

# DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI



SPIELZEIT  
22/23

# **DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI**

**Schauspiel von Bertolt Brecht**

**Emma Schoepe** Arturo Ui, Gangsterchef

**Hannah Jaitner** Ernesto Roma, sein Leutnant

**Susanne Weckerle** Der Dogsborough / Betty Dullfeet

**Andreas Guglielmetti** Emanuele Giri, Gangster

**Gilbert Mieroph** Der Blumenhändler Giuseppe Givola, Gangster

**Rolf Kindermann** Flake / Goodwill, ein Herr von der Stadtverwaltung /

Der Richter / Erster Grünzeughändler von Chicago

**Konrad Mutschler** Butcher / Zweiter Grünzeughändler von Chicago

**Dennis Junge** Clark / O'Casey, Untersuchungsbeauftragter / Der

Verteidiger / Zweiter Grünzeughändler von Cicero

**Lucas Riedle** Sheet, Reedereibesitzer / Bowl, Kassierer bei

Sheet / Ein kleiner Mann, Ignatius Dullfeet / Eine Frau / Erster

Grünzeughändler von Cicero / Hook, Gemüsegroßhändler

**Stephan Weber** Ein Arbeitsmann / Ein Schauspieler / Der

Angeklagte Fish

**Regie** Dominik Günther

**Bühne & Kostüme** Sandra Fox

**Musik** Leo Schmidthals

**Dramaturgie** Thomas Gipfel

**Regieassistenz** Frank Dominik Mayer

**Inspizienz** Magdalena Heffner

**Soufflage** Fabian Krätschmer

**Premiere** 17. Februar 2023, Saal

**Aufführungsdauer** ca. 2 Stunden 30 Minuten, eine Pause

**Aufführungsrechte** Suhrkamp Theater Verlag, Berlin

**Technischer Direktor** Martin Fuchs **Leiter der Bühnentechnik** Bernd Jäger **Theatermeister** Bernd Jäger, Florian Leiner **Assistentin der Technischen Direktion** Bettina Vögele **Ausstattungsassistentin** Regina Reim **Stücktechnik** Helmut Schilling, Stefan Podlasek, Reinhold Mayer, Hans-Jürgen Schuler, Radovan Basarić, Manuel Bernhardt, Nicolas Sühning, Stephan Leiner, Clemens Menschel, Xavier Gey, Hendrik Wutz, Sascha Anselm, Musa Camara **Leiter der Abteilung Beleuchtung** Milan Basarić **Lichtgestaltung** Milan Basarić, Gyula Farkas, Marvin Schaab **Leiter der Abteilung Ton, Video & Stückbetreuung** Uwe Hinkel **Damengewandmeisterin** Gundula Neubauer **Herren- und Kleidermeisterin** Susanne Bek-Sadowski **Schneiderei/Ankleiderinnen** Sabine Czarski, Marlis Christmann, Claudia Flemming, Gabriele Heinzmann, Ingrid Jarosch, Anne Walker, Kristina Weber, Alexandra Bechthold **Leiter der Abteilung Maske** Peter Hering **Maske** Birgit Fiedler, Kerstin Walter **Leiterin der Abteilung Requisite** Alexandra Doerr **Requisite** Laura Egger **Werkstättenleitung** Nils Nahrstedt, Eugen Krauss **Malsaal** Jolanta Slowik, Alexandra Petukhova **Schreinerei** Günter Bitzer, Steffen Rogosch, Diana Sagnelli **Dekosaal** Helmut Vogel **Leiter der Abteilung Schlosserei** Manuel Bernhardt **Schlosser** Nicolas Sühning

#### BILDNACHWEIS TITEL

Andreas Guglielmetti, Rolf Kindermann, Emma Schoepe, Susanne Weckerle

#### TEXTNACHWEIS

*Wir sind Ui...* Notizen zu „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui ist ein Originalbeitrag von Thomas Gipfel für dieses Programmheft. Bernd Matzkowski: *Bertolt Brecht. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Hollfeld 1999, Suzanna Randal: *Wie viel Macht hat Musik?* Beitrag von „Allegro“ am 31. März 2022 auf BR-KLASSIK, *Wie uns Musik verführt - die Macht der Klänge*, Betrag von SWR-Wissen am 29.10.2020

**IMPRESSUM**  
**Herausgeber**  
**Landestheater**  
**Württemberg-Hohenzollern**  
**Tübingen Reutlingen**  
Spielzeit 22/23  
**Intendant**  
Thorsten Weckherlin  
**Verwaltungsdirektorin**  
Dorothee Must  
**Redaktion**  
Thomas Gipfel  
**Gestaltung**  
giesevogler.com  
**Probenfotos**  
Tobias Metz  
[landestheater-tuebingen.de](http://landestheater-tuebingen.de)

**Haftung für Links** Unser Angebot enthält Links zu externen Inhalten und Websites Dritter, auf deren Inhalte wir keinen Einfluss haben. Deshalb können wir für diese fremden Inhalte auch keine Gewähr übernehmen. Für die Inhalte der verlinkten Seiten ist stets der jeweilige Anbieter oder Betreiber der Seiten verantwortlich. Die verlinkten Seiten wurden zum Zeitpunkt der Verlinkung auf mögliche Rechtsverstöße überprüft. Rechtswidrige Inhalte waren zum Zeitpunkt der Verlinkung nicht erkennbar.

\*Aus datenschutzrechtlichen Gründen werden einige Mitarbeiter\*innen nicht genannt.

Mit freundlicher Unterstützung



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



Stadt Reutlingen



Kommunaler Interessensverein  
Landesbühne Tübingen



# WIR SIND UI...

## Notizen zu „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“

„Er wechselte das Land häufiger als die Schuhe“, sagte Max Frisch über ihn. Am 28.2.1933, einen Tag nach dem Reichstagsbrand, verlässt Bertolt Brecht Berlin. Es folgt eine Odyssee quer durch Europa. Gemeinsam mit seiner Frau Helene Weigel flieht er über Prag und Wien in die Schweiz. Es folgen fünf Jahre in einem Fischerdorf in Dänemark. „Die Post kommt zweimal hin / Wo die Briefe willkommen wären“, heißt es über seine „Zufluchtsstätte“. Statt der Briefe kommen die Nazis und besetzen das Land. Also weiter nach Helsinki, Finnland! Lebensmittelknappheit herrscht dort. Das Land ist von Importen abgeschnitten und hat die Folgen des Bürgerkriegs noch nicht überwunden. Die Familie mietet eine Wohnung im Arbeiterbezirk Töölö an, um Geld zu sparen und selbst kochen zu können. Eigentlich will man rasch weiter und endlich in die USA, aber die Visa lassen auf sich warten und die Wehrmacht rückt schneller vor als gedacht. Ein Wettlauf mit der Zeit beginnt. Inmitten all diesen Trubels entwirft Brecht ein neues Stück. Es soll sich einerseits mit den Gründen seiner Flucht aus Deutschland



beschäftigen und andererseits in den USA reüssieren können. In seinem „Arbeitsjournal“ schreibt er: *„an das amerikanische theater denkend, kam mir jene idee wieder in den kopf, die ich einmal in new york hatte, nämlich ein gangsterstück zu schreiben, das gewisse vorgänge, die wir alle kennen, in die erinnerung ruft. (the gangster play we know.)“* Das Stück wird zunächst ein riesiger Flop.

„Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ zeichnet den Aufstieg Adolf Hitlers als den eines Chicagoer Gangsters nach und zeigt, wie die wirtschaftlichen Machtverhältnisse und alte politische Eliten den Aufstieg des Faschismus begünstigten. Wollte man nicht daran erinnert werden, dass so etwas wie der Aufstieg eines faschistischen Diktators überall und zu jeder Zeit, also auch in den USA, passieren könnte?

1931 war eine Al Capone-Biografie von Fred Pasley erschienen. Als Brecht diese las, musste er erstaunt festgestellt haben, wieviel Parallelen es zwischen dem Aufstieg des Gangster-Königs und der „Machfergreifung Hitlers“ gab. Erinnernte das St. Valentins-Massaker Capones nicht verblüffend an die Ereignisse um den Röhm Putsch? Präsentiert sich in der Geschichte Al Capones nicht das Verbrechertum auf dem höchsten organisatorischen Standard der kapitalistischen Welt: dem des Trusts?

Brecht verkriecht sich ins Studium der unterschiedlichsten Quellen, darunter vor allem auch Gangsterfilme. Selbst bei eisigster Kälte besucht er am 15.1.1941 das Kino Astoria in Helsinki, um sich „Unsichtbare Ketten“ anzusehen.

Ui ist für Brecht „ein Versuch, der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers dadurch zu erklären, daß er in ein ihr vertrautes Milieu versetzt wurde.“ Dominik Günthers Inszenierung und die Bühne von Sandra Fox nehmen diesen Versuch beim Wort und versetzen die Handlung in einen Supermarkt. Wie die „Heilige Johanna“ oder die „Rundköpfe“ setzt auch der „Ui“ mit der Großen Krise ein. Die Konjunktur bricht ein, die Großunternehmer bangen um Absatz und Gewinn. Das System droht aus den Fugen zu geraten. Da wittert ein Gangster seine Chance.

Kein Ort scheint besser geeignet für die Schilderung von Inflation und Absatzkrise als ein Supermarkt. Spätestens seit im Zuge von Corona-Pandemie und Ukrainekrieg Nudeln und Klopapier gehortet wurden, die Angst vor leeren Regalen grassierte und die Lebensmittelpreise immer noch steigen, können wir sehen, dass sich dort Krisenerscheinungen auf eine höchst symbolische Art und Weise kristallisieren.

Eine infantile Gesellschaft klammert sich zwanghaft an einen Normalzustand, der gar nicht mehr zu halten ist. Verzweifelt versucht man durch Werbung Waren absetzen zu können, die sich schon keiner mehr leisten kann. Jeder will noch seinen Schnitt zu machen. Jeder giert nach Macht. So gelingt einem „einfachen Sohn der Bronx“ der Aufstieg zum Gewaltherrscher. „Verwiesen und geholt, gerufen und verschrien. Mit Drohn und Betteln, Werben und Beschimpfen. Mit sanfter Gewalt und stählerner Umarmung“, aber auch – wie die musikalische Gestaltung von Leo Schmidhals zeigt – weil er Verführungs- und Manipulationsmechanismen perfekt beherrscht. Sein Aufstieg wird zur (Schlager-)Show. Sein Aufstieg ist „aufhaltsam“, doch niemand schreitet ein, obwohl er offen sichtbar vor den Augen aller geschieht. Diese Aufstiege passieren auch heute immer wieder und an den unterschiedlichsten Orten, denn: „Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.“



# ÄNDERE DIE WELT, SIE BRAUCHT ES...

## „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ als episches Theater

*„die wirkung der doppelverfremdung – gangstermilieu und großer stil – kann schwer vorausgesagt werden. noch die der ausstellung klassischer formen wie der scene in martha schwertleins garten und der werbungsszene aus dem dritten richard.“*

Als Brecht diese Sätze niederschreibt (28.3.1941), hat er den „Ui“ fast fertiggestellt (eine Szene fehlt noch). Bereits jetzt hat er aber die Wirkung des Stücks auf das Publikum (das amerikanische Broadway-Publikum) vor Augen. Brechts Überlegung macht sich dabei an der von ihm als „Doppelverfremdung“ bezeichneten Grundierung des Stücks fest (Verlagerung der Fabel ins Gangstermilieu; Verwendung des „großen Stils“, Verweise auf Klassiker).

Der Begriff „Verfremdung“ kann als zentraler Begriff der Brecht'schen Theatertheorie und -Praxis gelten. Er ist aufs engste verknüpft mit dem epischen (dialektischen) Theater Brechts.

Brecht verwarf, in Auseinandersetzung mit der Poetik des Aristoteles und den Theaterauffassungen Lessings, die Einfühlung, die nach seiner Auffassung mit dem aristotelischen Theater verbunden war. An die Stelle der Einfühlung sollte die Verfremdung treten: „Die Einfühlung ist das große Kunstmittel einer Epoche, in der der Mensch das Variable, seine Umwelt die Konstante ist. Einfühlen kann man sich nur in den Menschen, der seines Schicksals Sterne in der eigenen Brust trägt, ungleich uns. (...) Die Frage lautet also: Ist Kunstgenuß überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer anderen Basis als der Einfühlung? (...) Was konnte an die Stelle von Furcht und Mitleid gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns

zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? (...) Ich kann die neue Technik des Dramenbaus, des Bühnenbaus und der Schauspielweise, mit der wir Versuche anstellten, hier nicht beschreiben. Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die Verfremdung herbeizuführen. Was ist Verfremdung? Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen oder Neugierde zu erzeugen.“

Für Brecht hatte das Theater des Aristoteles zu seiner Zeit seine Berechtigung, im „wissenschaftlichen“ Zeitalter aber konnte es nur ein „nicht-aristotelisches Theater“ geben. Zudem hielt Brecht die begriffliche Trennung von EPIK und DRAMA für überholt, insofern sein Theater epische Mittel einsetzte (episches Theater). Unter dem Einfluss der Lehre von Marx und Engels sah Brecht die Gesellschaft als von Antagonismen (Widersprüchen) vorangetrieben; diese inneren Widersprüche galt es nach Brecht auf dem Theater zu zeigen, um dadurch den



Zuschauer von einem Betrachtenden zu einem Handelnden, die Gesellschaft Verändernden zu machen (dialektisches Theater). Erreichen wollte Brecht dieses Ziel durch eine neue Art der Darstellung (der Schauspielkunst) und durch die Montage zahlreicher Elemente. Der szenische Text, die Musik, das Bühnenbild und die Darstellung auf der einen Ebene wurden ergänzt durch Songs, Kommentare und lyrische Elemente auf einer zweiten Ebene. Hinzu kamen die technischen Hilfsmittel: Tafeln, Projektionen, Filmeinblendungen usw. Diese Elemente sollten aber nicht zu einem „Gesamtkunstwerk“ verschmelzen, sondern sich gegenseitig verfremden (Prinzip der „harten Fügung“) und so dem Zuschauer unterschiedliche Horizonte eröffnen, etwa wenn eine Figur in einem Song einen völlig anderen Standpunkt als im von ihr gesprochenen szenischen Text vertritt oder sich mit einem Kommentar direkt an das Publikum wendet. „Der V-Effekt wurde im deutschen epischen Theater nicht nur durch den Schauspieler, sondern auch durch die Musik (Chöre, Songs) und die Dekoration (Zeigetafeln, Film usw.) erzeugt. Er bezweckte hauptsächlich die Historisierung der darzustellenden Vorgänge.“ Historisieren aber heißt für Brecht, historische Bedingungen als von Menschen gemacht und somit auch als durch Menschen veränderbar zu zeigen. Und es heißt auch, in den Menschen, die Lust an der Veränderung zu wecken.

### **Verfremdung im epischen Theater - die Merkmale**

- Ansprache des Publikums durch die Schauspieler
- Musikeinlagen durch Chöre oder Lieder
- die Einblendung von Texten, Filmen oder Bildern
- (z. B. Plakate oder Spruchbänder)
- eine karge Bühne, keine Requisiten, keine aufwendigen Kostüme
- das Sprechen in Versen
- Schauspieler, die nicht zur Rolle passen, z. B. wenn ein junger Schauspieler eine alte Figur darstellt
- sehr helle Beleuchtung mit sichtbaren Scheinwerfern

# EIN PARABELSTÜCK

## Der antifaschistische Kern des Dramas

In den „Notizen“ zum „Ui“ hat Brecht das Drama ein Parabelstück genannt. Damit stellt Brecht den „Ui“ in Beziehung zu einer Form, derer er sich auf vielfältige Weise in seinem dramatischen Werk bediente. Zu den Parabelstücken Brechts sind etwa zu zählen „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“, „Der gute Mensch von Sezuan“ und „Der kaukasische Kreidekreis“. Joost, Müller und Voges kommen zu der Einschätzung: „Zu den wichtigsten Mitteln, das als richtig Erkannte für eine spätere Rezeption dauerhaft zu bewahren, gehört wiederum die dramatische Parabel, die seit den späten dreißiger Jahren endgültig zum bestimmenden Formtypus des epischen Theaters wird. Sie ist aus dem aktuellen Bedürfnis entstanden, Erkenntnisse durch modellhafte Veranschaulichung praktikabel zu machen, erweist sich aber gleichzeitig als fähig, die Prinzipien des epischen Theaters in eine dauerhafte ästhetische Gestaltung zu überführen.“ Die Parabel als literarische Darstellungsweise ist eine Form uneigentlichen Sprechens und Schreibens. Sie bezieht ihre Spannung und ihr Erkenntnisvergnügen aus der Übertragungsmöglichkeit zwischen dem Gezeigten und dem Gemeinten, beleuchtet und erhellt also einen Gegenstand (ein Problem, ein Thema) durch analoge Vergleichsmöglichkeiten (Analogieschluss), ohne dass Gezeigtes und Gemeintes in allen Einzelheiten unmittelbar übertragen werden können.

Im „Ui“ geht es Brecht um eine dialektische Beziehung von Verhüllung und Enthüllung. So schreibt er im „Arbeitsjournal“ am 1.4.1941: *„im Ui kam es darauf an, einerseits immerfort die historischen vorgänge durchscheinen zu lassen, andererseits die ‚verhüllung‘ (die eine enthüllung ist) mit eigenleben auszustatten, dh, sie muß – theoretisch genommen – auch ohne ihre anzüglichkeit wirken. unter anderem wäre eine zu*

*enge Verknüpfung der beiden Handlungen (gangster- und Nazi-Handlung), also eine Form, bei der die gangster-Handlung nur eine Symbolisierung der anderen Handlung wäre, schon dadurch unerträglich, weil man dann unaufhörlich nach der ‚Bedeutung‘ dieses oder jenes Zuges suchen würde, bei jeder Figur nach dem Urbild forschen würde, das war besonders schwer.“*

Die Bestimmung, die Brecht hier vornimmt, zeitigt für die Anlage des „U1“ bestimmte Konsequenzen. Das Drama erhebt nicht den Anspruch, den Aufstieg Hitlers bis zur sog. „Machtergreifung“ und zum Anschluss Österreichs historisch umfassend abzubilden, wengleich bestimmten Etappen des Werdegangs Hitlers hinter einzelnen Szenen aufleuchten und Brecht durch die für die einzelnen Bilder vorgesehenen Zeittafeln den historischen Bezug immer wieder herstellt.

Brecht klammert im „U1“ bestimmte historische und politische Zusammenhänge von vornherein aus, so etwa den Widerstand gegen Hitler (vor und nach der „Machtergreifung“). Auch Hitlers Rassenideologie, die antisemitische Propaganda der



Nazis sowie außenpolitische Themen (Vertrag von Versailles) spielen im Stück keine Rolle. Brecht konzentriert sich ganz darauf, „der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers dadurch zu erklären, daß er in ein ihr vertrautes Milieu versetzt wurde“, das Milieu des Gangstertums nämlich. „Brecht will nicht die Totalität erfassen, er will Ausschnitte präsentieren, an deren Schnittpunkten die historische Spezifik am deutlichsten wird. Was am Aufstieg Uis untersucht wird, organisiert sich gerade nicht durch die primäre Handlung, sondern erst durch ihre Verbindung mit dem nicht-geschichtlich-konkret Realen, dem kunsthaften Mehr, und der dadurch aufgezeigten Differenz von Realem und Fiktion. Nicht, dass auf Hitler und andere verwiesen wird, ist entscheidend, vielmehr das, was an diesen in die Kunstfiguren aufgelösten Typen in der Abstraktion bzw. Verallgemeinerung an politischer Aussage konkretisiert wird.“ Wenn Brecht also im „Uis“ die „Karriere“ Hitlers beleuchtet, so tut er das nicht, um Hitlers Weg an die Macht abzubilden, sondern, auf der Folie tatsächlicher historischer Vorgänge, in verfremdeter Form Erkenntnisse aus dem Weg des Phänomens



Hitler an die Macht zu ziehen. Diese Erkenntnisse sollen dazu dienen, für **Gegenwart** und **Zukunft** Konsequenzen im Kampf gegen die „großen Töter“ aufzuzeigen, indem bestimmte Muster und Mechanismen des Aufstiegs Hitlers dargelegt werden. Dies macht schon der eigentümliche Titel des Stücks deutlich. Als Brecht das Stück schreibt, ist der Kampf gegen Hitler auf einem Tiefpunkt angelangt. Die deutschen Truppen beherrschen (noch) die Schlachtfelder in Europa, Widerstand gegen Hitler im eigenen Land ist nicht bemerkbar. Und der Ui des Stücks triumphiert mit der Einnahme Ciceros. Und dennoch nennt Brecht das Stück „Der **aufhaltsame** Aufstieg des Arturo Ui“. Die Lehre der Parabel weist also über die Gegenwart hinaus, wobei Brechts Einschätzung des deutschen Faschismus und Hitlers bei der Gestaltung der Ui-Figur natürlich eine Rolle spielt.



# WIE VIEL MACHT HAT MUSIK?

Musik ist in unserem Leben allgegenwärtig. Auch wenn uns ihre Wirkung im Alltag oft gar nicht bewusst ist, manipuliert sie uns in vielen Bereichen. Mit Musik geht uns vieles besser von der Hand; sie kann trösten, sie verbindet, sie kann uns beim Essen oder beim Einkaufen regelrecht verführen. Wir verbinden sie mit Intelligenz, und nur ein Mensch kann sich Tonfolgen ausdenken, mit denen er andere in Begeisterungstürme oder in Tränen ausbrechen lässt. Wenn wir Musik hören, dann reagiert unser ganzer Körper – und nicht nur das Gehör. Herzschlag, Gehirnströme und Hormonhaushalt verändern sich. Wer Musik hört, wird aktiver und leistungsfähiger; Musik kann beeinflussen, wie wir essen, wie viel wir trinken, was wir kaufen, wie schnell wir uns bewegen. Ebenso kann sie entspannend wirken. Wenn Musik das limbische System erreicht, jene Hirnareale, in denen Emotionen verarbeitet werden, kommt es zur Ausschüttung des Glückshormons Dopamin.



Musik wird daher schon lange gezielt eingesetzt, um Konsument\*innen zu beeinflussen: sei es im Restaurant, in Geschäften beim Einkaufen oder in der Werbung. Aber auch Staaten, Religionen oder politische Gruppen setzen Musikstücke ganz gezielt ein, um Menschen zu beeinflussen. Warum eignet sich ausgerechnet die Musik besonders gut als Machtinstrument?

*„In meiner Jugend war ich auf vielen Konzerten von Rock- und Punkbands. Die Dynamik dort fand ich faszinierend. Alle haben der Band zugejubelt, ich im Publikum war plötzlich Teil einer Gruppe, obwohl ich die anderen Menschen um mich herum ja eigentlich gar nicht kannte. Aber wir haben alle gemeinsam die Songtexte mitgesungen. Die Musik war so mächtig, dass sie ganz unterschiedliche Menschen vereinen konnte.“*

## **DIE EMOTIONALE WIRKUNG DER MUSIK**

“Musik spricht etwas so tief in uns an, was uns emotional aufwühlt, was wir gar nicht so erklären können”, erklärt mir Dr. Yvonne Wasserloos dieses Phänomen. Sie ist Professorin für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Diese starke Wirkung von Musik macht sie auch für Herrschende, für Staaten, Religionen und politische Gruppen so attraktiv. Sie setzen Musik ganz gezielt ein, um Menschen zu beeinflussen. Im Wahlkampf werden energetische Popsongs gespielt. Im Krieg sollen martialische Märsche zum Kampf motivieren. Sich endlos wiederholende, spirituelle Klänge können uns in Trance versetzen. Musik wird aber auch instrumentalisiert, wenn vor einem Fußballspiel der Deutschen Nationalmannschaft die Nationalhymne gespielt wird – als klingendes Staatssymbol.

## **IDENTIFIKATION MIT DEM STAAT: NATIONALHYMNEN**

“Mit Hymnen versucht man, die Bevölkerung immer wieder auf den Staat einzuschwören. Sie soll sich mit ihrem Staat identifizieren”, so Yvonne Wasserloos. Besonders stark ist die Wirkung, wenn die Menschen im Stadion laut mitsingen. “Das erzeugt Gemeinsamkeit. Man fühlt sich mit anderen

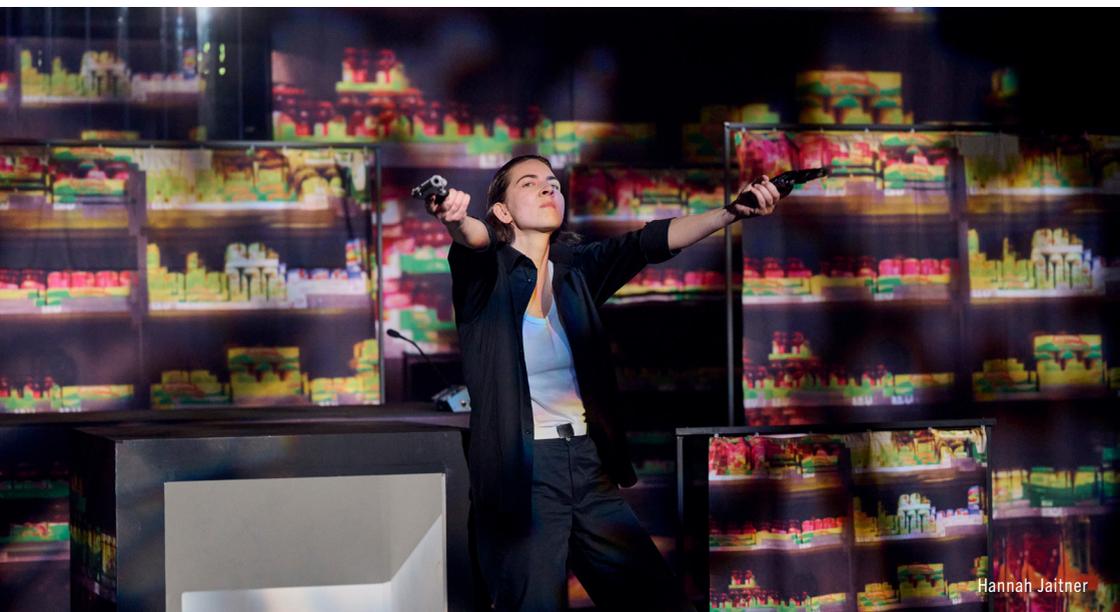
verbunden. Hier kann man sich viel stärker zu einem Staat bekennen als etwa durch eine wehende Fahne.“ Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit beim gemeinsamen Singen lässt sich sogar wissenschaftlich messen: Das Bindungshormon Oxytocin steigt an.

## **DIE SINGENDE REVOLUTION IM BALTIKUM**

Welche Macht das gemeinsame Singen haben kann, hat die Singende Revolution im Baltikum von 1987-1991 gezeigt. Während der langen sowjetischen Besetzung von Estland, Lettland und Litauen waren Volkslieder extrem wichtig für den Zusammenhalt der Menschen. Obwohl sie verboten waren, haben die Menschen diese Lieder immer wieder gesungen, als Widerstand gegen die Sowjetunion.

“Es ist bis heute ein unglaubliches Phänomen, dass man über dieses friedliche Singen eine Weltöffentlichkeit auf die Lage im Baltikum aufmerksam gemacht hat“, so Yvonne Wasserloos.

“Durch das permanente Singen der eigenen Volkslieder haben die Menschen gezeigt, dass sie souverän sind und kein Satellitenstaat sein wollen.“ Die Wirkung von Musik ist also so mächtig, dass sie sogar politische Systeme umkrempeln kann. Deshalb haben totalitäre Systeme auch immer versucht, Musik zu kontrollieren, erklärt mir die Musikwissenschaftlerin.



## **RICHARD WAGNERS MUSIK ALS PROPAGANDA-INSTRUMENT**

Im Nationalsozialismus wurde Musik für Ideologie und Propaganda instrumentalisiert. Als "deutsch" galten Stücke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner und vor allem Richard Wagner. Wagner hatte 1850 die Schrift "Das Judenthum in der Musik" verfasst und dadurch den Antisemitismus in der deutschen Musikwelt "salonfähig" gemacht. Das passte natürlich perfekt ins Konzept der Nationalsozialisten. Hitler selbst war ein großer Wagner-Fan und Ehrengast bei den Bayreuther Festspielen. Ab 1935 eröffnete Richard Wagners Oper "Die Meistersinger von Nürnberg" jedes Jahr in Nürnberg die Reichsparteitage der NSDAP. Und Richard Wagners klanggewaltige Tonsprache wurde gezielt benutzt als emotional-martialische Begleitmusik bei Feldzügen der Armee.

## **"ENTARTETE MUSIK" IN DER NS-ZEIT**

Musik, die nicht der nationalsozialistischen Ideologie entsprach, wurde als "entartet" diffamiert: Moderne Stile wurden mit den Begriffen "Degeneration" und "Zersetzung" gebrandmarkt. 1938



fand eine Ausstellung “Entartete Musik” in Düsseldorf anlässlich der Reichsmusiktage statt. Wie in München wurde auch hier “Undeutsches” an den Pranger gestellt, jüdische Operetten- und Schlagerkomponisten, atonale Werke und der Jazz wurden als “artfremd” diskriminiert.

### **SYSTEMKRITIK MITTELS MUSIK: DMITRI SCHOSTAKOWITSCH**

Auch in der UdSSR war genau vorgegeben, wie systemkonforme Musik zu klingen hatte. Doch die Werke des Komponisten Dmitri Schostakowitsch zeigen, wie man sich als Künstler auch in einer Diktatur seine schöpferische Freiheit erhalten kann. “Mit seiner Musik, die so ironisch ist und immer so am Rande des Sagbaren funktioniert, kritisierte Schostakowitsch subtil das System der UdSSR.” Als Beispiel nennt Yvonne Wasserloos Schostakowitschs 12. Symphonie mit dem Untertitel “Das Jahr 1917”. Die Symphonie wurde 1961 beim Parteitag der KPdSU uraufgeführt. Schostakowitsch setzte hier der Oktoberrevolution



ein musikalisches Denkmal – zumindest offiziell. “Das Finale ist im Grunde eine Vorführung der Parteigenossen, weil Schostakowitsch den Zuhörern den Applaus vorenthält. Aber er konnte dafür nicht sanktioniert werden.”

## **WIE RECHTSEXTREME MUSIK INSTRUMENTALISIEREN**

Seit Herbst 2021 leitet Yvonne Wasserloos gemeinsam mit Volker Ahmels das Zentrum für Verfemte Musik der hmt Rostock. Hier forscht die Musikwissenschaftlerin unter anderem zum Thema “Rechtsextremismus und Musik”. “Bis zum Jahr 2010 etwa hat die rechtsextreme Szene durch Musikproduktionen einerseits versucht, ihre Haltung über Musik zu artikulieren, aber damit auch zu manipulieren und neue Anhänger\*innen zu gewinnen”, erklärt mir die Wissenschaftlerin. Der Sound war brachial, die Gesangsstimmen klangen harsch. Die Texte riefen zu Hass und Gewalt auf.



## BILDGEWALTIGE VIDEOS MIT FILMMUSIK

Doch seit 2010 hat sich die Szene noch einmal ganz anders aufgestellt, so Wasserloos. Heute inszenieren sich rechtsextreme Gruppen häufig über Videos im Internet. “Das sind Dokumentationen oder Aktionen, die eigentlich nur deshalb gefilmt werden, damit sie auf YouTube hochgeladen werden können.” Yvonne Wasserloos stellte fest, dass für diese Videos zunehmend Mainstream-Musik benutzt wird, um die Bilder stimmungsvoll zu unterlegen und damit eine Wirkung zu erzielen. Sehr beliebt ist Filmmusik. Das Gefährliche: Die rechtsextremen Inhalte der Videos können von Laien oft gar nicht erkannt werden. “Man wird erst mal hineingesaugt durch die gewaltigen, eindrucksvollen Bilder und weiß gar nicht so richtig, um was es eigentlich geht.”

