

Frieden musizieren?! Eine kritisch-musikalische Auseinandersetzung

von Niklas Balbon (Mai 2020)

Abstract

Frieden ist ein wissenschaftlich umkämpfter Begriff, dessen unterschiedliche Verwendung weitreichende analytische und normative Folgen hat. Das Werk „Frieden musizieren?!” verhandelt auf musikalische Weise drei prominente Friedensverständnisse und plädiert für eine methodologische Diversität. Als kritisch-schöpferische Intervention verdeutlicht die musikalische Darstellung der „vielen Frieden“ die Wichtigkeit eines reflektierten Umgangs mit dem Friedensbegriff und bietet einen alternativen wie auch emotionalen Zugang zur Debatte.

Vorüberlegungen zum Friedensverständnis

„Frieden“ wird in öffentlichen Debatten so häufig wie auch selbstverständlich als ein zentraler gesellschaftlicher Wert und/oder als wichtiges politisches Handlungsziel ausgegeben. Dabei besteht ein breiter gesellschaftlicher Konsens darüber, dass sich Frieden am ehesten negativ als Abwesenheit von Krieg verstehen lässt: „Frieden herrscht dann, wenn kein Krieg stattfindet“ (Czempiel 2006: 85). Doch lässt sich eine derart simple Gegenüberstellung von Frieden und Krieg *friedenschwissenschaftlich* halten?

Tatsächlich ist der Friedensbegriff – zumindest in der Friedens- und Konfliktforschung – alles andere als eindeutig. Werden auch die analytischen und normativen Implikationen mit reflektiert (Bonacker/Imbusch 2006: 126), führt dies einerseits zu einem breiteren Verständnis von Frieden unter Einschluss anderer Gewaltphänomene (jenseits von Krieg bzw. unterhalb einer definierten Kriegsschwelle). Andererseits mündet dies in einer Vervielfachung unterschiedlicher Friedensbegriffe, die miteinander konkurrieren und deren Nutzung erhebliche Unterschiede in der Aufdeckung friedenschwissenschaftlicher Problemstellungen haben kann (ebd. 2006: 129ff.).

Besondere Bedeutung hat die Diskussion um den Friedensbegriff in Anbetracht seines legitimierenden Potenzials, insbesondere, wenn unterschiedliche Friedensbegriffe strategisch bewusst für politische Interessen und Maßnahmen herangezogen und instrumentalisiert werden. Während ein negativer Friedensbegriff (Frieden = Abwesenheit von Krieg) repressive Strategien gewaltvoller Exklusion von Minderheiten nicht zu erfassen vermag und unter Umständen zur Legitimation bestimmter Repressionsformen im Namen nationaler Sicherheit beiträgt, kann ein positiver Friedensbegriff dazu führen, Gewaltanwendung zur Bekämpfung ökonomischer Ungerechtigkeit oder zur Durchsetzung bestimmter Herrschaftsideale zu legitimieren (Chojnacki/Namberger 2011: 340). Angesichts der legitimierenden Kraft sowie der fundamentalen gesellschaftspolitischen Folgen, die also mit der Nutzung unterschiedlicher Friedensbegriffe einhergehen können, offenbart sich die Notwendigkeit einer fortlaufend kritischen Untersuchung von Friedensbegriffen und ihren Wirkungen.

Aufbauend auf diesen grundsätzlichen Überlegungen und normativen Herausforderungen versuche ich mit diesem Beitrag, einen Perspektivwechsel vorzunehmen. Dazu berücksichtige ich drei prominente Friedensverständnisse: den *negativen* Friedensbegriff von Harald Müller, das Konzept des Friedens als *Prozessmuster* von Ernst-Otto Czempiel und den *positiven* Frieden von Johan Galtung. Den negativen Friedensbegriff wähle ich, da er aufgrund seines weitreichenden Gebrauchs in

gesellschaftlichen Debatten (Czempiel 2006: 85) besonders stark zur Legitimation von Gewalt genutzt werden kann (Chojnacki/Namberger 2011: 339) – und deshalb einer sorgfältigen kritischen Reflexion bedarf. Der positive Frieden weckte mein Interesse, da er zunächst den negativen Frieden für sein gewaltlegitimierendes Potenzial kritisiert (Galtung 1975: 8ff.), gleichzeitig allerdings selbst zur Legitimation von Gewalt instrumentalisiert werden kann (Müller 2003: 212). Da beide Friedensbegriffe lediglich einen Zustand beschreiben, diskutiere ich außerdem das Konzept des Friedens als Prozess und erweitere die Debatte dadurch um eine prozedurale Perspektive.

Zur kritischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Friedenskonzepten wähle ich jedoch nicht allein die klassische Form der Textproduktion. Um (m)eine kritische Position einzunehmen, nutze ich vielmehr die Form einer künstlerischen Intervention, die in einem „Meta-Telos“ der „vielen Frieden“ mündet und sich als ein musikalisches Plädoyer für methodologische Diversität verstehen lässt. Der „Meta-Telos“ soll als Appell verstanden werden, die Friedens- und Konfliktforschung nicht auf die Analyse gewaltförmiger Konflikte zu beschränken, sondern zusätzlich die Überwindung dieser als Zielsetzung friedenswissenschaftlicher Forschung zu verstehen.

In den Mittelpunkt meiner Auseinandersetzung mit den „vielen Frieden“¹ stelle ich die Komposition eines Musikstückes für vier Klarinetten. Ich wähle die Musik als Ausdrucksform, da Musik einerseits eine stark emotionale Darstellung von Harmonie und Wohlbefinden, andererseits allerdings auch Ausdruck von Gewalt, Kritik und Schmerz sein kann (Schneider 2010: 25f.). In der Musikgeschichte finden sich einerseits unzählige Beispiele für die musikalische Darstellungen von Frieden; andererseits gibt es viele Werke, die Unterdrückung, Gewalt und Krieg darstellen (Lück 2010: 41ff.). Über die rein darstellende Wirkung wurde und wird Musik allerdings auch als aktives Instrument in der Austragung und Überwindung von Konflikten genutzt. So dient(e) Musik bspw. zur Steigerung der Kriegseuphorie von Soldat*innen, wird aber auch zur Überwindung von Spannungen in Konflikt- und Postkonfliktgesellschaften verwendet (Bergh/Sloboda 2010: 5ff.). Der Dualismus von beschreibender und instrumenteller Rolle von Musik soll hierbei unterstreichen, dass der Friedensbegriff neben seiner analytischen auch eine legitimierende Wirkung besitzt.

Hörvorschlag

Das „Werk“² besteht aus zwei Komponenten: einer Aufnahme des Musikstückes „Die vielen Frieden“ und meiner verschriftlichten Überlegungen zur Komposition (inkl. dazugehöriger Partitur). Das Stück kann hier mitgehört und heruntergeladen werden: <https://blogs.fu-berlin.de/fkfkollektiv/atelier/>.

Ich empfehle sogar ausdrücklich, sich das Musikstück vor der Textlektüre zunächst einmal komplett anzuhören, um so einen unbefangenen, ersten Eindruck zu erhalten und eigene Assoziation zur musikalischen Darstellung der „vielen Frieden“ entwickeln zu können. Die folgende verschriftlichte Form enthält – neben der theoretischen Reflexion verschiedener Friedensbegriffe – Texte und Grafiken, welche die musikalischen Stilmittel erläutern, die ich zur Darstellung und Kritik der unterschiedlichen

¹ Der Ausdruck „viele Frieden“ soll die Umkämpftheit des Friedensbegriffes in der Friedens- und Konfliktforschung verdeutlichen.

² An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Luisa Gehlen, Malte Jansen, Igor Landmann und Jacob Niller für die freundliche Zusammenarbeit bei der Aufnahme des Stücks bedanken. Ihr habt meine Komposition mit eurer Musikalität zum Leben erweckt. Mein weiterer Dank gilt Sven Chojnacki und David Niebauer, welche meine Arbeit mit wertvollen Anregungen unterstützt und verbessert haben.

Friedensbegriffe verwenden. Das Stück wird in chronologischer Reihenfolge behandelt, Zeitangaben im Text verweisen auf die dazugehörigen Stellen in der Aufnahme. Anhand dieser können die Darstellung und die Kritik der einzelnen Friedensbegriffe nachvollzogen werden.

Komposition der vielen Frieden

Das von mir komponierte Stück trägt den Namen „Die vielen Frieden“. Es ist in c-Moll notiert, 153 Takte lang und in vier Teile unterteilt. Zweck der Unterteilung ist die Darstellung der oben genannten Friedensbegriffe mit anschließender Konklusion. Die Friedensbegriffe werden in den ersten drei Teilen mit unterschiedlicher musikalischer Darstellung abgehandelt, ehe der vierte Teil – das Finale – die Begriffe miteinander verbindet und sie einem gemeinsamen Meta-Telos der Friedens- und Konfliktforschung unterordnet. Die musikalische Darstellungsform beabsichtigt dabei insbesondere einen emotionalen Zugang zu den verschiedenen Friedensbegriffen zu schaffen, welcher über eine rein analytische Darstellung von Frieden hinaus geht. Mit „Klänge des Friedens“ liefert Dieter Senghaas (2001) bereits eine musikhistorische Abhandlung über die Darstellung von Krieg und Frieden durch verschiedene Komponist*innen und unterstreicht dabei die emotionale Prägung persönlicher Friedensverständnisse und Assoziationen, die – neben anderen Kunstformen – in der Musik Ausdruck finden können. Unabhängig von der Absicht von Komponist*innen schaffen viele Werke der Musikgeschichte demnach verschiedenste Assoziationen zu Krieg und Frieden: zur Idee des Friedens, zur Friedenshoffnung, aber auch zu Krieg oder dessen Anbahnung (Senghaas 2001: 10ff.). Darüber hinaus beschreibt Senghaas (2011: 426ff.) eine quantitativ beeindruckend große Anzahl von Kompositionen, die sich bewusst mit Krieg und Frieden beschäftigen:

„Was Menschen zu verschiedener Zeit in dieser Hinsicht umgetrieben hat – Kriegsängste und die Sehnsucht nach Frieden sowie das gesamte Spektrum von historischen und lebensgeschichtlichen Erfahrungen dazwischen – wird auch in und durch Kompositionen hörbar“ (Senghaas 2011: 434).

Das Anliegen dieser Arbeit ist es dementsprechend, Klänge zu schaffen, die sowohl die Komplexität friedenswissenschaftlicher Diskurse um Begriffe wie „Frieden“ darstellen als auch einen emotionalen Zugang zu diesen schaffen können. Die musikalische Aufarbeitung unterschiedlicher Friedensbegriffe beabsichtigt hierbei nicht zuletzt, einen performativen Zugang zu friedenswissenschaftlichen Themen zu schaffen, durch welchen Menschen erreicht werden können, die bislang keinen Zugang zu den theoretischen Debatten der Friedens- und Konfliktforschung haben.

Grundsätzlich treten harmonische Konsonanz und fließende Melodien als Spiegelbild von Harmonie und Abwesenheit von Krieg bzw. Gewalt auf. Die Kritik an den Friedensbegriffen wird insbesondere durch dissonante und rhythmische Einwürfe dargestellt, welche die harmonischen und melodischen Teile des Werkes unterbrechen und die Aufmerksamkeit der Hörenden auf die individuellen Defizite der Friedensbegriffe lenken. Dazu werden die verschiedenen Friedensbegriffe und ihre Besonderheiten einzeln und nacheinander musikalisch repräsentiert und kritisiert. Als musikalische Mittel setze ich verschiedene Melodietypen, Tonarten, Rhythmen, Taktarten und Zitate bekannter Komponisten sowie Zitate aus Militär- und Volksmusik ein.

Negativer Frieden (00:00 – 00:57)

Das Stück beginnt mit der Darstellung des negativen Friedens. In seiner Unterscheidung zwischen negativem und positivem Frieden beschreibt Johan Galtung den negativen Frieden als Abwesenheit personaler Gewalt³, während der positive Frieden zusätzlich die Abwesenheit struktureller Gewalt berücksichtigt (Galtung 1975: 32f.). Charakterisierend für den negativen Frieden ist demnach eine starke Eingrenzung der betrachteten Gewaltphänomene. So werden insbesondere Fragen sozialer Gerechtigkeit, Unterdrückung und Freiheit bewusst außen vorgelassen (Werkner 2017: 22). Harald Müller begründet die Eingrenzung des Friedensbegriffes sowohl mit forschungspraktischen als auch mit ethischen Argumenten. Primärer Zweck von Begriffen in der Wissenschaft ist, so Müller, deren Nutzung für Unterscheidungen. Ein weiter Friedensbegriff ist aufgrund seiner Inklusion allerdings nur wenig distinkтив und birgt demnach die Gefahr, die Friedensforschung mit der Zuständigkeit für sämtliche gesellschaftlichen Problemfelder zu überfordern (Müller 2003: 210f.). Darüber hinaus befürchtet Müller eine Vermischung von Friedensbegriff und Friedensursache(n) und sieht dementsprechend Schwierigkeiten bei der Identifizierung von Ursache-Wirkungs-Beziehungen. So betrachtet Müller beispielsweise soziale Ungerechtigkeit als mögliche Ursache für Gewalt, nicht aber als inhärent unfriedlich (Müller 2003: 210ff.).

“Es ist nicht einzusehen, warum die Aussage, dass eine Gesellschaft friedlich, aber ungerecht sei, als unkritisch gelten soll. (...) Insoweit stellt sie eine differenzierte und damit präzisere Beschreibung her als die Aussage, dass diese Gesellschaft unfriedlich sei, die die Zuhörerin ja in der Ungewissheit belässt, worin denn die Unfriedlichkeit bestehe” (Müller 2003: 213f.).

Die ethische Begründung des engen Friedensbegriffes bezieht sich insbesondere auf die mögliche Legitimierung von Gewalt, welche aus der Einbeziehung von sozialer Ungerechtigkeit resultieren kann. Bereits Galtung beschrieb – trotz seines Plädoyers für einen positiven Friedensbegriff – die Möglichkeit, dass Friedensforschung, welche die Herstellung sozialer Gerechtigkeit überbetont, Gefahr läuft, die Verwirklichung direkten Friedens zu vernachlässigen (Galtung 1975: 33). Müller führt diesen Gedanken fort und beschreibt die Möglichkeit, Gerechtigkeit als Legitimation für Gewaltanwendungen zu nutzen. In Abgrenzung dazu fordert er die Nutzung eines engen Friedensbegriffes, welcher gegen die Inanspruchnahme für Gewaltlegitimation immun ist (Müller 2003: 209ff.).

Aus kritischer Perspektive kann an dieser Stelle argumentiert werden, dass die Immunität gegenüber einer Inanspruchnahme des negativen Friedensbegriffes zur Gewaltlegitimation letztlich daraus resultiert, dass der negative Friedensbegriff nur direkte Gewalt berücksichtigt und andere Gewaltformen wie strukturelle Gewalt kategorisch unberücksichtigt lässt. Die Kritik geht allerdings noch weiter und konstatiert, dass der negative Frieden bestehende strukturelle Gewaltverhältnisse nicht nur ignoriert, sondern auch legitimiert (Chojnacki/Namberger 2011: 339). Ferner besitzt der negative Friedensbegriff das Potenzial, bestehende Herrschaftsverhältnisse durch den Verweis auf vermeintlichen Frieden diskursiv zu legitimieren und dementsprechend auch inhumane soziale Verhältnisse zu verstetigen (ebd. 339f.). Auch Galtung kritisiert die starke Eingrenzung des Friedensbegriffes und befürchtet, dass auch „völlig inakzeptable Gesellschaftsordnungen (...) dann immer noch mit dem Frieden vereinbar“ sind (Galtung 1975: 9).

³ Die Bezeichnung „personale Gewalt“ ist synonym mit den Bezeichnungen „direkte Gewalt“ und „körperliche Gewalt“ zu verstehen.

Musikalisch wird der negative Frieden durch eine träumerische Melodie der ersten Klarinette in Zusammenspiel mit der zweiten Klarinette dargestellt. Die zweite Klarinette zitiert hierbei wiederholend eine Melodie aus der neunten Sinfonie Beethovens, welche auch als Hymne der Europäischen Union genutzt wird (Europäische Union 2019). Die EU dient hierbei als Symbol für eine superstaatliche Ordnung, deren politisches Handeln sich maßgeblich an der Abwesenheit direkter Gewalt – und dementsprechend am negativen Frieden – orientiert.

Klarinette 2 in b

Bekannt als „Freude schöner Götterfunken“ aus der neunten Sinfonie von Ludwig van Beethoven

Bis Takt acht bleiben alle vier Stimmen harmonisch und spiegeln damit eine Situation, in der negativer Frieden herrscht, wider. Ab dem neunten Takt beginnt durch rhythmische Einwürfe in der zweiten, dritten und vierten Klarinette sowie durch die Veränderung der Beethoven-Melodie die Dekonstruktion des vermeintlich gewaltfreien Bildes, welches der negative Frieden schafft. Im Verlauf der Takte 9-21 wird durch zunehmende Dissonanzen, rhythmische Komplexität durch Syncopen und Triolen und Lautstärke auf die Verschleierung struktureller Gewalt durch den negativen Frieden hingewiesen. Die währenddessen fortlaufende Melodie in der ersten Klarinette spielt hierbei eine besondere Rolle: Sie ist ein Zitat aus dem zweiten Satz der ersten Sinfonie von Pjotr I. Tschaikowski, welcher als homosexueller Künstler in Russland im 19. Jahrhundert selbst unter struktureller Gewalt gelitten hat, da Homosexualität gesellschaftlich abgelehnt und diskreditiert wurde. Musikhistoriker*innen diskutieren sogar die These, dass sich Tschaikowski aufgrund der in Russland präsenten Homophobie das Leben genommen hat (Orlova 1981: 125ff.). Das musikalische Zitat von Tschaikowski soll dementsprechend verdeutlichen, welche Folgen eine Nichtbeachtung von struktureller Gewalt haben kann.

Die Kritik am negativen Frieden findet ihren Höhepunkt in den Takt 21 und 22, welche durch zwei dissonante Akkorde im Fortissimo die Extremform struktureller Gewalt darstellen sollen. Der Akkord in Takt 22 leitet dann auch in den zweiten Teil, meiner Auseinandersetzung mit „Frieden als Prozessmuster“, über.

Frieden als Prozessmuster (00:57 – 02:14)

Der zweite Teil repräsentiert eine musikalische Abhandlung des Konzeptes vom Frieden als Prozessmuster, als deren zentraler Vertreter Ernst-Otto Czempiel gilt. In seiner Auseinandersetzung mit dem engen Friedensbegriff konzentriert sich Czempiel vor allem auf die Entwicklung von Konflikten im internationalen System (Czempiel 1998: 32). Von zentraler Bedeutung sei hierbei eine prozessuale Perspektive auf Frieden, welcher schrittweise institutionalisierte Formen der Konfliktbearbeitung ohne militärische Gewaltmittel ermöglichen soll (vgl. Chojnacki und Namberger 2011: 344). So bietet Czempiel folgende Definition für den Frieden an:

“Friede bezeichnet also das Prozessmuster eines internationalen Systems, das charakterisiert ist durch den nicht-gewaltsamen Austrag der in ihm ablaufenden Konflikte” (Czempiel 1998: 46).

In Abgrenzung zum negativen Frieden betrachtet Czempiel den Frieden nicht lediglich als Abwesenheit direkter Gewalt, sondern als Prozess einer sukzessiven Ablösung der Gewalt durch andere Mechanismen der Konfliktlösung (Czempiel 1998: 47). Dementsprechend kann der Frieden auch nicht lediglich als Pause zwischen zwei militärischen Auseinandersetzungen verstanden werden (Czempiel 2006: 85). Des Weiteren wird der Frieden als Prozessmuster um einen Gerechtigkeitsaspekt ergänzt. Er stellt demnach einen „dynamischen Prozess abnehmender Gewalt und zunehmender Gerechtigkeit“ (Wernher 2017: 27) dar. Insgesamt unterscheidet sich Czempials Verständnis des Friedens also durch seine Prozesseigenschaft und die Berücksichtigung von sozialer Ungerechtigkeit vom negativen Friedensbegriff. Der dynamische Prozess abnehmender Gewalt wird musikalisch durch die sukzessive Auflösung der in Takt 22 eingeführten Dissonanz in den Takten 23-26 dargestellt. Aus einem ursprünglich stark dissonanten Akkord wird in Takt 26 ein d-Moll⁴ Septakkord, der nur noch wenig harmonische Reibung erzeugt. Darüber hinaus wird das rhythmische Gegeneinander der Triolen und Quartolen in Takt 25 aufgelöst, welche zuvor für rhythmische Spannungen sorgten.

Sukzessive Auflösung der Dissonanz und der rhythmischen Komplexität

Des Weiteren reduziert sich im Folgenden die Lautstärke der fortlaufenden Achtel, ehe in Takt 27 ein fröhliches Thema (01:08) mit der vierten Klarinette einsetzt. In den folgenden Takten übernehmen auch die anderen Stimmen dieses Thema. Anschließend kommt es in den Takten 35-42 zum harmonischen Höhepunkt des zweiten Teils, welcher die Prozesse, die Konfliktbearbeitung ohne den Einsatz von Gewaltmitteln ermöglichen, darstellen soll.

⁴ Als B-Instrument wird die Klarinette einen Halbton höher notiert als sie klingt. D-Moll ist dementsprechend der klingende Akkord, während andere Töne notiert sind.



Fröhliche und dynamische Melodie zur Darstellung der Konfliktbearbeitung ohne Gewaltmittel

Im Anschluss an die Darstellung des Friedens als dynamischer Prozess folgt die Kritik an Czempis Friedensbegriff. Inhaltlich kann kritisiert werden, dass Czempiel sich ausdrücklich nur auf Prozessmuster des internationalen Systems bezieht. Dieser Fokus vernachlässigt Gewalt, die unterhalb der internationalen Ebene stattfindet (Chojnacki/Namberger 2011: 344). Darüber hinaus kann mit dem Verweis auf den prozessualen Charakter von Czempis Friedensbegriff bestehende Gewalt und Ungerechtigkeit als Teil eines quasi übergeordneten Prozesses legitimiert werden. So entwirft Czempiel selber ein Phasenmodell, in dem auch in fortgeschrittenen Phasen des Prozessmusters Gewaltandrohung und Machtpolitik legitim sind (Czempiel 1998: 65). Musikalisch wird diese Kritik durch fanfarenartige Einwürfe in den Takten 43-47 dargestellt. Die Fanfare wird an dieser Stelle als Symbol für militärische Gewalt(-androhung) genutzt. Auf die fanfarenartigen Einwürfe folgt zweimal eine Abwechslung eines Akkordes mit einer kurzen Melodie in der dritten Klarinette. Die Melodie ist ein Zitat aus dem Totensignal der Bundeswehr (02:01) und soll damit die legitimierende Wirkung des Czempiel'schen Friedensverständnis für staatliche Gewaltandrohung und militärische Machtpolitik darstellen.



Im Anschluss an das Totensignal der Bundeswehr folgt die Überleitung zum dritten Teil des Werkes, welcher eine kritische Auseinandersetzung mit dem positiven Frieden darstellt.

Positiver Frieden (02:14 – 04:03)

Wie bereits weiter oben beschrieben, wurde der Begriff des positiven Friedens von Johan Galtung entwickelt und resultiert aus einer kritischen Auseinandersetzung mit dem negativen Frieden. Beide Begriffe verbindet zunächst, dass Frieden als Abwesenheit von Gewalt verstanden wird. Der zentrale Unterschied besteht in der Berücksichtigung verschiedener Gewaltformen. So lehnt Galtung einen Friedensbegriff, in dem Gewalt lediglich als Angriff auf die körperliche Integrität und als Tötung definiert wird, ab. Stattdessen liegt auch dann Gewalt vor, wenn Menschen in ihrer körperlichen und geistigen Verwirklichung eingeschränkt werden. Galtung erachtet soziale Strukturen, aus denen Differenzen zwischen der potentiellen und der tatsächlichen Entwicklung von Menschen resultieren, als gewaltvoll. Sie produzieren strukturelle Gewalt. Wenn Frieden also als Abwesenheit von Gewalt verstanden wird,

so muss ein positives Friedensverständnis auch strukturelle Gewalt berücksichtigen (Galtung 1975: 8ff.).

Der positive Frieden beinhaltet neben direkter und struktureller noch eine dritte Gewaltform, die kulturelle Gewalt. Unter kultureller Gewalt versteht Galtung sämtliche Aspekte wie Religion, Ideologie, Sprache, Kunst, Wissenschaft, Recht, Medien und Erziehung, die dazu genutzt werden können, direkte und strukturelle Gewalt zu legitimieren (Galtung 1998: 18). So können bspw. die Erkenntnisse einer neoklassischen Volkswirtschaftslehre zur Legitimation der kapitalistischen Marktwirtschaft genutzt werden, welche durch ökonomische Ungleichheit und Ausbeutungsverhältnisse strukturelle Gewalt schafft. In diesem Beispiel dient die kulturelle Gewalt als Grundlage der Legitimation von struktureller Gewalt, sie kann genauso allerdings auch zur Legitimation von direkter Gewalt genutzt werden. Insgesamt beschreibt der positive Friedensbegriff dementsprechend das Trio aus direktem, strukturellem und kulturellem Frieden (Werkner 2017: 23).

Als Kritikpunkte an einem positiven Friedensbegriff werden in Teilen der Friedensforschung insbesondere dessen schwierige Operationalisierbarkeit und die Nutzung des positiven Friedensbegriffes zur Legitimation von Gewalt zwecks Herstellung sozialer Gerechtigkeit angeführt (u.a. Müller). Weitere Kritikpunkte sind, dass Gerechtigkeitsverständnisse verschiedener Individuen und politischer Kollektive teilweise erheblich divergieren. Die Diversität von Gerechtigkeitsverständnissen kann einerseits zu einer Verschiebung der friedenswissenschaftlichen hin zu einer gerechtigkeitstheoretischen Debatte, andererseits zur Legitimation von Gewalt zwischen Individuen und Gruppierungen mit verschiedenen Gerechtigkeitsvorstellungen führen (Müller 2003: 212). Darüber hinaus merkt Müller an, dass Ressourcen und Zeit aufgrund ihrer natürlichen Knappheit auf eine Allokation durch institutionelle Rahmenbedingung angewiesen sind und dementsprechend permanent das theoretische Entwicklungspotenzial von Menschen eingeschränkt wird. Demzufolge sind strukturelle Gewaltverhältnisse ubiquitär. Müller kritisiert, dass der positive Frieden die gesellschaftliche Realität letztlich *per se* als unfriedlich deklariert und damit seine analytische Unterscheidungsschärfe verliert (Müller 2003: 212).

Der Dreiklang von direktem, strukturellem und kulturellem Frieden wird im dritten Teil des Werkes musikalisch abgehandelt. Zu dessen Symbolisierung findet ein Wechsel zu einem klingenden Dreivierteltakt statt⁵. Zur Darstellung des positiven Friedensbegriff erklingt ein heiterer Walzer in C-Dur (02:14). Die Wahl der Walzerform und der heiteren Tonart C-Dur soll die Hörenden in eine fröhliche Stimmung versetzen und die umfassende Gewaltlosigkeit des positiven Friedens symbolisieren. Im Laufe des dritten Teils werden die Bestandteile des positiven Friedens einzeln vorgestellt. So wird in den Takt 55 bis 70 der direkte Frieden durch eine fröhlich fließende Walzer-Melodie präsentiert. Anschließend folgt die Vorstellung des strukturellen Friedens in den Takt 71 bis 82. Das musikalische Thema des strukturellen Friedens ist hierbei an die Eröffnungsmelodie der dritten Sinfonie von Ludwig v. Beethoven (02:48) angelehnt. So wurde überliefert, dass Beethoven die dritte Sinfonie ursprünglich Napoleon Bonaparte widmen wollte⁶, den Beethoven aufgrund seiner Unterstützung der französischen Revolution und des Republikanismus bewunderte (Dahlhaus 1991: 19). Das Zitat symbolisiert somit die Überwindung der strukturellen Gewaltverhältnisse des absolutistischen Ancien Régimes durch die Französische Revolution, gleichzeitig weiß es allerdings auch auf die Problematik der

⁵ In der Partitur ist der 3. Teil in einem Sechsachteltakt notiert. Dies hat lediglich notationstechnische Gründe. Die musikalischen Eigenschaften gleichen denen eines Dreivierteltaktes.

⁶ Letztendlich lehnte Beethoven eine Widmung an Napoleon jedoch ab, da dieser sich selber zum Kaiser von Frankreich krönen ließ (Dahlhaus 1991: 19ff.). Dies verdeutlicht, dass Beethoven die Gedanken der französischen Revolution und des Republikanismus, nicht aber Napoleon als Person bewunderte.

Legitimation von Gewalt zur Überwindung von struktureller Gewalt hin. So kam es auch im Rahmen der französischen Revolution zur systematischen Anwendung von Gewalt: bspw. zur Zeit des „Terreur“ von 1793 bis 1794, in welcher Gegner*innen der Revolution systematisch hingerichtet wurden (Wilms 2017: 583ff.). Die Kritik am Legitimationspotenzial für Gewalt wird in den Takten 79 bis 82 verdeutlicht, in dem die Melodie von C-Dur zu C-Moll (03:02) wechselt. Der Tonartwechsel beabsichtigt die Schaffung einer düsteren Atmosphäre.

The image shows the first 16 measures of the vocal line and piano accompaniment for 'The Star-Spangled Banner'. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'f' (fortissimo) at the beginning and end of the section. The piano accompaniment features eighth-note chords and sixteenth-note patterns. Two specific measures are highlighted with blue boxes: the first measure of the vocal line and the second measure of the piano accompaniment. Blue arrows point from these boxes to the corresponding measures in the second system of the score.

Wechsel des Themas von C-Dur zu C-Moll

Anschließend findet in den Takt 84 bis 94 eine Darstellung des kulturellen Friedens statt. Exemplarisch für die vielen Teilespekte des kulturellen Friedens ist an dieser Stelle ein Zitat des jüdischen Volksliedes „oyfn veg shteyt a boym“ (03:09) zu finden. Das Volkslied soll die friedliche Existenz von Religion symbolisieren und insbesondere darstellen, dass diese nicht zur Legitimation von direkter und struktureller Gewalt genutzt wird.

83 84 85 86 87

B Kl.

Melodie von „oyfn veg shteyt a boym“

Melodie von „oyfn veg shteyt a boym“

Zur Darstellung der Kritik am positiven Frieden folgt in den Takten 95 bis 110 eine Collage der musikalischen Themen vom direkten, strukturellen und kulturellen Frieden (03:31). In Abgrenzung zum fröhlichen Beginn des dritten Teils ist die Collage in C-Moll geschrieben, was auch hier einen düsteren Klang schaffen soll. Dieser Klang verdeutlicht die Gefahr, dass die Überwindung strukturelle Gewaltverhältnisse als Legitimation für Gewalt genutzt werden kann. Im Laufe der Collage addieren sich anschließend immer mehr Teile der drei Themen, bis in den Takten 105 bis 110 die einzelnen Themen in der Komplexität der Collage untergehen. Der dadurch entstehende Eindruck eines Durcheinanders und die hohe Komplexität symbolisieren die schwierige Operationalisierbarkeit des positiven Friedens und kritisieren dessen geringe analytische Unterscheidungsschärfe.

Musikalisches und inhaltliches Resümee (04:03 – 05:28)

Auch der vierte Teil des Stückes ist eine musikalische Collage. Das Ziel dieses Teils besteht in der Einbettung der verschiedenen Friedensbegriffe in einen Meta-Telos der normativen Friedens- und Konfliktforschung: Die Überwindung menschenunwürdiger Zustände. Hintergrund des vierten Teils sind meine persönlichen Überlegungen dazu, welches Friedensverständnis in der Friedensforschung am ehesten angemessen ist.

Wie im zweiten Kapitel ausführlich erläutert, besitzen die drei Friedensbegriffe in unterschiedlicher Weise das Potenzial, verschiedene Formen von Gewalt zu legitimieren. Dementsprechend kann keiner

der Begriffe als unproblematisch angesehen werden. Es bleibt also die Frage, wie die Friedensforschung mit ihrem wichtigsten Begriff, dem Frieden, umgehen soll. In Anlehnung an die Überlegungen von Chojnacki und Namberger (2011: 353) zum „reflektierten heiteren Anarchismus“ der Begriffsnutzung halte ich eine abwechselnde Nutzung der verschiedenen Friedensbegriffen in unterschiedlichen Forschungssituationen für angemessen. So ist es aus forschungstechnischer Sicht in bestimmten Situationen sicherlich hilfreich, einen engen Friedensbegriff zur Identifikation von Ursache-Wirkungs-Verhältnissen zu verwenden, während der positive Frieden gleichzeitig als Instrument zur kritischen Betrachtung der möglichen Verschleierung von struktureller Gewalt genutzt werden sollte. Darüber hinaus erachte ich es allerdings als notwendig, auch zu unterstreichen, dass die pragmatische Auswahl von Friedensbegriffen in unterschiedlichen Forschungssituationen nur dann angemessen ist, wenn sie auch dem Meta-Telos der Friedens- und Konfliktforschung dient. Aus meiner Perspektive sollte die Auswahl des Friedensbegriffes immer dem normativen Telos der Herstellung einer menschenwürdigeren gesellschaftlichen Realität folgen. So sollte aus normativer Perspektive sowohl bspw. Forschung, die aufgrund eines engen Friedensbegriffes strukturelle Gewaltverhältnisse ignoriert, als auch Forschung, die durch einen zu weiten Friedensbegriff Ursache-Wirkungs-Verhältnisse verschleiert, kritisch betrachtet werden. Aufgrund des übergeordneten Telos schlage ich deshalb vor, den „reflektiert heiteren Anarchismus“ in eine „teleologisch motivierte methodologische Diversität“ abzuwandeln.

Wie bereits beschrieben, wird die Einbettung der verschiedenen Friedensbegriffe in den Meta-Telos der Friedens- und Konfliktforschung musikalisch durch eine Collage der verschiedenen Friedensbegriffe dargestellt. Dafür wird zuerst in den Takten 112 bis 127 der Meta-Telos vorgestellt (04:03). Hier spielt die erste Klarinette eine ruhige und nachdenkliche Melodie. Die emotionale Komposition der Melodie soll den normativen Anspruch des Meta-Telos und der Friedens- und Konfliktforschung verdeutlichen.

Melodie des Meta-Telos

Anschließend stoßen auch die Melodien der verschiedenen Friedensbegriffe zum Meta-Telos hinzu und ordnen sich diesem unter (04:37).

Meta-Telos

Darstellung direkten Friedens im positiven Frieden

Negativer Frieden

Meta-Telos

Darstellung strukturellen Friedens im positiven Frieden

146 147 148

B Kl.

ff

B Kl.

B Kl.

B Kl.

B Kl.

149 B Kl. 

Darstellung kulturellen Friedens im positiven Frieden

Frieden als Prozessmuster

Die Collage der verschiedenen Friedensbegriffe und des Meta-Telos ist in einem schnellen Allegro komponiert. Das schnelle Tempo soll einen feierlichen Eindruck erwecken, steht allerdings im Gegensatz zur Tonart, welche mit C-Moll eine eher nachdenkliche Stimmung schafft. Dieser Gegensatz soll die Notwendigkeit einer fortlaufenden Reflexion und kritischen Auseinandersetzung mit der Friedensforschung darstellen. Erst dadurch kann gewährleistet werden, dass eine teleologisch motivierte methodologische Diversität einen Beitrag zur Überwindung menschenunwürdiger Umstände leisten kann. Der Wert einer solchen Forschung wird durch den Übergang in einen fröhlichen C-Dur Akkord am Ende des Stückes symbolisch dargestellt.

Literaturverzeichnis

- Bonacker, Thorsten/Imbusch, Peter 2006: Zentrale Begriffe der Friedens- und Konfliktforschung: Konflikt, Gewalt, Krieg, Frieden, in: Imbusch, Peter/Zoll, Ralf (Hrsg.), Friedens- und Konfliktforschung: Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 83-108.
- Chojnacki, Sven/Namberger, Verena 2011: Frieden — oder: Vom Elend, Ein konstitutiver Begriff zu sein, in: Leviathan 39: 3, 333-359.
- Czempiel, Ernst-Otto 1998: Friedensstrategien, Darmstadt: Westdeutscher Verlag.
- Czempiel, Ernst-Otto 2006: Der Friedensbegriff der Friedensforschung, in: Sapper, Manfred/Sahm, Astrid (Hrsg.), Die Zukunft des Friedens, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 83-94.
- Dahlhaus, Carl 1991: Ludwig Van Beethoven. Approaches to his Music, Oxford: Oxford University Press.
- Europäische Union 2019: Die Europäische Hymne, URL: https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/anthem_de (zuletzt besucht am 13.03.2019).
- Galtung, Johan 1975: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Galtung, Johan 1998: Frieden mit friedlichen Mitteln, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- John, Sloboda/Bergh, Arild 2010: Music and Art in Conflict Transformation: A Review, in: Music and Arts in Action 2: 2, 2-18.
- Lück, Hartmut 2010: Musikalische Darstellungen des Friedens in Geschichte und Gegenwart, in: Senghaas, Dieter/Lück, Hartmut (Hrsg.), Den Frieden Komponieren?, Mainz: Schott Music, 41-54.
- Müller, Harald 2003: Begriff, Theorien und Praxis des Friedens, in: Hellmann, Gunther/Wolf, Klaus Dieter/Zürn, Michael (Hrsg.), Die neuen Internationalen Beziehungen. Forschungsstand und Perspektiven in Deutschland, Baden-Baden: Nomos, 209-250.
- Orlova, Alexandra/Brown, David 1981: Tchaikovsky: The Last Chapter, in: Music & Letters 62: 2, 125-45.
- Schneider, Frank 2010: Musik als Botschaft – Frieden als Thema, in: Senghaas, Dieter/Lück, Hartmut (Hrsg.), Den Frieden Komponieren?, Mainz: Schott Music, 41-54.
- Senghaas, Dieter 2001: Klänge des Friedens: Ein Hörbericht, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Senghaas, Dieter 2011: Frieden und klassische Musik, in: Gießmann, Hans-Joachim/Rinke, Bernhard (Hrsg.), Handbuch Frieden, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 426-435.

Werkner, Ines-Jaqueline 2017: Zum Friedensbegriff in der Friedensforschung, in: Ebeling, Klaus/Werkner, Ines-Jaqueline (Hrsg.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 19-32.

Willms, Johannes 2014: Tugend Und Terror: Geschichte der Französischen Revolution, München: Beck.

Zitiervorschlag

Balbon, Niklas 2020: Frieden musizieren?! Eine kritisch-musikalische Auseinandersetzung, in: FKF_Kollektiv, Ate-lier, URL: <https://blogs.fu-berlin.de/fkfkollektiv/atelier/>

Die vielen Frieden

Niklas Balbon

Negativer Frieden

$\text{♩} = 80$

Musical score for 'Die vielen Frieden' featuring four clarinets (Klarinette 1 in b, Klarinette 2 in b, Klarinette 3 in b, Klarinette 4 in b) and four bass clarinets (B Kl. 1, B Kl. 2, B Kl. 3, B Kl. 4). The score is in 4/4 time, with a key signature of one flat. The tempo is $\text{♩} = 80$. The music is divided into measures 1 through 13. Measure 1: Klarinette 1 in b plays eighth-note pairs. Measure 2: Klarinette 2 in b plays eighth-note pairs. Measure 3: Klarinette 3 in b and Klarinette 4 in b play eighth-note pairs. Measure 4: Klarinette 1 in b and Klarinette 2 in b play eighth-note pairs. Measure 5: Klarinette 3 in b and Klarinette 4 in b play eighth-note pairs. Measures 6-9: Bass Clarinet 1 plays eighth-note pairs. Measures 10-13: Bass Clarinet 1 plays eighth-note pairs. Measure 13: Bass Clarinet 1 plays eighth-note pairs with a dynamic of f .

2 3 4 5

Klarinette 1 in b

mf

Klarinette 2 in b

Klarinette 3 in b

Klarinette 4 in b

6 7 8 9

B Kl.

cresc. - - - -

B Kl.

f *cresc.* - - - -

B Kl.

B Kl.

10 11 12 13

B Kl.

f

B Kl.

mf *tr*

B Kl.

f

B Kl.

3

14

B Kl.

15

B Kl.

tr

B Kl.

B Kl.

17

B Kl.

18

B Kl.

19

B Kl.

20

B Kl.

rit.

21

B Kl.

22

B Kl.

23 Frieden als Prozessmuster

24

B Kl.

25

B Kl.

B Kl.

B Kl.

J = 80

26

B Kl. 

The image shows a musical score for Bassoon (B Kl.) across four staves. The score is divided into measures 30, 31, 32, and 33. Measure 30 consists of a single eighth-note rest. Measures 31, 32, and 33 each contain a series of eighth-note patterns. Measure 31 starts with a dynamic 'p' (piano) and includes a slur. Measure 32 starts with a dynamic 'pp' (pianissimo) and includes a slur. Measure 33 starts with a dynamic 'pp' (pianissimo) and includes a slur. The bassoon part is accompanied by a continuous basso continuo line consisting of eighth-note patterns on the bottom staff.

34

B Kl.

35

B Kl.

f

36

B Kl.

f

B Kl.

37

B Kl.

38

B Kl.

39

B Kl.

B Kl.

mf

40

B Kl.

41

B Kl.

42

B Kl.

B Kl.

fanfarenartig

43

B Kl.

44

B Kl.

B Kl.

fff

mp

fff

mp

B Kl.

fff

fff

45

B Kl.

46

47

48

B Kl.

mp

mp

B Kl.

mp

B Kl.

#d.

49

50

51

52

53

54

Positiver Frieden

f mp

B Kl.

B Kl.

B Kl.

B Kl.

55

56

57

58

59

f

mp

mp

B Kl.

B Kl.

B Kl.

B Kl.

60 61 62 63 64

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

65 66 67 68 69

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

70 71 72 73 74

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

f

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

f *mp*

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

f *mp* *mp*

mp

75

B Kl. 

76

B Kl. 

77

B Kl. 

78

B Kl. 

79

B Kl. 

80

B Kl. 

81

B Kl. 

82

B Kl. 

83

B Kl. 

84

B Kl. 

85

B Kl. 

86

B Kl. 

87

B Kl. 

88

B Kl.

89

90

91

92

B Kl.

93

94

95

96

f

mp

97

B Kl.

98

99

100

101

f

102 B Kl. 

106 B Kl.

116 117 118 119 120 121 122

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

123 124 125 126 127 128 accel. 129

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

$\text{♩} = 110$
teleologisch motivierte methodologische Diversität

130 131 132 133

B Kl. B Kl. B Kl. B Kl.

134

B Kl.

135

B Kl.

136

B Kl.

B Kl.

B Kl.

f

f

137

B Kl.

138

B Kl.

139

B Kl.

B Kl.

B Kl.

140

B Kl.

141

B Kl.

142

B Kl.

B Kl.

B Kl.

B Kl.

143

B Kl.

144

B Kl.

cresc. - - - - -

B Kl.

3

B Kl.

146

B Kl.

147

ff

B Kl.

B Kl.

B Kl.

B Kl.

149

B Kl.

150

f

B Kl.

3

B Kl.

ff

B Kl.

152

B Kl.

153

B Kl.

B Kl.

B Kl.

B Kl.