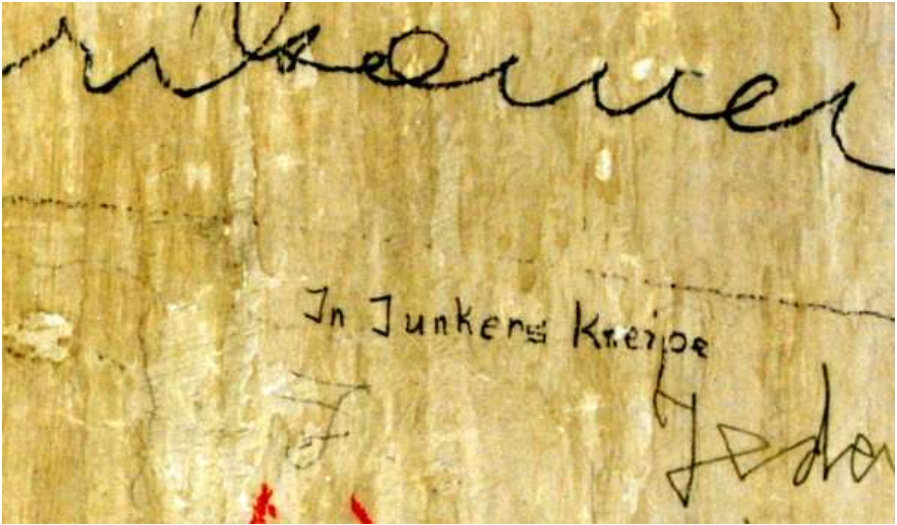
Eine Singfassung dieser Umdichtung ist lediglich mündlich überliefert:

*In Junkers Kneipe bei Bier und Pfeife
da sassen wir beisamm',
ein kübler Tropfen vom besten Hopfen
der Teufel führt uns an.
Ja wenn die Klampfen klingen
und die Burschen singen
und die Mädal fallen ein:
was kann das Leben schöneres geben,
wir wollen bündisch sein.*

*Die Burschen müssen die Mädal küssen,
das Leben ist so schön.
So mancher eine denkt an die Seine,
die ihn verlassen hat.
Hei, wo die Burschen singen
und die Klampfen klingen
und die Mädal fallen ein:
was kann das Leben bei Hitler uns geben,
wir wollen bündisch sein.*

*Es ist so spät schon, der Junker schläft schon,
das Bier ist auch schon schal.
Bevor wir gehen, uns schlafen legen,
singen wir das Lied nochmal:
Hei wo die Fabrtmesser blitzen
und die Hitlerjungen flitzen
und wir Edelweisspiraten schlagen ein:
was hat das Leben bei Hitlers zu geben,
wir wollen bündisch sein.*

c. Inschrift „In Junkers Kneipe“ in einer Zelle im El-De-Haus
Köln³²



Die Inschrift wurde wahrscheinlich von Robert Etheber während seiner Haft zwischen November 1943 und Januar 1944 in die Wand seiner Zelle eingegraben. Etheber gab während seiner Verböre durch die Gestapo zu Protokoll, Mitglied der sogenannten ‚Edelweißpiraten‘ zu sein und regelmäßig zur Gitarre das Erkennungslid der Mühlheimer Gruppierung – „In Junkers Kneipe“ – gespielt zu haben.

³² Wandbeschriftung im Gestapo-Hausgefängnis im EL-DE-Haus in Köln, um 1943/44, vgl. https://www.museenkoeln.de/ausstellungen/nsd_0404_edelweiss/db_abb.asp?i=212.

d. Fotografie: Die *Navajos*³³



Das Bild zeigt die den ‚Edelweißpiraten‘ zuzurechnende Kölner Jugendgruppe Navajos um 1936/37 mit Gitarre und Mandoline, den typischen Begleitinstrumenten der politischen Lieder der ‚Edelweißpiraten‘.

4.4 Literatur

Peukert, Detlev (1988): Die Edelweisspiraten. Protestbewegungen jugendlicher Arbeiter im ‚Dritten Reich‘. 3. Aufl. Köln 1988

Rüther, Martin (o.J.): ‚Wo keine Gitarre klingt, da ist die Luft nicht rein!‘ Anmerkungen zum Singen in der NS-Zeit. Online: https://www.museenkoeln.de/ausstellungen/nsd_0411_schanghai_neu/gitarren.pdf.

Slunitschek, Matthias (2014): Vom Wandern mit Musik zur musikalischen Wanderung: Die Konzeption des Zupfgeigenhansel als Voraussetzung seiner Interpretation. In: Phoibos 1/2014, S. 143-164

https://www.museenkoeln.de/ausstellungen/nsd_0404_edelweiss/db_inhalt.asp?S=32&G=42

https://www.museenkoeln.de/ausstellungen/nsd_0411_schanghai_neu/track03.htm

³³ Fotografie um 1936/37, vgl. <https://www.museenkoeln.de/ns-dokumentationszentrum/default.aspx?s=783#!prettyPhoto>.