

Rüdiger Ritter (*Bremerhaven*)

## Musik als Waffe oder Medium der Verständigung?

Kulturelle Identitätsbildungen in Wilna im 19. und 20. Jahrhundert\*

Musik überwindet Grenzen und verbindet Völker, da sie über Sprach- und kulturelle Barrieren hinweg Freundschaft zu stiften vermag – so lautet ein oft zu hörender Topos, wenn es um die Rolle der Musik in heterogenen Gesellschaften oder Situationen kultureller Begegnung und des Kulturkontakts geht.<sup>1</sup> Doch verhält es sich tatsächlich so? Stellt Musik tatsächlich immer ein interkulturelles Bindeglied dar oder fungiert sie nicht vielleicht sogar gerade aufgrund ihrer besonderen ›wortlosen‹ Wirkungsweise als Medium der Aus- und Abgrenzung verschiedener gesellschaftlicher Gruppierungen?

Einen guten Prüfstein für diese Fragestellung stellt die Situation in der Stadt Wilna von der Wende zum 20. Jahrhundert bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs dar. Wie kaum eine andere Stadt Europas wurde Wilna Objekt sich widerstreitender nationaler Interessen: Die Hauptstadt des heutigen Litauen gehörte in der Zwischenkriegszeit zu Polen, vor dem Ersten Weltkrieg zum Russischen Reich. Allein im 20. Jahrhundert wechselte sie nicht weniger als zehnmal den Besitzer: Bis 1915 handelte es sich um eine Gouvernementshauptstadt des Russischen Reichs. Am 19. August 1915 marschierten deutsche Truppen ein und nahmen die Stadt unter ihre Verwaltung. Am 2. Januar 1919 verließen die letzten deutschen Einheiten Wilna, nach der Kapitulation der polnischen Selbstverteidigung (*samoobrona*) zog die Rote Armee am 5. Januar 1919 ein, auf deren Macht sich die am 27. Februar 1919 proklamierte »Sozialistische Sowjetrepublik Litauen und Weißrussland«, die sogenannte Litbel, stützte. Am 21. April 1919 wurde die Stadt jedoch bereits wieder von den polnischen Truppen Józef Piłsudskis eingenommen. Am 14. Juli 1920 wurde Wilna wiederum durch sowjetische Truppen erobert, die bei ihrem Rückzug am 26. August 1920 desselben Jahres die Stadt vertragsgemäß an Litauen übergaben. Damit fand sich der nunmehrige Staatsoberhaupt Polens Józef Piłsudski jedoch nicht ab und fädelte insgeheim eine Militäraktion des Generals Lucjan Żeligowski ein, der Wilna und Umland am 9. Oktober 1920 eroberte und den Kunststaat »Mittellitauen« schuf. Die offizielle Eingliederung dieses Staatsgebildes in die Polnische Republik am 24. März 1922 war dann nur noch ein formaler Akt, die Stabilisierung der polnischen Elite in Wilna war längst erfolgt.

Mit diesen Machtwechseln ging zumeist auch ein Wechsel nicht nur der politischen, sondern auch der kulturellen Landschaft in der Stadt einher. Hinsichtlich des Musiklebens

\* Dieser Beitrag basiert auf Ergebnissen meiner Forschungen über das Musikleben in Warschau und Wilna, vgl. Rüdiger Ritter, *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 19), Stuttgart 2004, dort auch weitere Nachweise zu den hier besprochenen Einzelheiten.

<sup>1</sup> Rudolf Flotzinger, »Zum Topos von der Völker und Stände verbindenden Wirkung der Musik«, in: *IRASM* 12/2 (1981), S. 91–101. Interessant ist die Verbindung von ökonomischer Abhängigkeit, also: Zugehörigkeit und Art der Musik im deutschen Sprichwort »Wes' Brot ich ess', des' Lied ich sing«.

kann man vereinfachend drei Phasen unterscheiden: Die Reformen im Russischen Reich der Jahre 1904/1905 beendeten die russische Dominanz und führten zu einer Konkurrenzsituation vor allem der polnischen und der litauischen Bestrebungen, das Musikleben der Stadt zu bestimmen. In dieser Konkurrenzsituation stellte das litauisch-kommunistisch geprägte Musikleben der Litbel einen litauischen Höhepunkt dar. Nach Želigowskis Einnahme der Stadt verließen jedoch die litauischen Protagonisten Wilna, um fortan ein nationallitauisches Musikleben in Kaunas aufzubauen, so dass sich nunmehr die polnische Dominanz im Wilnaer Musikleben verfestigte. Litauische, russische und weißrussische Optionen konnten fortan nicht mehr sein als Äußerungen der jeweiligen Minderheiten. In dieser Hinsicht stellte sich die Zwischenkriegszeit als ein sehr homogener Zeitraum dar.<sup>2</sup>

Das Musikleben erfuhr als Folge dieser bewegten Geschichte mehrmals fundamentale Umstrukturierungen, die der Absicht der jeweiligen Machthaber entsprangen, Musik für Identitätsbildung, d. h. für die Festigung der eigenen Basis, nutzbar zu machen. Wie das in der Praxis aussah, zeigt exemplarisch der Wandel der Wilnaer Theaterlandschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Traditionell hatte es lediglich ein einziges repräsentatives Gebäude gegeben, das für Operaufführungen in Frage kam, nämlich das sogenannte Theater im Rathaus. Hier wurden, wie nach den Repressionen von 1864 nach der Niederschlagung des Januaraufstands nicht anders möglich, ausschließlich russischsprachige Werke bzw. Werke in russischen Übersetzungen gegeben. Im Jahr 1906, nach den kulturellen Liberalisierungen des Jahres 1904/1905 (Aufhebung des Druckverbots für litauische Publikationen in lateinischen Lettern, begrenzte Tolerierung der Betätigung nationaler Gruppierungen), rief der Gouverneur Svjatopolk-Mirskij einen sogenannten ›Rat für Theaterangelegenheiten‹ ins Leben, um das künstlerische Leben der Stadt zu überwachen. Der Rat bestand aus Mitgliedern aller nationalen Gruppierungen in Wilna. Man teilte die Benutzung des Theaters im Rathaus folgendermaßen ein: An drei Tagen der Woche sollte es für Veranstaltungen der Polen und Russen freistehen, Litauer erhielten einen Tag, Veranstaltungen von Weißrussen und Juden hingegen wurden nicht zugelassen.

Im Jahr 1913 eröffneten die Polen Wilnas ein zusätzliches Theater auf dem Pohulanka-Hügel, das als ihr künstlerisches Zentrum gedacht war. Tatsächlich gelang es ihnen, die Bedeutung des polnischen Musiklebens in der Stadt dadurch ganz wesentlich zu steigern. Als jedoch im Februar 1919 die erwähnte Litbel proklamiert wurde, führte ihr erster Mann, der litauische Kommunist Vincas Mickevičius-Kapsukas, eine neue Ordnung ein, der auch die Polen sich fügen mussten: Das Theater auf dem Pohulanka-Hügel wurde nun den Litauern übergeben, Polen erhielten einen kleineren Saal anderswo zugewiesen, während das große, repräsentative Theater im Rathaus nun den Juden zufiel.

2 Zu einer weiteren Phase schneller Machtwechsel kam es mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs: Am 19. September 1939 wurde Wilna als Folge des Hitler-Stalin-Pakts von der Roten Armee eingenommen, die die Stadt ihrerseits am 28. Oktober 1939 aufgrund eines entsprechenden Abkommens an Litauen übergab. Von Juni 1940 bis Juni 1941 war die Stadt von den Sowjets annektiert und war dann bis 1944 nationalsozialistisch besetzt, bevor die Sowjetunion nach 1944 durch Repatriierungen und Umsiedlungen die Stadt in sowjetischem Geist lituanisierte – mit einschneidenden Folgen auch für das Musikleben, was aber nicht Thema dieser Betrachtung ist.

Dieser Zustand war ebenso wenig von Dauer wie das damit zusammenhängende Staatswesen. Sogleich nach der Konsolidierung der polnischen Macht im Jahr 1920 holten sich die Polen ihr Theater auf dem Pohulanka-Hügel wieder zurück und beanspruchten auch das Theater im Rathaus für ihre Zwecke. Die anderen Minderheiten waren in der Zwischenkriegszeit auf ihre eigenen Räumlichkeiten angewiesen wie etwa Aula und Vortragssaal der Minderheitengymnasien (die nationalen Minderheiten unterhielten in der Stadt jeweils ein eigenes Gymnasium, das nach dem Minderheitenschutzgesetz toleriert wurde).

Das Musikleben war also Teil des Kampfes um Geltung und Einfluss, den die einzelnen nationalen Gruppierungen miteinander führten. Der »Besitz« zentraler Positionen galt dabei als wichtiges Ziel, um die eigene Bedeutung zu demonstrieren und damit auch den Anspruch auf politische Herrschaft in der Stadt zu untermauern. Dieses Bestreben beschränkte sich nicht nur auf das Musikleben, sondern auch auf die Musik selbst. Das beste Beispiel hierfür bilden die Bemühungen der litauischen Teilgesellschaft, so schnell wie möglich nach den Liberalisierungen von 1904/05 eine eigene litauische Nationaloper zu komponieren und in der ersehnten litauischen Hauptstadt Wilna zur Aufführung zu bringen. Diese Idee verlieh Komponisten und Musikern eine außerordentliche Dynamik, so dass in den Jahren nach 1904 sich nicht nur ein Großteil der Protagonisten der litauischen Musikszene in Wilna einfand, sondern auch das Ziel der litauischen Nationaloper in Gestalt der Aufführung von Mikas Petrauskas' Oper *Birutė* am 6. November 1906 verwirklicht werden konnte.

Nicht nur auf dem Gebiet der Kunstmusik und der Formen der »offiziellen« Kultur trat eine exkludierende Funktion der Musik deutlich hervor, sondern auch in anderen Formen, etwa beim politischen Lied. Die litauische Nationalbewegung etwa suchte ihren Anspruch auf die Stadt durch Schaffung und Propagierung eines Liedguts zu untermauern, das nicht nur in Wilna, sondern auch im litauischen Staat der Zwischenkriegszeit zur Perpetuierung des Mythos der litauischen Hauptstadt Wilna hochgehalten wurde.<sup>3</sup>

Sieht man genauer hin, so wird aber erkennbar, dass unter der Oberfläche dieser so scharf akzentuierten und gegeneinander gerichteten Nationalbewegungen mit »ihrer« Musik auch Erscheinung zu beobachten waren, die auf Verbindungen hinweisen. In Einzelfällen war es sogar gerade die Musik, in der man sich ungeachtet der sonstigen nationalen Gegensätze in einer spezifischen »Wilnaer« Identität vereinen konnte.

Zunächst sind personelle Überschneidungen zu nennen. Oft wurden gerade prononciert litauische Musikveranstaltungen oder -vereine (Chöre, Gesangsvereine) von Mitgliedern besucht, die kein Litauisch, dafür aber Polnisch oder Russisch sprachen – selbst bei der Aufführung der litauischen Nationaloper *Birutė* handelte es sich nicht ausschließlich um litauischsprechende Aufführende. Niemand kam es in den Sinn, hier etwa von einer

3 Das beste und seinerzeit bekannteste Beispiel ist das Lied »Mes be Vilniaus nenurimsim« (Wir werden uns ohne Wilna nicht beruhigen). Weitere Beispiele bei Gražina Krivičkienė-Gustaitytė, *Vilnius lietuvių liaudies dainos* (Vilnius in Liedern des litauischen Volkes), Vilnius 1992 und in der Anthologie *Nepriklausomybės kovų dainos* (Lieder der Unabhängigkeitskämpfe), hrsg. von Vita Ivanauskaitė und Jūratė Gudaitė, Vilnius 1998. Diese Lieder waren Ausdruck des litauischen Unabhängigkeitswillens und nicht primär Ausdruck von Ereignissen der Wilnaer Stadtgeschichte. Sie dürfen daher nicht mit dem genuin städtischen Wilnaer Liedgut verwechselt werden.

›nationalen Schande‹ zu sprechen, bildete doch gerade die Nichtübereinstimmung von Sprache und nationaler Orientierung, ja sogar oft gerade das Fehlen einer eindeutigen nationalen Orientierung zugunsten einer Bestimmung als ›Hiesige‹ eines der wichtigsten Charakteristika der Bevölkerung Wilnas und des Umlands.<sup>4</sup> Dieser Umstand ermöglichte zahlreiche Face-to-face-Kontakte, die das Musikleben in der Praxis erheblich prägten, vom nationalistischen Diskurs der oberen Öffentlichkeitsebene aber oft verdeckt wurden.

Dass es sich hier nicht nur um eine aus der Not geborene Praxis handelte, die eigenen Vereine mangels eigener Mitglieder mit anderen Mitgliedern auffüllen zu müssen, zeigt der umgekehrte Fall, nämlich wenn etwa einer der litauischen Chöre der Stadt im polnischen Radio auftreten durfte. Auf polnischen und litauischen Liederabenden erklang mitunter die gleiche Musik. So tauchte der litauische Komponist Juozas Naujalis, die wichtigste Figur der sogenannten ›Organistenphase‹ der litauischen Nationalbewegung,<sup>5</sup> auch auf polnischen Programmen auf, hier freilich mit polnisierter Namensform Nowjalis.

In Stanisław Moniuszko (1819–1872) endlich, der als Komponist und Organisator des Musiklebens bis 1858 in Wilna gewirkt hatte, sahen nicht nur die Wilnaer Polen ›ihren‹ Komponisten, sondern auch die Mitglieder anderer nationaler Gruppierungen ein Element Wilnaer Tradition. Anders ist das Auftreten seiner Musik auf litauischen Liederabenden nicht zu erklären – zu einer Zeit, in der sich die litauische Musik in Gestalt des litauischen Nationalkomponisten Mikalojus Konstantinas Čiurlionis bereits erfolgreich vom polnischen Vor- und Überbild emanzipiert hatte. In einer Schrift über Moniuszko betonte der Wilnaer Komponist Konstantinas Galkauskas dessen Bedeutung nicht nur für die Polen, sondern auch für andere Nationen. Symptomatisch ist diese Funktion Moniuszkos als gemeinsame Wilnaer Tradition daran zu erkennen, dass in der Zwischenkriegszeit wieder die Melodie seines Liedes »Witaj Panno« als Fanfare vom Rathausurm ertönte.<sup>6</sup>

Eine Sonderstellung nahmen die Wilnaer Juden ein.<sup>7</sup> Hier handelt es sich nicht einfach um eine weitere nationale oder ethnische Gruppierung, so dass infolgedessen auch das Verhältnis der jüdischen Intelligenz der Stadt zur Wilnaer Gesellschaft ein ganz anderes war als das der Wilnaer Polen, Litauer, Russen oder Weißrussen. Hatten gerade die Wilnaer Juden nämlich als ›Litwaken‹ ein ausgeprägtes Eigenbewusstsein innerhalb der jüdischen Welt, was sie zum Aufbau und Erhalt kultureller Eigenständigkeit brachte, so standen sie quer zum Wilnaer Nationalitätenstreit. Als Folge wurden Orte jüdischer Öffentlichkeit zu Schauplätzen der Wilnaer städtischen Gemeinsamkeit. Das zeigte sich sehr deutlich

4 Zu dieser Erscheinung vgl. einführend: *Lietuvos rytai. Straipsnių rinkinys* (Litauens Osten. Aufsatzsammlung), hrsg. von Kazimieras Garšva und Laima Grumadienė, Vilnius 1993.

5 Zu Naujalis vgl. *Lietuvos Muzikos Istorija*, Bd. 1: *Tautinio atgimimo metai 1883–1918* (Musikgeschichte Litauens, Bd. 1: Die Jahre der nationalen Wiedergeburt 1883–1918), hrsg. von Algirdas Ambrazas u. a., Vilnius 2002, S. 303–329.

6 Małgorzata Stolzmann, *Nigdy od ciebie miasto ... Dzieje kultury wileńskiej lat międzywojennych (1832–1863)* [Niemals von Dir, Stadt ... Geschichte der Wilnaer Kultur der Zwischenkriegsjahre (1832–1863)], Olsztyn 1987, S. 240 und S. 265.

7 Henri Minczeles, *Vilna, Wilno, Vilnius. La Jérusalem de Lituanie* (Vilna, Wilno, Vilnius. Das Jerusalem Litauens), Paris 1993, S. 328; Mojżesz Heller, »Wilno jako ośrodek żydowskiego życia kulturalnego« (Wilna als Mittelpunkt des jüdischen kulturellen Lebens), in: *Wilno i ziemia wileńska. Zarys monograficzny* (Wilna und das Wilnaer Land. Monographischer Abriss), Vilnius 1930, S. 262–271, hier: S. 270.

in der Musik, die bei den Wilnaer Juden eine bedeutende Rolle spielte. Schon vor dem Ersten Weltkrieg war aus der damaligen Russischen Musikschule der auch international bekannte Geiger Jascha Heifetz hervorgegangen. In der Zwischenkriegszeit entstand eine jüdische Musikschule, die sich in ihrem Lehrprogramm am Warschauer Konservatorium orientierte und das Zentrum des jüdischen weltlichen Musiklebens bildete. Die spezifisch verbindende Funktion der jüdischen Wilnaer Teilöffentlichkeit zeigt sich daran, dass hier neben italienischen Opern auch Moniuszkos Opernwerke gespielt wurden – allen voran *Halka* und *Straszny dwór* (letztere unter dem Titel *Dos schrekle'he Hoyfn* auf jiddisch) – und dass diese Aufführungen auch lobende Aufmerksamkeit in der nichtjüdischen Presse fanden – so etwa im polnischen *Dziennik Wileński*<sup>8</sup> oder im russischen *Naše vremja*.<sup>9</sup> Es handelte sich dabei um eine polnisch-jüdische Gemeinschaftsproduktion, wie man aus dem *Dziennik Wileński* erfuhr: Die Aufführung der *Halka*, so heißt es dort, sei auf Initiative eines Komitees zustande gekommen, dem neben dem Direktor des Musikinstituts Rubinsztein auch zwei Professoren des polnischen Konservatoriums, nämlich Adam Wyleziński und Michał Józefowicz, angehörten. Der Besucherandrang war anscheinend groß, man gab das Libretto zweisprachig, nämlich polnisch und jiddisch, heraus.

Diese und weitere Hinweise sind Belege dafür, dass es trotz des scharfen Streits der Nationalitäten ein Bewusstsein einer die einzelnen nationalen Gruppierungen übergreifenden Wilnaer Gemeinsamkeit gab.<sup>10</sup> Dieses Wilnaer Regional- oder Lokalbewusstsein stand in mancher Hinsicht sogar im Gegensatz zu den Ideen der Nationalbewegung, wie gerade oft Kleinigkeiten zeigten. So beklagten sich Vertreter der Wilnaer Polen des Öfteren über das Unverständnis der Situation in Wilna in Warschauer Stellen oder über die Vernachlässigung Wilnas.<sup>11</sup>

Symbolisiert wurde die Existenz dieser spezifischen Wilnaer Kultur durch Persönlichkeiten, die nicht nur in einer, sondern in mehreren nationalen Gruppierungen aktiv waren. Das beste Beispiel bildet der Komponist und Musikaktivist Konstantinas Galkauskas, der aus einer russischen Familie stammte, aber auch Polnisch sprach und Litauisch lernte.<sup>12</sup> Er war nicht nur bei Russen und Polen, sondern auch bei Litauern, Weißrussen und Juden als

8 »Żydowsky promotorzy »Halki« (Jüdische Förderer der »Halka«), in: *Dziennik Wileńi* (Wilnaer Tageblatt) Nr. 123, 6. 5. 1935.

9 »Naše vremja« (Unsere Zeit), vor dem 6. Mai 1935, Rezensent war Konstantinas Galkauskas.

10 Vgl. dazu den Abschnitt »Vilnietiškumas« (Wilnaertum) in: Jeratė Markevičienė, »Kultūros paveldo saugos raiška. Mokslinės, emocinės, ir teisinės prielaidos« (Die Bedeutung der Bewahrung des kulturellen Erbes. Wissenschaftliche, emotionale und rechtliche Gesichtspunkte), in: *Vilniaus kultūrinis gyvenimas 1900–1940* (Wilnaer Kulturleben 1900–1940), hrsg. von Lietuvių Literatūros ir Tautosakos Institutas, Vilnius 1998, S. 274–276.

11 Witold Rudziński, »Muzyka w Wilnie i na Wileńszczyźnie. Lata międzywojenne« (Musik in Wilna und im Wilnagebiet. Die Zwischenkriegsjahre), in: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur. Materiały I Międzynarodowej konferencji w Białymstoku 21.–24. IX. 1989* (Wilna und das Wilnagebiet als Gegend und Milieu vieler Kulturen. Materialien der Ersten Internationalen Konferenz in Białystok 21.–24. 9. 1989), hrsg. von Elżbieta Feliksiak, Białystok 1992, 4 Bde., hier: Bd. 2, S. 120.

12 Über ihn: Pavel Lavrinec, *Russkaja Literatura Litvy XIX – pervaja polovina XX veka* (Russische Literatur Litauens im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts), Vilnius 1999; Aldona Matulaitytė, *Konstantinas Galkauskas*, Vilnius 1975.

Komponist, Dirigent und Organisator des Musiklebens hoch angesehen, da er sich in allen Gruppierungen auch praktisch betätigte. Somit ist er vielleicht das beste Beispiel für die verbindende Funktion gerade eines Musikers und damit auch der Musik in Wilna.

Die hier angeführten Beispiele illustrieren, dass Musik integraler Teil des Diskurses um Identitätsbildungen war. Bemerkenswert ist, für wie wichtig Musik offensichtlich gehalten wurde: Gerade in so unsicheren Zeiten wie in den Jahren vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg stellte man das Musikleben nicht etwa ein, sondern intensivierte es noch. Grund dafür ist, dass es hier um Demonstration kultureller Leistungsfähigkeit mit dem Ziel der Manifestation handfester politischer Ansprüche ging: Musik erschien in besonderem Maße geeignet, die eigene Potenz unter Beweis zu stellen und als Folge davon auch politische Geltung einzufordern. Im Mikrokosmos Wilna mit seiner Konkurrenz verschiedener nationaler Gruppierung um die Oberherrschaft bedeuteten die Wandlungen der politischen Machtkonstellationen auch Wandlungen des Identitätsdiskurses, was sich ebenfalls am Musikleben ablesen lässt. Im Spannungsfeld zwischen Geltungsbedürfnis der eigenen Gruppierung und diskursiver Findung einer gemeinsamen Identität konnte Musik sowohl die Funktion einer Waffe als auch die eines Mediums kollektiver Verständigung einnehmen.

*Anastasia Siopsi (Corfu)*

## Greek Composers and Olympic Games

›Music Wandering‹ between Forging a National Identity and Universalization

### Introduction

The idea of the Olympic Games in Ancient Greece combines the value of life and of living on earth with the sacred element of religion and art. Arts, especially sculpture, poetry and music, were a necessary part of the ancient Olympic Games. Arts and sports played an equally important role aiming at reassurance and strengthening of democratic laws. The rebirth of the Olympic Games in 1896 provided a rationale for the re-establishment of these ideas, that is the idea of humanity's fraternity for the sake of the realization of supreme and noble aims and the idea of global peace by means of the realization of great athletic and artistic works.

The Cultural Olympiad, therefore, is an important part of Olympic Games, a universally applied project and an arena for creativity, which expresses the great ideas of peace and fraternity of the world's nations and the idea of universality while simultaneously pro-