Eva Rieger

Militär und Musik – eine frauenfeindliche Allianz?

I

Im Zeitalter der perfekten Waffentechnologie mag es überflüssig erscheinen, die Musik als Stimulans kriegerischer Handlungen zu untersuchen. Andererseits wäre es verfehlt zu glauben, Musik hätte ihre ideologische Ausstrahlung verloren, denn noch immer gilt, was vor rund hundert Jahren ein Militärmusik-Fachmann schrieb:

„Eine gut organisierte Militärmusik bildet nicht nur einen integrierenden Theil des gesamten Armee-Wesens jeder Nation, sondern sie darf auch als dasjenige Moment eines Heeres betrachtet werden, welches, wie kaum ein anderes, das Soldatenherz hebt und stärkt. Sie ist der treueste Begleiter des Kriegers, sie führt mit tactgemäßem Tonspiel seine Märsche an, sie begeistert ihn mit feurigen Klängen zum Feld-Gottesdienst, sie geleitet den geschiedenen Helden mit klagendem Trauermarsch zur letzten Ruhestätte und feiert in jauchzenden Tonweisen den errungenen Sieg.“¹

Zwar schätzt man heute die Funktion der Musik in der Armee etwas nüchterner ein, doch gehört sie nach wie vor zum unentbehrlichen militärischen Accessoire.

Die folgende Skizze zeigt, wie die Militärmusik entstand und sich entwickelte, wie die „hohe“ Musik sich kriegerischer Themen bemächtigte und wie schließlich Elemente militärisch geprägter Musik auf den Sektor der absoluten Musik übergingen und sie durchdrangen. Dem Bereich der „absoluten“ (also der textlosen) Musik der letzten zweihundert Jahre gilt unser besonderes Interesse: vermittelt sie doch Ideologisches in sublimierter Form und provoziert die Frage, ob sich nicht im Konzertsaal ein primär männlicher Lebenszusammenhang als „allgemeinmenschlicher“ ausbildet.

Zuvor soll jedoch geklärt werden, ob Musik überhaupt einen Einfluß auf kriegerische Ereignisse ausüben kann. Der Rolle der Musik im militärischen Geschehen ist stets große Aufmerksamkeit entgegengebracht worden. Bereits Platon schloß klagende Melodien für Jünglinge aus. Er wollte zwei Tonarten übriglassen: eine, die der Ausdrucksweise des tapferen Mannes im Kriege entsprach, und eine zweite, „die ihn im Frieden zeigt, willig

und milde“. Für ihn war Musik als Signalgeberin und Truppenbegleiterin sowie als Mittel zur Anfeuerung des Kampfeswillens unentbehrlich. Auch Aristoteles sprach vom Anteil der Tonkunst am Patriotismus und am Entschluß zu „männlicher Tatkraft“. Von den alten Griechen bis zu der anfangs zitierten Aussage von 1885 spannt sich ein Bogen zahlloser Aussagen über die Wirkung von Musik zu militärischen Zwecken. Dennoch steckt die Erforschung des Musik-Erlebens noch in den Anfängen, und nur wenig läßt sich wissenschaftlich beweisen. Etwas Licht im Dickicht der Spekulationen wird erreicht, wenn man sich zwei Pole vorstellt, die wir vereinfachend „kulturelle“ und „sinnliche“ Erfahrung nennen wollen. Es gibt zum einen überzeitlich gültige, physiologisch erfahrbare Wirkungen von Musik. Ein schneller Rhythmus löst z.B. in Form von erhöhtem Puls und schnellerer Atmung physikalisch meßbare Reaktionen aus. Unsere sinnliche Erfahrung beeinflußt uns, je nachdem, ob Musik zur Entspannung, zum Aufputschen, zum Tanzen, zur Arbeitsantreibung u.a.m. benutzt wird. Zum anderen stößt Musik beim Hörer auf bereits vorhandene, von Traditionen und Umwelteinflüssen geprägte Hörerfahrungen. Diese kulturellen Muster sind in uns verankert, und sie werden, uns teilweise unbewußt, ständig erneuert, so z.B. in der Werbe- und Filmmusik, im Konzertsaal oder auf dem Fußballplatz (Nationalhymne). Musik dient seit altersher als Medium für nationalistische, patriotische, glorifizierende Interessen. Empfindungen wie Feierlichkeit, Nationalstolz, Erhabenheit, Trauer usw. können sich beim Hörer einstellen bzw. werden durch die Musik verstärkt.

Im Konzertsaal ist der Körper weitgehend stillgelegt. Wir lassen dafür unseren gedanklichen Assoziationen freien Lauf. In der Discothek ist es umgekehrt: wir denken nicht über die Musik nach, sondern bewegen uns nach ihr. Trotz dieser Differenzen wäre es irrig zu glauben, die beiden Pole der sinnlichen und der kulturellen Erfahrung würden sich ausschließen. Im Gegenteil: gerade weil sich emotive und kognitive Komponenten mit physiologisch ausgelösten Sinneswahrnehmungen überlagern, entsteht ein kaum entwirrbares Geflecht. In der Marschmusik kommen beispielsweise beide Pole zum Tragen. Ein ursprünglich für physiologische Zwecke eingeführter Rhythmus (die Soldaten sollten zum Gruppenangriff animiert werden, später den Gleichschritt üben), vermittelt darüber hinaus Siegesstimmung, Feierlichkeit, nationalistische Gefühle und Erhabenheit.

Eine ausführliche Diskussion ist an dieser Stelle nicht möglich. Nur soviel: die Musikpsychologen sind sich weitgehend darin einig, daß Musik einen Menschen nicht umkrepeln, sondern allenfalls bestehende Einstellungen verstärken kann. Allerdings unterscheidet sich die Musik von anderen Künsten dadurch, „daß sie Affekte großer Intensität auslösen kann“.² Das Geheimnis der Musik liegt darin, daß sie tiefe Seelenschichten zum Klingen bringt, die rationalen Botschaften unzugänglich sind. Die Verschwommenheit der Empfindung, die Musik auslöst, wird durch die Stärke dieser Empfindungen wettgemacht. Hier liegen Chancen für Meinungsmacher, und hier liegen auch die Gefahren einer Musik, die für das Militär und den Krieg einnehmen soll. Es verwundert nicht, daß die Musik als „einzige unter ihren Schwestern(künsten)“ gelobt wird, „die den Krieg in allen seinen Phasen geleitet, Kriegshilfe leistet“.³

Musik ist stets notwendiger Bestandteil organisierter Kriegsführung gewesen. Man kann aber auch in der Geschichte weiter zurückgehen: archaische Kriegerufe gehören ebenso wie Jagd- und Arbeitslaute zu den frühesten kulturellen Zeugnissen in der Musik. Schon die alten Germanen zogen mit Liedern zu Ehren des Kriegsgottes in die Schlacht. Das Singen diente dazu, mutig und siegesbewußt zu stimmen. Im Mittelalter setzten sich die Musiker vornehmlich aus Trompetern, Paukern, Pfeifern und Trommlern zusammen. Die Stärke der Söldnerheere richtete sich nach dem Geldbeutel des Auftraggebers, und die Musiker waren entsprechend ausgestattet. Vor Beginn der Gefechte wurden bestimmte

Rhythmen von den Landsknechtstrommlern geschlagen. Um 1650 beginnt ein neuer Abschnitt in der Militärmusikgeschichte: durch die Schaffung eines stehenden Heeres entstand erstmals eine organisierte Soldatenmusik, zu der neben Pfeifern und Tambours auch Oboisten gehörten. Später wurden Hörner und Klarinetten integriert.

Die deutschen Truppen zogen mit klingendem Spiel in den ersten Weltkrieg. Die Musikkorps wurden jedoch nicht mehr beim Kampf selber eingesetzt. „Nur in den Ruhestellungen sorgten sie für Aufmunterung und Erfrischung der Gemüter, sie spielten auf dem Marsch, siegesfroh (sic!) schmetterten sie ihre Fanfaren beim Einzug in die eroberten feindlichen Städte... (Die Militärmusik) half den Kämpfern, die Strapazen des Krieges leichter zu ertragen“.⁴ Inzwischen hat die Zahl der Militärmusiker drastisch abgenommen. Den etwa 600 Kapellen von 1913 standen 1963 nur 21 bei der Bundeswehr gegenüber.⁵ Das liegt daran, daß sich die Funktion der Militärmusik von der aktiven Beteiligung am Kriegsgeschehen zur ideologischen Rechtfertigung des Soldatentums verlagert hat. Heute haben die Musikkorps die Aufgabe, bei repräsentativen Anlässen wie Paraden und Staatsempfängen wie auch zu unterhaltenden Zwecken aufzuspielen. Eine zusätzliche Aufwertung erhielt die Militärmusik durch die 1984 erfolgte Übertragung einer Professur für Militärmusik an die Kölner Musikhochschule. Es handelt sich um die erste Stelleneinrichtung an einer bundesdeutschen Ausbildungsstätte. Eine solche universitäre Aufwertung trägt gemeinsam mit der musikalischen Umrahmungsfunktion dazu bei, den Irrsinn einer organisierten Todesmaschinerie zu verschleiern und als etwas Richtiges und Notwendiges hinzustellen.

II

Musik ohne Programm, die der zweckfreien Kontemplation dient, bildet heute den Hauptanteil des Konzertrepertoires. Vergessen wird dabei das Ausmaß an Musik militärischen Einschlags. Schlachten und kriegserische Ereignisse haben seit Jahrhunderten die künstlerische Phantasie von Männern gereizt. Direkte Schlachtenbeschreibungen kamen etwa im 16. Jahrhundert auf, als die Kunst des unbegleiteten mehrstimmigen Chorgesangs blühte. Sogenannte *Batailles*, *Guerres* oder *Battaglien* wurden populär: das waren Gesangsstücke, die tonmalerisch Schlachten nachzeichneten. Ein Grund für ihre Beliebtheit liegt in der Erfindung des Schießpulvers. Die Stücke zeichnen „den sinnberauschenden Lärm der Befehle und Kampfrufe, der schmetternden Trompetenfanfaren und der monotonen, dumpfen Trommelrhythmen, des verschiedenen Knalles der Feuerwaffen, der Hakenbüchsen und Mörser“ musikalisch nach.⁶ Die bekannteste *Bataille* stammt von Clement Jan(n)equin (ca. 1475-1560) und beschreibt die Schlacht von Marignano von 1515. Eine Trommelfigur wird abwechselnd durch alle Stimmen geführt. Janequins Konzeption ist charakteristisch für das 16. Jahrhundert. Bei gleichbleibender Harmonie, Borduntechnik und Dreiklangstruktur bewegt sich lediglich das Rhythmische (etwa bei der Imitation von Trompeten- und Trommelklängen):

Claudio Monteverdi (1567-1643) eroberte mit seinem „*stile concitato*“ ein neues Ausdrucksgebiet. In den 1638 veröffentlichten „*Madrigali guerrieri*“ stellte er bewußt das Kämpferische dem weichen Stil seiner Zeit entgegen. Das Heroische galt fortan als eine wichtige Ausdruckssphäre. Im 18. Jahrhundert, als die Affektenlehre ihrem Ende zusteuerte, schrieb man viel darüber. Christian Gottfried Krause zählte Mut und Entschlossenheit zu den musikalisch darstellbaren Affekten; Quantz hob das Heroische aus den „feurigen Leidenschaften“ hervor. Auch Mattheson, Schubart und Heinse legten das Heroische begrifflich fest. Mattheson nannte die Tonart D-dur als „zu kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten“. Hatte man im 17. Jahrhundert noch Schlachten bzw. kriegerische Ereignisse möglichst realistisch nachzuahmen versucht, so kam nach den Neuerungen Monteverdis ein neues Bestreben auf: auch die inneren Gemütsbewegungen sollten Ausdruck finden. In der deutschen Musik sind Johann Kuhnau (1660-1722) Biblische Sonaten hervorzuheben. Die erste von ihnen behandelt den Streit zwischen David und Goliath. Der Fortschritt Kuhnau besteht darin, daß er zwar wie seine Vorgänger äußere Handlungen lautmalerisch umsetzt (etwa den Schleuderwurf oder den Sturz Goliaths). Doch versucht er darüber hinaus, auch die inneren Empfindungen musikalisch wiederzugeben, so z.B. die Angst der Israeliten durch Clavichord-Bebung und Hinzusetzung der Choralmelodie („Aus tiefer Not schrei ich zu dir“). Kuhnau gelingt es zudem, Vorgänge durch Motive auszudrücken, die je nach Handlungsverlauf variieren.

In der Wiener Klassik ist eine Musik ohne feste Form nicht mehr denkbar. Die Schlachtendarstellungen passen sich dem formal vorgegebenen Rahmen an. Die äußeren Geräusche, die eine Schlacht illustrieren, werden in Themen eingebunden, die mit anderen Themen in Verbindung und Entwicklung stehen. Die Sonatenform dominiert. Der Einsatz des vollen Orchesters hat zur Folge, daß die Klangfarbe zur Intensivierung der Aussagen eingesetzt werden kann. Aber es sind nicht allein musikalische Gründe, die zum Schreiben von Kriegsmusik animieren. Um die Wende des 18. Jahrhunderts schwoll die Zahl der Schlachtensinfonien an. Sowohl die Siegeszüge Napoleons als auch die Befreiungskriege im 19. Jahrhundert ließen Stücke entstehen, die die Ereignisse in majestätisch-pompöser Manier verherrlichten. Der Wiener Rezensent Eduard Hanslick schreibt:

„Die ersten fünfzehn Jahre unseres [19.] Jahrhunderts widerhallten von Waffenlärm. Von Bonapartes erstem Eindringen in Deutschland und Italien bis zum Wiener Congreß zog sich durch alle Lebenszustände und Thätigkeiten Wiens ein blutrother Faden: der Krieg mit Frankreich [...]. Die Concertprogramme aus solchen Zeiten höchster politischer Erregung sind interessante Documente; es ließen sich aus einer chronologisch gereihten Auswahl derselben die Geschichte Oesterreichs von der französischen Revolution bis zum Sturze Napoleons in ihren Hauptpunkten ablesen.“⁷

Und der Beethoven-Biograph Thayer ergänzt:

„Devenue komponierte die Schlacht bei Jemappes, Neubauer die von Martinestie, Jadie die bei Austerlitz, Fuchs die bei Jena usw., sämtlich für Orchester [...]. Für Klavier allein oder mit Begleitung von Instrumenten in größerer oder geringerer Zahl finden wir eine Menge von Schlachten in den Anzeigen jener Tage. Unter ihnen fanden sich die von Fleurus, Würzburg, Marengo, Jena [...] und Wagram, sowie die Belagerung von Wien. Steibelt komponierte zwei Landschlachten und einen Combat naval; Kauer ‚Nelsons Seeschlacht‘ und unzählige andere.“⁸

Die Welle der nationalen Begeisterung machte Musik populär, die Empfindungen wie Nationalstolz und Erhabenheit vermittelte. Beethovens Werk „*Wellingtons Sieg oder die*

Schlacht bei Vittoria“ wurde 1813 aufgeführt und trug ihn auf die Höhe seines Ruhms. In diesem Stück erklingen Trommelmärsche und Signale der feindlichen Heere sowie die englische und französische Nationalhymne. Der revolutionäre Impetus der Befreiungskämpfe weicht im Lauf des 19. Jahrhunderts einem übersteigerten Nationalismus und Militarismus, in den sich auch chauvinistische Strömungen mischen. Richard Strauss' symphonische Dichtung *„Ein Heldenleben“* (1899) kann als Negativbeispiel gelten. Wir erleben die Kämpfe des sich selbst feiernden Protagonisten in pomphafter Klangfülle. Doch kamen auch Gegenbeispiele auf, wie z.B. Mahlers 5. Sinfonie, die die Brüchigkeit „heldenhaften“ Denkens aufzeigt, indem die kriegesischen Trompetenfanfaren einer Totenklage weichen und die Katastrophe des 2. Weltkrieges vorausgenommen wird. Im 20. Jahrhundert entstanden vermehrt Musikwerke, die das Kriegsgrauen anprangerten. Radikale Kriegskritik artikuliert sich, etwa in der Kantate zum 17. Jahrestag der Bombardierung Hiroshimas von Masao Iki, in *„Canti di vita e d'amore“* von Luigi Nono mit dem 1. Satz *„Sul ponte di Hiroshima“*; im Stück *„Threnos – den Opfern von Hiroshima“* von Krzysztof Penderecki oder im *„Epitaph auf Aikichi Kuboyama“* von Herbert Eimert, die alle zu Beginn der sechziger Jahre geschrieben wurden. Auch Werke wie *„Ein Überlebender aus Warschau“* von Arnold Schönberg und das *„War Requiem“* von Benjamin Britten enthalten nicht nur Trauer, sondern wirken durchaus anklägerisch. Diese Kompositionen werden jedoch relativ selten, wenn überhaupt, im Konzertsaal aufgeführt; dort herrscht das Primat der „absoluten Musik“, auf deren Entstehung im folgenden kurz eingegangen werden soll.

Die Vorherrschaft der absoluten Musik beruht auf musikästhetischen Wandlungen, die sich im Verbund mit sozialen Veränderungen ergaben. Im ausgehenden 18. Jahrhundert herrschte noch die Auffassung vor, daß das Wesen aller Künste die Nachahmung der Natur sei. Man glaubte, der Komponist bilde die sichtbare und hörbare Natur sowie die menschlichen Affekte nach, wobei er sich ähnlich einem Handwerker bestimmter festgelegter kompositorischer Handwerksregeln bediente.⁹ Dies wandelte sich nach Festigung der bürgerlichen Gesellschaft. Musik bekam nun eine psychische Funktion zugewiesen, sie wurde als Ausdruck subjektiver, im Menschen liegender Gefühle gedeutet. Der Bürger war sein eigener „Herr“, der sich nicht mehr vom Adel bevormunden ließ. Seine beim Musikhören ausgelösten Gefühle erschienen ihm individuell und subjektiv. In Wirklichkeit beruhten sie wie zuvor auf kulturellen Traditionen, die dechiffriert und seelisch zum Klingen gebracht wurden.

Die Komponisten verzichteten auf die platte Nachahmung und suchten eine andere, tiefer liegende Ebene. Exemplarisch hierfür ist Carl Maria von Webers Äußerung zu seinem ersten Gesang aus dem Werk *„Leier und Schwert“*:

„Nur wünschte ich, daß Sie in dem Gebet während der Schlacht in der Klavierbegleitung nicht etwa ein Schlachtengemälde sehen sollten, nein, das Malen liebe ich nicht, aber die Wogen der Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht . . . die wollte ich schildern.“¹⁰

Obwohl die Programm- und die absolute Musik je eigene Wege gingen, vermengte sich die musikalische Bedeutungsebene. Akzeptiert man, daß Musik als kommunikativer Code auf mehreren Ebenen Bedeutungen transportieren kann, lassen sich Spuren kriegesisch-musikalischer Tradition unschwer feststellen. Als das Militär im 18. Jahrhundert zur festen Einrichtung wurde und sich damit das Marschieren im Gleichschritt durchsetzte, entstand ein spezieller Militärhythmus:

Dieser Rhythmus gefiel so sehr, daß er von etwa 1760 an die Kunstmusik beeinflusste. Er ist tausendfach in den schnellen Ecksätzen aller Sonatengattungen, in den langsamen Marschsätzen wie in den Trauermärschen zu finden: „Der Rhythmus des Militärs und der Kriege hat tiefste Spuren in der Musik der Epoche der entstehenden Heere und der Kriege hinterlassen“.¹¹

Die „*Sonata militare*“ von Ferdinand Kauer (1751-1831) beschreibt die Eroberung der Festung Oczakow von 1788. Auffallend sind die typischen Floskeln, die mit denen der absoluten Musik dieser Jahrzehnte übereinstimmen: aufstrebende Dreiklangsmelodik, einstimmige Läufe und rhythmische Prägnanz. Das Stück signalisiert Entschlossenheit, Willenskraft und Draufgängertum:

38 Figura Seconda. Il suono delle Trombe per l'assalto

44 Figura Terza. L'avanzo delle tre colonne

Aber auch die Instrumentenwahl ist von der Militärmusik beeinflusst worden. 1782 setzte Mozart in seinem Klavierkonzert C-dur KV 415 erstmals Trompeten und Pauken ein. Haydn übernahm zum Ergötzen des Londoner Publikums Elemente türkischer Militärmusik in die Sinfonie Nr. 100. Es handelt sich hierbei zunächst um exotisch-musikalische Farbtupfer und weniger um eine programmatische Absicht. Doch ändert sich dies mit der Zeit. Anhand der Instrumentenwahl soll dies exemplifiziert werden: die Klangfarbe kann durchaus Außermusikalisches transportieren. Tiefe Instrumente drücken meist etwas Feierliches aus; sogenannte „appellative“ Instrumente verstärken den Eindruck des Guten und Choralartigen (der „Gott-ist-auf-unserer-Seite“-Effekt). Insbesondere die Trompete ist seit altersher mit dem Militär verwoben. Trompeter waren innerhalb des Militärs stets privilegiert. Zu Zeiten des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. trugen sie kostbare Livreen und besaßen Pferde und einen Knecht. Die repräsentative Funktion des

Trompetenklanges hat sich bis heute gehalten. Stets, wenn auf der Opernbühne Staatsmänner, Helden oder Kämpfer auftreten und eine festlich-offizielle Stimmung verbreitet werden soll, ist sie zu hören. Ein typisches Beispiel sind die Auftritte des weisen Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“. Sowohl sein erster, als „Marsch mit Pauken und Trompeten“ gekennzeichneter Auftritt, als auch der Triumphchor aus dem 2. Finale sind Fanfarensätze. Bei Sarastros Eintritt ertönt stets ein militärisch-straffer Rhythmus. Trompeten und Pauken dienen dabei nicht nur der Klangverstärkung, sondern versinnbildlichen Macht und Prestige¹² – und die lag seit eh und je in Männerhand.

Es gäbe keinen musikalischen Fortschritt, wenn Musik nicht auch Widerspiegelung der geistigen und sozialen Entwicklung ihrer Zeit wäre. Ausnahmen bilden die Bereiche, bei denen eine feste Funktion durch die Jahrhunderte hindurch bestehen bleibt, etwa bei Kirchenliedern. Musik aber, die Probleme des Seelenlebens oder der Identitätsfindung behandelt, wird stets eine unverwechselbare Eigenheit ausdrücken wollen. Dies bedeutet kein Widerspruch dazu, daß sie aus Traditionen schöpfen muß, um verständlich zu bleiben. Das kompositorische Bewußtsein ist mit dem Lebensgefühl der Epoche und des Komponisten selbst verzahnt – und damit wird auch das Bewußtsein, ein Mann zu sein, mit allen historischen und psychischen Implikationen in das eigene Schaffen hineingetragen. Das Heldische, Kriegerisch-Kämpferisch-Gewalttätige, die Sucht, den Gegner vernichten zu müssen, und der Wunsch, die Führung an sich zu reißen: das sind traditionell männliche Charaktereigenschaften, die sich in den kulturellen Erzeugnissen niedergeschlagen haben. Von der *Bataille* Janequins vor 400 Jahren, der die Lust an der Zerstörung besingt („Packt sie, folgt ihnen nach. Schlagt sie, stoßt sie: Sie sind verwirrt, sie sind verloren, gebt drein, schlägt drein, sie räumen das Feld, ganz verloren, bei Gott!“) bis hin zum bombastischen Prunk der Kanonenschläge und Glocken in Tschaikowskis Ouvertüre „1812“ (die übrigens noch heute gerne von den Bundeswehr-Musikkorps gespielt wird) spannt sich ein weiter Bogen, der die männliche Faszination von Gewalt und Kampf ausdrückt. Im 19. Jahrhundert bekommt diese Tendenz ein zusätzliches Schwergewicht. Durch die Übernahme militärisch-kämpferischer Attribute in die absolute Musik und die Festigung der Geschlechter-Polarität im Bürgertum, die parallel dazu lief, wurden bestimmte musikalische Merkmale zu Bedeutungsträgern für männliche Identität. Alles, was ins Großartige und Konflikthaft-Kämpferische hineinwirkt, gehört hierzu. Große Aufschwünge in der Melodieführung, oft durch Dreiklänge dargestellt, vermitteln Aktivität und Schwung. Rhythmische Prägnanz überträgt Spannung und Erregung. Der verstärkte Einsatz von Schlagzeug und Blech, das volle Orchester, Oktavierungen und Einstimmigkeit vermitteln Geschlossenheit, Disziplin, Autoritätshörigkeit, aber auch Erhabenheit.

1857 schrieb der englische Autor J.D. Forbes:

„Eine Alpenreise ist vielleicht die weitgehendste Annäherung an eine Schlacht, die der gewöhnliche Bürger je erleben kann. Das Bergsteigen war für die viktorianischen Bürger die einzige Möglichkeit, Gefühle zu entwickeln, die ähnlich denen von Seeleuten und Soldaten waren.“¹³

Richard Strauß' „*Alpensinfonie*“ entwickelt mit ihrer prunkvollen, zur Kulmination führenden Klangfülle genau diese Gefühle von Abenteuerertum und Entdeckerfreude. Die Ästhetisierung des Heldisch-Männlichen hat vielfache Äste geschlagen und lebt bis heute fort; sie gehört zum Grundrepertoire unserer abendländischen Kultur.

III

Es gibt keine glaubhaften monokausalen Begründungen für die Entstehung von kriegerischen Konflikten, sondern lediglich Erklärungsansätze. Manche Psychologen

sehen in der angeborenen menschlichen Aggressivität einen möglichen Auslöser. Für andere besitzt die Rüstungsspirale der Großmächte unkontrollierbare Tendenzen, die sich verselbständigen und zur Katastrophe führen können. Dem kapitalistischen Gesellschaftssystem wird nicht selten eine ebenso gefährliche Eigendynamik zugeschrieben. Wieder andere meinen, daß Kriege häufig dann angezettelt werden, wenn ein Land an inneren Konflikten zu zerbrechen droht: ein verzerrtes Feindbild wird errichtet, um von den eigenen Problemen abzulenken. Von feministischer Seite werden Männer gleich aus mehreren Gründen als Kriegstreiber eingeschätzt. Es gibt die These, daß sie als Kompensation für die Gebärfähigkeit die Kultur des Wettkampfes und des Krieges gesetzt haben. Andere meinen, daß es in der „Natur“ des Mannes liegt, sich andere unterzuordnen und sie zu bekämpfen. Und schließlich wird vermutet, daß die Männer bei Errichtung des Patriarchats aus Frauenverachtung eine männliche Reinkultur mit Über- und Unterordnungstendenzen gründeten, zu denen auch die militärischen Rangordnungen gehören.¹⁴

Unter der Prämisse, daß sich bei der Entstehung von Kriegen stets mehrere Faktoren überlagern, erscheint uns die sexualpsychologische Deutung durch Klaus Theweleit¹⁵ bemerkenswert. Seine Thesen, die auf der Analyse soldatischer Literatur gründen, betonen die Brüche der männlich-bürgerlichen Identität und deuten das Heer als eine Abwehr gegen das Bedrohende der Frau. Starrheit, Strammheit und Härte dienen dabei als Panzer gegen das andere Geschlecht. Eine Frau als gleichberechtigte Partnerin wäre eine psychische Unmöglichkeit. Kriege sind demzufolge eruptive Bemühungen, um die eigenen (männlichen) Interessen auf mehreren Ebenen zugleich gewaltsam zu klären. Im Klartext: durch einen Krieg kann man andere Völker und Länder annectieren; durch die Fiktion des Heldischen kann der Frau zugleich daheim gezeigt werden, daß das ungleiche Herrschaftsverhältnis rechtens und „natürlich“ ist.

In der Tat lassen sich zahlreiche Hinweise für die psychische Bedrohung des Mannes in den eigenen Aussagen finden. Während der NS-Zeit, als die Frau auf ihre alte Rolle der Hausfrau und Mutter zurückgedrängt wurde, stellten die Nazis fest, daß ein „grundsätzlich zugestandener, dauernder staatlicher Einfluß der Frau den Beginn des offenkundigen Verfalls“ darstellen mußte. Die gesamte Weltgeschichte wurde als „Folge männlichen Willens und männlicher Zeugungskraft“ aufgefaßt.¹⁶ 1912 stellte der Schriftsteller Oskar Schmitz bündig fest:

„Wer wünscht, daß die Kultur schöpferisch, also männlich bleibt, der muß sich freuen, wenn nach langen Jahren des Friedens, in denen immer wieder die physische wie die geistige Übermacht des Mannes erlahmt und darum mit vollem Recht von den Frauen in Frage gestellt wird, irgendein Anlaß kommt, der alle Debatten darüber, ob das größere Hirngewicht des Mannes wirklich geistige Überlegenheit bedinge, ob nach Generationen langer methodischer Erziehung die Frau dem Manne Gleiches leisten würde, zum Verstummen bringt.“¹⁷

Der Mann würde also lieber im Krieg sterben, als die Frau gleichberechtigt an seiner Seite ertragen zu müssen. Daß sich diese Angst nicht nur in der Philosophie und Literatur, sondern auch in der Musik widerspiegelt, verwundert nicht. Die Musikzeitschriften enthalten denn auch während der beiden Weltkriege zahlreiche Abhandlungen, die die reinigende, läuternde Kraft des Krieges mit der der Musik gleichsetzen.¹⁸

Aber Musik ist nicht gleich Musik. Hermann Glaser hat in einer Untersuchung über die ideologischen Strömungen im 19. und 20. Jahrhundert festgestellt, daß die Klassik mit spektakulärer Pose, mit Systematisierung, Gliederung und Organisation gleichgesetzt wurde. Sie galt als Bewältigung chaotischer Stoffe und undisziplinierter Menschen durch Schliff und Drill. Klassik war eine ästhetische Strategie und damit als eine Abart der

Kriegskunst zu interpretieren.¹⁹ Die Musik unterliegt dieser Einteilung: klassische Musik wird als männlich-positiv gegenüber der romantischen Musik gesehen. Und innerhalb des klassischen Bereichs ist es die militärisch-straffe Musik, die am besten dazu taugt, den Feind „Frau“ aus dem Feld zu schlagen. Aus der Fülle der Zeugnisse greifen wir zwei heraus. Das eine stammt von dem Philosophen und Nobel-Preisträger Rudolf Eucken:

„Die[.] romantische Kunst ist grundverschieden von der klassischen. . . . Diese ist durchgängig auf Maß und Grenze bedacht, sie will alles Einzelne straff zusammenfassen und zum Ganzen einer Wirkung verbinden, sie erstrebt einen klaren Aufbau unter sicherer Abwägung aller Verhältnisse, sie findet ihr Vorbild vornehmlich in der Höhe der griechischen Plastik. Die romantische Kunst hingegen verwirft alle feste Begrenzung, sie sucht das Unendliche und schwelgt in ihm, ihr verlaufen die Linien oft ineinander, und über der Erregung starker Eindrücke kommt sie nicht zu einem gegliederten Aufbau, die Lieblingsform ihrer literarischen Äußerung bildet der Aphorismus.

Gesundes und Ungesundes liegt nahe beieinander. Das Streben [.] im Gefühl sich der Wirklichkeit unmittelbar zu verbinden, mit ihr eins zu werden, ganz in sie überzufließen, ergibt leicht nicht nur eine Formlosigkeit und Verschwommenheit, sondern auch ein Zurücksinken in Sinnlichkeit und zwar nicht naiver Art.“²⁰

Ähnlich verhält es sich mit Heinrich Hart, der 1891 die Ansicht vertrat, daß auf Musik verzichtet werden könnte. Sie sei ein „Genußmittel wie Weib und Wein“, sie „berausche . . . schläfer ein . . . stifte chaotische Verwirrung und Auflösung in der Seele“, sie „erreg“ durch ihre Klangschwelgerei nur „das Tierische in uns“, sie ziehe ins Niedere, „Sinnliche“ herab und hemme die „geistige Entwicklung.“²¹

Die romantische Musik rückte das weibliche (sprich: sensualistische, ungeistige, entartete) Element gefährlich nahe. Die harmonische Auflösung der Musik sowie die von den Spätromantikern entfachten Klangeffekte mißfielen den Ideologen des Männlich-Starren. Sie zogen andere Töne vor:

„Der Männergesang, die Musik, die ungebrochene Kraft und Gemüt ausdrückt, alles Weibliche und Weibliche fernhält, bereitet die politische Tat vor, läßt die Nervenkraft ungeschmälert, entflammt die Begeisterung [.] und auch die Frau, ans Gehorchen gewöhnt und voll Bewunderung für Manneszucht und Kraft, beugt sich vor ihm.“²²

Die obigen Ausführungen sollten zeigen, daß Musik zwar neutral ist (eine Terz ist eine Terz), daß sie aber wie alle kulturellen Erscheinungen im Patriarchat der kulturellen Polarisierung unterliegt. Wir haben es mit einer merkwürdigen Dialektik von Ausklammerung und Integration des Weiblichen in der Musik zu tun. Die männliche Seite tritt immer dann auf, wenn es um die Bestätigung von Macht oder von männlicher Dominanz geht. Alle Märsche, Auftritte, Jubelouvertüren, aber auch die absolute Musik der Wiener Klassik zählen hierzu. Das Weibliche tritt als das Faszinierend-Bedrohliche immer wieder hervor. Es läßt sich nicht unterdrücken, muß aber wegen der Gefahr der ungezügelten Wucherung ständig zurechtgestutzt werden.

Abschließend sei eine Frage angeschnitten, die zwar nicht mit dem gestellten Thema stringent zusammenhängt, aber für Musikliebhaberinnen (und deren gibt es nicht wenige) von Interesse sein könnte. Wie sollen wir in unserer patriarchalen Kultur eigentlich mit Musik umgehen? Daß wir sie genießen, deutet darauf hin, daß Musik ein freiheitliches Potential besitzt, das sie über soziale und geschlechtsspezifische Schranken hinweghebt. Man kann sie im optischen Sektor etwa mit Hitchcock-Filmen vergleichen. Hitchcock trägt seine Aggressionen gegenüber den schönen, unnahbaren Blondinen zur Schau, indem er sie allerlei Grausamkeiten unterwirft. Obwohl wir den frauenfeindlichen Konsensus seiner Filme erkennen, schauen wir sie dennoch an. Denn eine der Bedeutungsebenen seiner Filme berührt archaische Todesängste. Wir bannen diese existentiellen Ängste,

indem ihre künstliche Zurschaustellung bis zur Entladung und Entspannung lustvoll nachvollzogen wird. Beim Musikhören kann ein ähnlich ambivalentes Verhältnis entstehen. Einerseits ruft das Imponiergehabe heroisch-soldatischer Klänge den Eindruck von Brutalität und Gewalt hervor. Solche Musik wurde oft genug benutzt, um angebliche rassische Überlegenheit und die Zerstörung des Andersartigen zu legitimieren. „Der Marsch [...] stimmt jedermann national [...] und je nach weiteren Accessoires gewalttätig“.²³ Andererseits besitzt der schwungvolle Marschrhythmus durchaus die Fähigkeit, freudig zu erregen. Das mag daran liegen, daß dieser Art von Musik etwas von einer elementaren Lebensäußerung anhaftet, die in ihrer Ursprünglichkeit und Unsentimentalität unmittelbar anspricht. Wer solche Musik Jugendlichen vorspielt, denen die historischen Implikationen nicht bewußt sind, wird diese positive Resonanz vorfinden, verbunden mit der Lust, den Körper dazu zu bewegen.

Adäquates Hören wird, um weder in dogmatischer Verdammung oder im gefühlsduseligen Abschalten zu verharren, das seelisch offene, intuitive Hören und die historisch-bewußte Haltung zugleich umfassen. Komponisten haben – das ist unlängst anschaulich am Beispiel Mahlers gezeigt worden²⁴ – oft unbewußt und sogar gegen ihren Willen das Leiden an der patriarchalen Gesellschaftsstruktur in ihr Schaffen verwoben. Das heißt wiederum nicht, daß man Misogynes in der Musik einfach überhören sollte. Militär und Musik bilden eine frauenfeindliche, ja eine menschenfeindliche Allianz. Es gilt, nicht die Musik, wohl aber die Maskerade der l'art-pour-l'art-Ästhetik aufzubrechen und die ideologische Fassade bloßzulegen.

Die politisch progressiven Vertreter der Musikforschung sind allenfalls bereit, klassenspezifische Unterschiede zu konstatieren: „Herrschende wie beherrschte Klassen entwickeln jeweils unterschiedliche musikkulturelle Bedürfnisse, Formen und Funktionen“.²⁵ Daß gemäß der Überzeugung der Linken die Frauen der Klasse ihrer Männer zugeschlagen und ihnen keine eigenständigen Hörweisen und Hörbedürfnisse zugestanden werden, paßt in den üblichen Rahmen männerorientierter Wissenschaft. Hier wäre, langfristig gesehen, ein weites Feld offen für feministische Forschung: nicht nur, um historische Strukturen zu durchschauen, sondern auch, um die Frage nach einer möglichen eigenständigen Frauenkunst voranzutreiben.

Anmerkungen

1 Wilhelm Wieprecht, *Die Militair-Musik und die militair-musikalische Organisation des Kriegsheeres*, Berlin 1885, S. 5.

2 Helga de la Motte-Haber, „Musik als erlebtes Gefühl – Ausdruck als Sinnkategorie von Musik“, in: Klaus-E. Behne (Hrsg.), *Musikpädagogische Forschung*, Bd. 3. Laaber 1982, S. 12.

3 Adolf Weissmann, *Musik und Krieg. Die Musik/1914*, S. 99.

4 Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938, S. 202.

5 Vgl. Riemann *Musiklexikon*, Mainz 1967, Stichwort *Militärmusik*.

6 Rudolf Gläsel, *Zur Geschichte der Battaglia*, Leipzig 1931, S. 38.

7 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens*, Wien 1869. Teil I, S. 170.

8 Zit. b. Karl Nef, „Schlachtendarstellungen in der Musik“, in: *Der Grenzboten*, 3/1904, S. 286.

9 Vgl. Eckard Nolte, *Die Musik im Verständnis der Musikpädagogik des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 1982, S. 15.

10 Zit. b. Ernst Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Wiesbaden 1979 (Nachdr. von 1929), S. 66.

11 Hans Engel, „Rhythmus der Zeit“, in: Tibor Kneif (Hrsg.), *Texte zur Musiksoziologie*, Köln 1975, S. 171.

12 Vgl. Verf., „Hinab mit den Weibern zur Hölle. Warum wurde die „Zauberflöte“ ein Erfolg?“

- in: Rita v.d. Grün (Hrsg.), *Venus Weltklang*. Berlin 1983.
- 13 Zit. b. Gisela von Wysocki, *Weiblichkeit und Über Virginia Woolf*, Frankfurt 1982, S. 20.
 - 14 Vgl. Rosemarie Rübsamen, „Patriarchat – der (un)heimliche Inhalt der Naturwissenschaft und Technik“, in: Luise Pusch (Hrsg.), *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*, Frankfurt 1983, S. 294.
 - 15 Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Frankfurt 1977.
 - 16 Vgl. Programmheft der Hochschule der Künste, *Komponistinnen im 3. Reich*, Berlin 1983.
 - 17 Oskar Schmitz, „Der Kulturwerth des Krieges“, in: *Die Zukunft*, 44/1912.
 - 18 Vgl. die Jahrgänge 1914-1918 der Zeitschrift *Die Musik*; vgl. auch Heinz Lemmermann, *Kriegserziehung im Kaiserreich. Studien zur politischen Funktion von Schule und Schulmusik 1890-1918*, Lilienthal 1984.
 - 19 Hermann Glaser, *Spießerideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1974, S. 30.
 - 20 Rudolf Eucken, *Die Träger des deutschen Idealismus. Männer und Völker*, Berlin 1915, S. 116f.
 - 21 Zit. b. Jost Hermand, *Konkretes Hören*, Berlin 1981, S. 33.
 - 22 Weissmann, a.a.O., S. 102.
 - 23 Lutz Rössner, „Jugend und Musik“, in: Werner Krützfeldt (Hrsg.), *Didaktik der Musik* 1969, Hamburg 1970, S. 9.
 - 24 Vgl. den Beitrag von Susanna Großmann-Vendrey in: *Feministische Studien* 2/1983.
 - 25 Hartmut Fladt/Hanns-W. Heister, „Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks“, in: *Die Musikforschung*, 33/1980, S. 479.