

Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945 [Die Musik in der Okkupation. Das musikalische Leben und Schaffen in Lettland 1940–1945]. Hrsg. von ARNOLDS KLOTIŅŠ. Literatūras, folkloras un mākslas institūts. Rīga 2011. 695 S., Abb. ISBN 9789934820960.

Der Zweite Weltkrieg stellt den wohl am meisten untersuchten Zeitabschnitt in der lettischen Historiografie der letzten Jahre dar. Tatsächlich veränderte er nicht nur den politischen Weg Lettlands für mehrere Jahrzehnte, sondern beeinflusste auch das soziale und geistige Leben im Land. Auch in der Öffentlichkeit wird derzeit ein intensiver und lebhafter Diskurs über den Zweiten Weltkrieg geführt. Bislang galten dabei Themen als vorrangig, die der politischen Nachfrage, sowohl der lokalen als auch der internationalen, entsprachen: der Holocaust, die sowjetische Okkupation, der Widerstand, die Repressionen und ähnliche Aspekte. All dies zu erörtern, war nicht nur für das historische lettische Staatsbewusstsein, sondern auch für die Integration der Republik in internationale Strukturen wichtig. Bei der Behandlung dieser Themen sind jedoch die Peripetien des sozialen und kulturellen Lebens vernachlässigt worden. Studien, die sich diesen nur scheinbar marginalen Themen widmen, sind für eine facettenreiche Schilderung der Kriegsjahre ebenso wichtig. In letzter Zeit sind mehrere Monografien über das kulturelle Leben unter der deutschen Besatzung veröffentlicht worden, so z.B. die herausragende Arbeit des Kunsthistorikers Jānis Kalnačs über das Theaterleben¹ oder die entsprechenden Abschnitte in einem Sammelband über die Geschichte des lettischen Spielfilms.² Die Kulturpolitik und die wesentlichen Entwicklungen in den Künsten während der Jahre des Kriegs sind jedoch noch immer ein wenig erforschtes Thema.

Diese Lücke will das hier anzuzeigende Buch, das von dem Musikwissenschaftler Arnolds Klotiņš zusammengestellt wurde, schließen. In ihm geht es um die Ereignisse im lettischen Musikleben während der sowjetischen und der deutschen Besatzungszeit. Das hier ausgebreitete faktische Material ist sehr reich, beinahe enzyklopädisch. In den einzelnen Texten, die meist von Klotiņš selbst und von Ilma Grauzdiņa stammen, werden viele Aspekte aus dem Musikleben angesprochen. Doch werden Form und Inhalt des Werkes durch diese Arbeitsweise beeinflusst, denn die Erzählung verliert sich in der Fakten(über)fülle. Klotiņš begründet diesen Umstand damit, dass sein Band sich der „erstmaligen Erforschung des Materials“ annehme (S. 15), wobei das bislang Unbekannte zuerst dargestellt werden

¹ JĀNIS KALNAČS: Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā 1941–1945 [Das Leben der darstellenden Kunst im von Nazi-Deutschland okkupierten Lettland 1941–1945], Rīga 2005.

² Inscinējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture [Die Realität von Inszenierungen. Die Geschichte des Spielfilms in Lettland], hrsg. von INGA PĒRKONE u.a., Rīga 2011.

müsse; hinter der Repräsentation von Fakten taucht die Interpretation allerdings häufig gar nicht mehr auf.

Der Faktenreichtum, der dem Leser recht positivistisch dargeboten wird, umfasst den Verlauf der wichtigsten Konzertprogramme und Neuaufführungen, er betrifft die Musikausbildung und die Aktivitäten etlicher Musiker sowie viele andere Erscheinungen im Musikleben des Landes. Den Prinzipien der Kultur- bzw. Musikpolitik, deren Ursprünge in Moskau und Berlin zu suchen sind, wird demgegenüber höchstens beiläufig Aufmerksamkeit geschenkt. Mit einer sorgfältigen Darstellung der sowjetischen und der deutschen Kulturpolitik hätte man sowohl das Gemeinsame als auch die Unterschiede im Musikleben unter den beiden Okkupationsregimen aufdecken können.

Das Buch besteht aus zwei chronologischen Teilen: Im ersten geht es um das erste Jahr der Sowjetisierung, im zweiten um die Jahre der nationalsozialistischen Okkupation. In dieser Zeit seien die Grundlagen des „eigenartigen und widersprüchlichen Verhältnisses zwischen der Kunst und der Besatzungsmacht“ geschaffen worden, die für die nächsten 50 Jahre Gültigkeit behalten sollten (S. 16).

Die Lektüre dieses Buches hat den Rezensenten zu einigen Überlegungen angeregt, z.B. zum Thema der Propaganda. Dass Musik der Propaganda dienen kann, wusste bereits die Diktatur von Kārlis Ulmanis. Denn sein Regime schrieb sich auf die Fahnen, für die „Führung der lettischen Musik durch die hellen Landstraßen der Heimat“ zu sorgen, um den „nationalen Geschmack von der giftigen, ausländischen Musiklast“ zu befreien. Die Ideologie von Ulmanis fand „die geschichtliche Aufgabe der Musik“ darin, „echte nationale Kunststücke“ hervorzubringen, die auf den „Weisheiten des Volkes“ gründen sollten.³

Die Chronologie der politischen Geschichte ist nicht immer in der Lage, die Problematik in der Kultur oder in einzelnen Ausdrucksformen des sozialen Lebens aufzuzeigen. Es wäre eine nähere Untersuchung wert, in welchem Ausmaß die autoritäre Kulturpolitik von Ulmanis die Kollaboration von Musikern und anderen Künstlern mit den Okkupationsregimen befördert hat. Führten die inhaltlichen Änderungen in der Kunst auch zu stilistischen Neuerungen oder zu einer veränderten Wahrnehmung der Musik?⁴ Tatsächlich treffen die Autoren in diesem Zusammenhang die interessante Feststellung, dass die Kulturpolitik der Ulmanis-Jahre, die vor

³ Siehe JĒKABS GRAUBIŅŠ: Mūzikas dzīves guvumi [Die Errungenschaften des Musiklebens], in: Brīvā Zeme, 17.11.1936; VOLDEMĀRS UPENIEKS: Mūsu nacionālās mūzikas jauncelsmi veidojot [Unsere nationale Erneuerung der Musik gestaltend], in: Brīvā Zeme, 10.7.1937; JĒKABS VĪTOLS: Par latviešu mūzikas uzdevumiem [Über die Aufgaben der lettischen Musik], in: Rīts, 10.1.1935.

⁴ Man müsste den chronologischen Rahmen der Diskussion erweitern, indem nicht allein das Jahr 1940 als Ausgangspunkt setzt, sondern die ganze Zeit des sowjetischen Regimes betrachtet. Zur Problematik der Periodisierung autoritärer Kunst siehe STELLA PELŠE: Mākslas interpretācija un autoritārisma konteksts: 1934. gada faktors [Die Interpretation der Kunst und der Kontext des Autoritarismus: Der

allem eine optimistische Note in das Leben zu bringen trachtete, einer der Gründe dafür gewesen sei, dass sich Künstler den Forderungen der Besatzungsmächte gefügt hätten (S. 233f.).

Etwas eigenartig erscheint allerdings Klotiņš' Versuch, die Kollaboration der Musiker von dem Aspekt ihrer Unterwerfung unter die Vorgaben der Besatzungsmacht zu trennen, indem er dieses Phänomen als Zusammenarbeit im Namen eigener Interessen definiert und erklärt, die Unterwerfung habe nur aus Gründen der persönlichen Sicherheit stattgefunden (S. 235f.). Es ist denkbar, dass man sich der Problematik mit einer derartigen Konstruktion nähern kann, zumindest in Bezug auf einzelne berufliche Gruppen; doch sollte dieser Ansatz nicht auf Vertreter der in der Öffentlichkeit stehenden Berufe übertragen werden. Unter dem totalitären Okkupationsregime hatten sich alle Kunstbereiche einem ideologischen und realpolitischen Auftrag zu fügen. Nicht angemessene Arbeiten wurden nicht zugelassen, sondern stellten eine absolute Ausnahme dar.⁵

Nach Ansicht des Rezensenten ist es nicht korrekt, das Phänomen der Kollaboration nur in solchen Handlungen zu erkennen, die der Würdigung des Regimes auf diversen öffentlichen Veranstaltungen dienten (S. 56f.). Die Kooperation mit der Besatzungsmacht äußerte sich auch darin, dass lettische Musiker an verschiedenen Propagandaaktionen teilnahmen und indirekt auf diese Weise die politischen Ziele der Besatzungsmacht beförderten. So wurden z.B. sowohl während der sowjetischen als auch während der deutschen Okkupation ideologische Versammlungen organisiert, die in Konzerte mündeten, nicht zuletzt, um dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Es ist durchaus nachvollziehbar, den lokalen Veranstalter heute als Kollaborateur zu sehen. Wie aber kann in solch einem Fall die Beteiligung der Künstler interpretiert werden, die mit ihrem Handwerk den propagandistischen Hintergrund bereitstellten und sicherten? Es ist äußerst schwierig und wohl beinahe unmöglich, diese Frage eindeutig zu beantworten. Doch wäre ein breiter Diskurs über diese und ähnliche Themen dringend notwendig.

Das Buch behandelt auch den Einfluss der Musik auf die Gesellschaft. Bei der Beschreibung des Musiklebens während der sowjetischen Besatzungszeit schildert Klotiņš, wie das sogenannte „leichte Genre“ – der symphonische Jazz und die Unterhaltungsmusik – den lettischen Kulturraum erreichte, und wie mit der Ablösung der politischen Macht auch die Veranstaltungsräume ausgetauscht wurden: Diese Musik fand jetzt

Faktor des Jahres 1934], in: *Māksla un politiskie konteksti*, hrsg. von DAINA LĀCE, Rīga 2006, S. 127-133.

⁵ Zu Beginn der deutschen Besatzung, als eine positive Erwähnung des „ehemaligen Lettland“ seitens der Nazis bekämpft wurde, wagte z.B. die größte Tageszeitung „Tēvija“ (Das Vaterland) am lettischen Unabhängigkeitstag, der ebenfalls nicht erwähnt werden durfte, das Gedicht „Māte“ (Die Mutter) von Aīda Niedra zu veröffentlichen. In ihm wurde die Sehnsucht nach staatlicher Erneuerung in Gestalt der Mutter sublimiert. AĪDA NIEDRA: Mātei [Mutter], in: *Tēvija*, 18.11.1941.

nicht mehr in den Tanzdielen der Restaurants statt, sondern auf größeren Bühnen in den Konzertsälen. Nach Ansicht der Autoren sei die lettische Gesellschaft erstmals in einem derartigen Ausmaß mit dem Entertainment der globalen Kulturindustrie konfrontiert worden – wenn auch in der durchaus begrenzten sowjetischen Version, mit der sich aber trotzdem breite Gesellschaftskreise hätten identifizieren können. Das neue Regime wusste auch zweifellos seine Vorteile daraus zu ziehen und die Situation für die eigenen Interessen zu nutzen (S. 141–146). Zum Symbol der sowjetischen Kulturrevolution wurden – vergleichbar den späteren Propagandadarbietungen der Nazis – zahlreiche Auftritte der Musik- und Tanzensembles der Roten Armee, deren fröhliche Mätzchen auf der Bühne die Gesellschaft amüsierten. Auf diese Weise sei die „durch die Okkupation ausgelöste psychische Belastung“ kompensiert und neutralisiert worden. Zugleich hätten sich dadurch aber auch Stimmen vermehrt, die die Okkupation selbst in gewissem Sinne als eine Art Grotteske betrachtet hätten, von der man sich aber im realen Leben nur unter erheblichen Mühen eine dauerhafte Fortsetzung vorstellen konnte (S. 54f., 231).

Bei der Betrachtung der nationalsozialistischen Besatzungszeit betonen die Autoren in ähnlicher Weise den Anstieg der Popularität von Unterhaltungsmusik. Sie erklären dieses Phänomen wiederum mit der Polarisierung menschlicher Werte während des Krieges, als patriotische und Volkslieder fast einen Heiligenschein erhielten. Doch gewann zugleich „das leichte Genre“ an Popularität gerade auch aufgrund seiner Leichtigkeit, die die Kriegsbelastungen vergessen machte und einen den jeweiligen Augenblick genießen ließ (S. 557).

Es gibt im Buch etliche Stellen, in denen deutlich wird, wie oberflächlich sich die Autoren manchen Fragen genähert haben – z.B. beim Thema der Zensur. Die Musikzensur der Nazis beschränkte sich keineswegs auf die Anordnung vom August 1941, eine Liste mit unerwünschten Schallplatten und Noten zusammenzustellen. Ebenso falsch wäre es davon auszugehen, dass alle in dieses Verzeichnis aufgenommenen Musikstücke später auch tatsächlich verboten waren.⁶ Die Autoren überschätzen offensichtlich auch die Bedeutung der sogenannten „lettischen Landselbstverwaltung“ und die Rolle anderer lettischer Institutionen im Musikleben. Zensur herrschte im okkupierten Lettland während des ganzen Krieges. Und alle Erscheinungsformen der Kunst, die den Nazis unwillkommen waren, wurden mit drastischen Mitteln bekämpft. Noch im April 1944 erklärten die Propaganda- und Kulturreferenten des Reichskommissariats in Riga

⁶ Ein derartiges Verzeichnis wurde im September 1941 erstellt und Anfang 1942 gedruckt. *No latviešu nošu veikalim un krātuvēm izņemamo nošu, skaņuplašu un mūzikas apcerējumu saraksts* [Das Verzeichnis der Noten, Schallplatten und Schriften zur Musik, die aus lettischen Notenläden und Sammlungen zu entfernen sind], Riga 1942.

mehrere lettische Lieder für „untauglich“, da sie „zu national“ seien bzw. „aus der Feder eines uns nicht wohlgesinnten Komponisten“ stammten.⁷

Die Autoren müssen sich auch fragen lassen, ob die lettische Hymne oder die dem 18. November gewidmeten Musikstücke 1943 deshalb erklangen, weil einzelne Personen damit ihre nationale Einstellung demonstrieren konnten (S. 560), oder weil der Leiter der Propaganda-Abteilung des Generalkommissars im Reichsgebiet Ostland in Riga dies mit einem bestimmten Ziel erlaubt hatte. Tatsächlich wollte Letzterer so die Bereitschaft der Letten steigern, mit dem Okkupationsregime zu kooperieren.⁸ Ähnlich kann auch das Phänomen der Pflege und Blüte der nationalen Kultur erklärt werden, welches die lettische Musik (nicht nur) in den Jahren des Zweiten Weltkrieges erlebte. Man kann den womöglich vorhandenen Widerstandsgeist in den Arbeiten lettischer Künstler nicht leugnen, doch lässt es sich keinesfalls als Ausdruck dieses Widerstands akzeptieren, wenn diese Arbeiten für die Ziele des nationalsozialistischen Regimes benutzt wurden. Solche Fälle machen die klassischen Widerstands- oder Kollaborationstheorien in Bezug auf die Kriegszeit in Lettland schwer anwendbar.

Somit kann dem hier besprochenen Buch durchaus bescheinigt werden, von einiger Bedeutung für die Vertiefung unseres Wissens über das lettische Kulturleben während des Zweiten Weltkrieges zu sein. Die Arbeit ist für jeden unverzichtbar, der sich für dieses Thema interessiert. Damit kann es als idealer Ausgangspunkt für weitere analytische und methodologisch ausgefeilte Studien gelten.

KASPARS ZELLIS

ALEXANDER STATIEV: *The Soviet Counterinsurgency in the Western Borderlands*. Verlag Cambridge University Press. Cambridge, New York, Melbourne u.a. 2010. 368 S. ISBN 9780521768337.

Das Ziel der Monografie von Alexander Statiev ist es, das Modell zu analysieren, welches die Sowjetunion am Ende des Zweiten Weltkriegs und beim Ausbruch des Kalten Kriegs bei der so genannten Aufstandsbe-kämpfung (*counterinsurgency*) im westlichen „Grenzland“, den *Western borderlands*, genutzt hat, und dessen Rationalität im Kontext eines totalitären

⁷ Bericht der Kulturabteilung beim Generalkommissar Riga an die Propaganda-abteilung, 14.4.1944, in: Bundesarchiv, R 92/21, pag. 108.

⁸ Die nationale Hymne (das sogenannte „Volksgebet“) wurde bereits am 18.11.1942 wieder erlaubt.