

Konrad Wölkis Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe

Silvan Wagner

In meinem Artikel *Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag* habe ich in der Ausgabe Phoibos 2/2013 den Mythos von der Untauglichkeit der Zupfinstrumente für eine Vereinnahmung im Dritten Reich nachzuzeichnen versucht bis zu seinen Ursprüngen in der Nachkriegszeit. Dieses fragwürdige Paradigma, das bis in die jüngste Vergangenheit einer kritischen Sichtung der Geschichte der Zupfmusikbewegung im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit nachhaltig im Wege steht, wurde immer wieder als scheinbare Selbstverständlichkeit wiederholt. Die Tradition dieser zum Großteil unbelegten Übernahmen versuchte ich schließlich bis zu ihrem wahrscheinlichen Ursprung zurückverfolgen:

Wölki greift hier unausgewiesen auf Vorarbeiten zurück, konkret auf eine Glosse von Klaus Klingemann aus dem Jahr 1948 mit dem Titel *Gab es NS-Zupfmusik?*, mit dem damit der Beginn des Diskurses in der unmittelbaren Nachkriegszeit erreicht worden sein dürfte. Klingemann beginnt seinen Beitrag mit dem Verweis auf viele Anfragen von Kriegsheimkehrern, die befürchteten, „daß das Ideal der Laienmusik, das man sich 1935 oder 1940 aufgestellt hatte, heute irgendwie bedenklich sein müsse“ (Klingemann 1948, S. 55). Klingemann beschwichtigt, wie später auch Wölki („Was die [...] Zupfmusik anbelangt, so war sie den Machthabern des 3. Reiches bei weitem nicht wichtig genug, um in ihre politische Planung einbezogen zu werden“, ebd.), und marginalisiert, wie typisch für das Paradigma des „braunen Spuks“, durchweg den Nationalsozialismus als zeitlich, personell und ideell eng begrenztes Intermezzo deutscher Geschichte: „Es scheint nötig, diesen unsicheren Geistern einmal zu sagen, daß sich das musikalische Geschehen in größeren Spannungsbögen vollzieht als sie durch das Kommen und Gehen ‚Tausendjähriger Reiche‘ bestimmt werden. 1933 hub zwar ‚ein neu Marschieren‘ an, keineswegs aber wurde über Nacht ein neuer Musikstil geboren“ (ebd.). Letzterem Argument ist aus heutiger Sicht zuzustimmen, allerdings mit dem umgekehrten Schluss, dass durch die völkischen Tendenzen der Laienmusikbewegung eine Einbettung des nationalsozialistischen Gedankenguts 1933 bestens vorbereitet war.¹

¹ Wagner 2013, S. 20.

Was mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorlag, waren die Ausführungen Edwin Mertes' zu Konrad Wölki's Identität mit Klaus Klingemann, ein Name, den Wölki offenbar als Pseudonym verwendet hatte:

Pseudonym oder Tarnname

Dass Konrad Wölki auch unter dem Pseudonym Klaus Klingemann komponierte, gilt heutzutage in Zupfmusikkreisen als bekannt. Für uns Halbstarke erschien dies als eine pikante Angelegenheit, dass ein so seriöser Herr wie Wölki einen Decknamen tragen sollte und hatte den Ruch eines mysteriösen Doppellebens. Später wusste ich, dass neben Rudolf Krebs und Arno Starck auch andere Komponisten, die ich persönlich kannte, wie Herbert Balzer, Ernst August Quelle, Bernd Scholz, Willi Sommer oder Fried Walter unter Pseudonym schrieben.²

„In Zupfmusikkreisen als bekannt“ war dieser Zusammenhang zumindest für mich nicht, vielleicht ein Beleg nicht nur für meine marginale Beschäftigung mit Wölki als Komponisten, sondern auch für eine mündliche Tradition innerhalb der Zupfmusikszene, die aber eine Generationengrenze nicht mehr zu überschreiten weiß. Umso begrüßenswerter ist natürlich der Beitrag von Edwin Mertes, der Einiges eben nicht als Insiderwissen lediglich anspricht (wie dies leider oft geschieht), sondern auch ausführt.

Mertes erklärt die Praxis der Pseudonymisierung im Weiteren als eine Tradition, die sich im Chorwesen entwickelt habe: Als Reaktion auf die Anweisung von Verbands-Festival-Organisatoren, keine Kompositionen der eigenen Chorleiter mehr zu singen, „entstand in der Branche und bei den einschlägigen Verlagen eine Flut an Pseudonymen.“³

So harmlos stellt sich der Zusammenhang bei dem verdeckten Selbstverweis Wölki's in seinem Fachbeitrag sicherlich nicht dar: Hier betreibt Wölki über sein Pseudonym handfeste Musikpolitik, die sich äußerst nachhaltig bis in die Gegenwart fortsetzt. Das Zitat „Klingemanns“ hätte an dieser Stelle die Funktion, die eigene Meinung durch die Meinung eines anderen zu stützen; und diese Meinung hat es durchaus in sich: Es gab keine NS-Zupfmusik, weswegen die Kompositionen aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 unbesehen weiterhin gespielt werden können – darunter natürlich auch die Kompositionen Wölki's. Der Aufruf zu einem unkritischen Umgang mit der eigenen, jüngeren Vergangenheit hat für Wölki selbst sicherlich eine Funktion, die mit derjenigen vergleichbar ist, die Mertes für sein Pseudonym herausarbeitet: Die Aufführungen auch eigener Kompositionen voranzutreiben. Darüber hinaus

² Mertes 2013, S. 129.

³ Mertes 2013, S. 129.

aber ist an der Aussage, es habe überhaupt keine NS-Zupfmusik gegeben, auch eine Vogel-Strauß-Politik gekoppelt, die für die 50er Jahre historisch vielleicht noch nachvollziehbar war, für unsere Zeit aber ein nicht zu entschuldigendes Versäumnis darstellen würde. Konrad Wölki's Rolle bei der Verdrängung eigener Verantwortung für die Musikpolitik des Dritten Reichs ist noch unbearbeitet, der Einsatz seines Pseudonyms bei der ersten Glosse, die in der Nachkriegszeit den Mythos von der unschuldigen Zupfmusik entwirft, ist aber zumindest problematisch. Sicherlich würde es sich lohnen, die Schriften, die Wölki unter seinem Pseudonym Klingemann veröffentlicht hat, vergleichend zu untersuchen, um herauszuarbeiten, welche Aussagen und Positionen er ggf. auf sein Alter Ego verschoben hat.

Es kann dabei nicht Aufgabe sein zu verurteilen oder auf die Jagd nach einem Skandal zu gehen (auch wenn jede Relativierung des ‚Mythos‘ Wölki unter denjenigen, die ihn gekannt und geschätzt haben, sicherlich mitunter als Verurteilung verstanden werden wird – was auch wiederum verständlich und menschlich ist); stattdessen gilt es, zwei Epochen der Geschichte der Zupfmusik (Drittes Reich, Nachkriegszeit) historisch zu erarbeiten, um Zusammenhänge verstehen zu können, die ansonsten unverständlich bleiben müssen. Im speziellen Fall geht es darum, zu Traditionen und Aussagen überhaupt Stellung nehmen zu können, die ansonsten als scheinbare Fakten unkritischierbar bleiben würden.

Wenn diese Arbeit (die sicherlich am besten nicht aus den Reihen der Zupfmusikbewegung selbst erfolgen sollte)⁴ dazu führen sollte, dass (erst dadurch erkennbare) Fehler der Vergangenheit⁵ – gleichgültig, ob persönlich verschuldet oder durch den Zeitgeist bedingt – nicht wiederholt werden, so wäre eine Welt gewonnen.

⁴ Schon gar nicht kann eine solche kritische Untersuchung im formalen Rahmen von Erinnerungen, Nachrufen und Jubiläumsbeiträgen geschehen, wie sie für die kollektive Erinnerung eines Laienverbandes typisch sind. Es ist umso begrüßenswerter, dass der vorliegende Artikel Mertes' unter der panegyrischen Oberfläche durchaus kritische Ansätze aufblitzen lässt – die aber aufgrund der literarischen Form nicht wirklich explizit gemacht werden können.

⁵ Zu diesen Fehlern, die sich mitunter über Epochengrenzen unverändert fortsetzen, vgl. exemplarisch Wagner 2013; Rauch 2013.

Miszellen

Literatur:

- Mertes, Edwin (2013): Persönliche Erinnerungen an Konrad Wölki. In: Concertino 3/2013, S. 126-131
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline. In: Phoibos 2/2013, S. 43-77
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klang-ästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41