

Wie Singen Kriegserlebnissen Sinn verleihen kann

Ostarbeiterinnen im Belgien der Nachkriegszeit¹

Machteld Venken

*Wir gingen zur Arbeit
Wir waren Kolonnen von jeweils hundert Frauen
Hundert!
Die Polizei hat uns zur Arbeit geführt
Ich hier und andere da
auf der Seite [entweder am Ende oder am Anfang der Kolonne –MV]
Wir Frauen waren uns einig – es waren ja Frauen wie ich
Wir haben gesungen
Wir hatten Hunger, aber wir haben gesungen
um sie zu ärgern
um sie wütend zu machen!
Und so haben sie [Frauen am Ende der Kolonne – MV] zu singen angefangen
und wir (2 Sekunden), wir auch
Das heisst, wir haben ihnen geholfen
Und dann, am Ende der Kolonne
als sie da angefangen haben zu singen
da hat er gebrüllt:
„Ruhe, Schweinerei, oder ich schieße“²
Da haben sie [die Frauen am Ende der Kolonne – MV] aufgehört
Aber dann haben die in der Mitte angefangen
Und so haben wir gesungen:
„Lasst uns singen, lasst uns singen
für die Sowjetmacht geben wir unser Leben hin“
Und so ist es weitergegangen³*

¹ Dieser Aufsatz basiert auf einem Kapitel meiner unveröffentlichten Doktorarbeit (Venken 2008). Für die Übersetzung des Textes aus dem Englischen danke ich Burkhard Ganzer.

² Die Interviewpartnerin gab dies auf Deutsch folgendermaßen wieder: „Schweigen, Schweinerei, ich werde schießen, ja“. Weitere Informationen zu dem Interview finden sich im Text.

³ In den in diesem Aufsatz wiedergegebenen Interviews wird Gebrauch von „ethnopoetics“ ge-

Am 22. Januar 2007 erzählte Becky mir von ihren Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs.⁴ Becky war eine „Ostarbeiterin“ gewesen, eine von ungefähr 2,1 Millionen jungen Frauen ukrainischer, russischer und weißrussischer Herkunft, die nach der deutschen Invasion der Sowjetunion (22.6.1941) nach Deutschland zur Zwangsarbeit deportiert worden waren. Diese Frauen wurden rekrutiert oder einfach ihren Familien weggenommen, danach, kaum mit den nötigsten Nahrungsmitteln versehen, in Viehwaggons ohne Sanitäreinrichtungen geladen und auf die Reise geschickt. Bei der Ankunft erhielten sie einen Aufnäher mit der Aufschrift „Ost“, den sie, wie die Juden den ihren, ständig zu tragen hatten. Sie wurden dann auf Fabriken und Bauernhöfe im ganzen Reich verteilt. Viele, so auch Becky, gelangten in Industrieregionen, wo sie an abgelegenen Plätzen in stacheldrahtumzäunten Baracken untergebracht wurden, die sie anfangs nur unter Bewachung auf dem Marsch zur Arbeit verlassen durften.⁵

Becky erzählte mir, wie sie und die anderen Ostarbeiterinnen, wenn sie in Reih und Glied von den Baracken zu den Fabriken marschierten, das Lied „Lasst uns singen, lasst uns singen, für die Sowjetmacht geben wir unser Leben hin“ sangen. Die Frauen ihrer Marscheinheit hatten sich zuvor abgesprochen, ihre Nazi-Unterdrücker („Polizei“) zu überlisten, indem sie das Lied einmal an der Spitze, dann in der Mitte und schließlich am Ende der Kolonne anstimmten. Becky betonte, dass trotz der Beleidigungen („Schweineri“) und der Gefahr, in die sie ihr Gesang brachte („oder ich schieße“) die Ostarbeiterinnen ihre Bedrücker ärgern wollten, und dass sie zu dem Zweck alle zusammenarbeiteten.

Das Lied, das die Ostarbeiterinnen für ihren Gesang gewählt hatten, kannten sie seit ihrer Kindheit. Es war ursprünglich ein sowjetisches Propagandalied, das in den ersten Jahren nach der Russischen Revolution entstand, als die Bolschewiki noch in Kämpfe mit ihren weißgardistischen Gegnern verwickelt waren. Es diente ihnen, wenn sie in den Kampf zogen, als Marschlied und sollte ihre Überzeugung

macht. Ethnopoetics ist eine ursprünglich für (folk-) stories entwickelte Art der narrativen Analyse, die auf einer ethnographisch-performativen Konzeption von Erzählung basiert. Sie untersucht, wie die Sprecher selbst ihre Erzählungen mit Hilfe von indexikalischen Formen, wie Betonung, Fokus-Bildung, Unterbrechungen, Wiederholungen etc. organisieren. Sie ist daher ein sehr nützliches Instrument bei der Analyse der Prozesse, durch die in Erzählungen Bedeutungen generiert werden. In Abkehr von den Normen sprachlicher Standardisierung betont sie die Unterschiedlichkeit von gesprochener und geschriebener Sprache und fordert daher, dass Interview-Fragmente so wiederzugeben seien, wie sie gesprochen wurden (Blommaert 2006:181).

⁴ Die Namen der interviewten Frauen sind fiktiv. Sämtliche Interviews und Tonaufnahmen befinden sich im Besitz der Verfasserin und sind über sie zugänglich.

⁵ Wichtige Arbeiten zum Thema Ostarbeiterinnen sind: Poljan 2002, Ulrich 1986, 2001, von Plato et al. 2008, Grintschenko 2004.

stärken, dass sie für eine gerechte Sache kämpften – die Verteidigung der Sowjetmacht. Den Ostarbeiterinnen war das Lied dank des intensiven Musikunterrichts, den sie im sowjetischen Erziehungssystem genossen hatten, geläufig. Sie gehörten der ersten Generation an, die mit den revolutionären Ideen des jungen Staates aufgewachsen war, und hatten in der Schule, eben unter anderem in dem obligatorischen Musikunterricht, gelernt, an die Stärke der Sowjetmacht zu glauben und bereit zu sein, für sie zu sterben.



Ostarbeiterinnen posieren 1943 in der deutschen Stadt Hagen für ein Foto („Nautschno- Informazionny Zentr“ Memorial, Fond 21, 43411 Sitnik Marija Frankova: "Foto v gorodi Gageni-Vest" 5.6.1943).

Becky erläuterte mir, wie die Ostarbeiterinnen in Nazi-Deutschland Verschiedenes ausprobiert hatten, um vorhandenen Liedern im Singen eine andere, verborgene, Bedeutung zu geben, eine Bedeutung, die ihnen half, mit ihren Kriegserlebnissen fertigzuwerden. Indem sie auf dem Marsch zur Arbeit das sowjetische Propagandalied „Lasst uns singen“ anstimmten, vermochten die Frauen diesem einen sarkastischen Hintersinn zu vermitteln. Aber nur in ihrem gemeinsamen Gesang konnte das Lied überhaupt erklingen und als ein Mittel fungieren, Widerstand gegen die Anforderungen der Zwangsarbeit und die bedrückende Lage, in der sich die Frauen befanden, zu artikulieren.

Während der Arbeit waren die Ostarbeiterinnen häufig Misshandlungen ausgesetzt, die sogar zu ihrem Tod führen konnten.⁶ Das „Für die Sowjetmacht geben

⁶ Poljan 2002:257-258.

wir unser Leben hin“ war daher ironisch zu verstehen: Das „wir“ bezog sich auf Becky und ihre Leidensgenossinnen, denen es selbstverständlich fernlag, für die Nazi- statt für die Sowjetmacht sterben zu wollen. Ihr Singen hatte aber noch eine andere Bedeutung. Becky und die anderen Frauen sangen das Lied auf dem Weg zu ihrem Arbeitsplatz, der Fabrik, in der sie, wie ihnen durchaus klar war, an der Produktion von Kriegsmaterial beteiligt waren, das im Kampf gegen die Sowjetunion, und damit unmittelbar gegen ihre eigenen Verwandten und Mitbürger, eingesetzt wurde.⁷ Sie halfen also mit Bewusstsein, wenn auch gegen ihren Willen, den Nazis, ihre Mitbürger zu töten. Daher schloss das „wir“ des Liedes auch „unsere“ Verwandten und „unsere“ sowjetischen Mitbürger ein, die, als Folge der Arbeit der Ostarbeiterinnen, getötet werden konnten, aber nur, weil sie nicht kapitulierten, sondern treu zur Sowjetmacht standen. „Lasst uns singen“ fordert der Refrain des Liedes. Nur durch den kollektiven Akt des gemeinsamen Singens konnte dieser Gegensinn des „Für die Sowjetmacht geben wir unser Leben hin“ zur Wahrnehmung gebracht werden.

Gesangspraktiken

In Übereinstimmung mit dem „performative turn“ in den Humanwissenschaften, der aus der Einsicht entstand, dass die Erforschung des Textes gegenüber der der Performanz einen ungebührlich hohen Rang einnimmt, wird von vielen die Auffassung vertreten, dass gewisse mit Erinnerungsvorgängen verbundene Objekte zusammen mit den zugehörigen Praktiken analysiert werden müssen. Im vorliegenden Fall handelt es sich bei diesen Objekten um Liedtexte; hier ist daher zu untersuchen, auf welche Weise diese in den Gesangsdarbietungen verwendet werden, und, zweitens, ob die Zuhörer sie in ihrer besonderen Eigenart verstehen und würdigen (Bartlett and Snelus 1980:553). Dies erfordert eine Umorientierung von „fixity to fluidity“, eine Verlagerung des Brennpunkts von feststehenden Liedtexten zu Liedern, die nur während des Vorgangs des Singens und nur dank seiner entstehen (Burke 2005:35). Nur unter dieser Voraussetzung ist es möglich, gegenläufige Bedeutungen wie im Fall des sowjetischen Liedes aufzudecken.

Der vorliegende Aufsatz handelt von gemeinschaftlichem Singen, genauer davon, wie dieses es ehemaligen Ostarbeiterinnen ermöglichte, ihren Kriegserfahrungen in ihrem Leben nach dem Krieg einen Sinn zu geben. Diese Sinngebung war für sie ein Mittel, sich mit sich selbst und anderen wieder in Einklang zu bringen (Rüsen 2001:254). Sie konnte dadurch gelingen, dass die Frauen eine konkrete Vorstellung (representation) ihrer Kriegserfahrungen konstruierten und diese

⁷ Interview mit Amanda am 18. Juli 2006 (208).

zum Ausdruck brachten. Dem Linguisten H. Porter Abbott folgend, bezeichne ich eine derartige Vorstellung, bestehend in Worten, Bildern oder anderen Praktiken, als „Narrativ“ (Abbott 2002:13). Durch die Darstellung, d. h. die Vorführung, ihrer Narrative wurde es den einstigen Ostarbeiterinnen möglich, Geschehnisse der Vergangenheit in eine kohärente und bedeutungsvolle Erklärung der Gegenwart umzuformen. Und auch das Singen war ein Mittel, dem Sinn, der den Kriegserlebnissen zuerkannt wurde, Ausdruck zu verleihen.

Gegenstand meiner Analyse ist vor allem auf die Art und Weise, in der Angehörige einer aus ehemaligen Ostarbeiterinnen bestehenden belgischen Immigranten-Organisation im gemeinsamen Singen verbindende Kriegserinnerungen wachriefen. Dabei konzentriere ich mich auf das bei den Gruppentreffen praktizierte Singen als einen Fall von „*framed events deliberately set apart from everyday life*“ und als stets für eine Zuhörerschaft intendiert, auch wenn es sich bei dieser nur um die eigene Gruppe handelt (Burke 2005:43; Carlson 2002:14). Ich untersuche also, wie während der Chorproben und der Konzerte der Einwanderer-Organisation eine Gruppenerinnerung sich konstituierte, die die Kriegserlebnisse der Teilnehmerinnen mit Sinn und Bedeutung erfüllte.

Ostarbeiterinnen in Belgien

Obwohl die Ostarbeiterinnen während des Krieges strikt von den Deutschen und von westeuropäischen Zwangsarbeitern und Häftlingen getrennt wurden, kam es doch hier und da zu Kontakten. In den letzten Jahren haben oral-history-Projekte zeigen können, wie Einzelne durch kleine Hilfsleistungen den Ostarbeiterinnen ihr Leben erträglicher zu machen suchten: Deutsche Arbeitskollegen steckten ihnen während der Arbeit heimlich Nahrungsmittel zu, Zwangsarbeiter aus Westeuropa warfen Seifenstücke über den Stacheldraht usw.⁸ Die Diskriminierung der Ostarbeiterinnen endete aber nicht mit dem Krieg, da Stalin bereits im Jahre 1941 in einem Erlass sämtliche Sowjetbürger, die für die Nazis Zwangsarbeit leisteten, zu Kollaborateuren abgestempelt hatte, die nach der Repatriierung bestraft werden würden.⁹ Zwar waren nach der Befreiung die Betroffenen weitgehend naiv hinsichtlich dessen, was ihnen nach einer Rückkehr drohte; dennoch entzogen sich viele der Rückführung durch Flucht, durch Namenswechsel oder durch die Heirat

⁸ Grintschenko 2004:94; Hoffmann 2001; Ostrovskaja & Schtscherbakova 2007:82; Schilova 2007:111.

⁹ Aus historischen Untersuchungen geht hervor, dass viele, aber nicht alle, der Rückkehrerinnen zur Zwangsarbeit nach Sibirien deportiert wurden, und dass es auch andere Sanktionen, wie etwa Beschränkungen bei der Arbeitssuche, gab. Siehe z. B. Biller 2001:214, 222.

mit Fremden.¹⁰ Ungefähr 4000 Ostarbeiterinnen gelangten auf die letztere Weise nach Belgien. Einige kamen auf eigene Faust, andere schlossen sich mit ihren belgischen Partnern den Konvois des Belgischen Komitees für die Repatriierung von Zwangsarbeitern an.

Nach der Ankunft wurden die Frauen einer Befragung unterzogen. Nur die erhielten das Bleiberecht, die eine deutsche Heiratsurkunde vorweisen konnten und deren Ehemänner nicht der Kollaboration verdächtigt wurden. Im Abkommen von Jalta (1945) war festgelegt worden, dass sämtliche Sowjetbürger, die sich infolge der Kriegseignisse außerhalb des Landes befanden, zu repatriieren seien – eine Regelung, vor der sich die verheirateten Frauen durch ihren Status geschützt glaubten. Im Unterschied zu ihnen wurden die unverheirateten Frauen in Repatriierungszentren zusammengefasst. Die belgischen Behörden setzten die Sowjetische Militärmission von ihrer Anwesenheit in Kenntnis und wählten Kandidatinnen für die Rückführung aus. Verlobte konnten die Repatriierungszentren nur mit einer befristeten Aufenthaltserlaubnis verlassen. Diese erhielten ihre Partner bei den örtlichen Behörden, wenn sie sich imstande und bereit erklärten, für den Unterhalt ihrer Verlobten aufzukommen. Frauen, die eine Aufenthaltsbewilligung erlangt hatten, konnten heiraten. Die Annahme, dass sie das vor der Repatriierung schütze, war indessen falsch, denn das sowjetische Staatsbürgerrecht schloß die Möglichkeit aus, dass Frauen ihre Staatsangehörigkeit aufgaben. In der Sowjetunion galt die Gleichheit von Mann und Frau, weshalb es nicht zulässig war, dass die Frau in einer binationalen Ehe die Staatsangehörigkeit des Mannes annahm. Die sowjetischen Behörden erkannten die belgische Staatsangehörigkeit von mit Belgiern verheirateten Ostarbeiterinnen also nicht an. Zwar genoß nach internationalem Recht eine Person mit doppelter Staatsangehörigkeit auf dem Territorium eines der beiden Staaten alle dort geltenden Rechte – gleichgültig, was auf dem Territorium des anderen Staates galt. Die ehemaligen Ostarbeiterinnen mit belgischer und sowjetischer Staatsangehörigkeit hätten demnach in Belgien in genau derselben Weise behandelt werden müssen wie die normalen belgischen Staatsbürger. Doch war die Sowjetunion dem Haager Abkommen von 1930 zur Harmonisierung divergierender Staatsbürgerrechte, das Fälle wie diesen regelte, nicht beigetreten. Die Sowjetische Militärmission verlangte infolgedessen die Überstellung sämtlicher Ostarbeiterinnen in Belgien, lediger sowohl wie verheirateter.

Im Juni 1945 setzten die belgischen Behörden die Militärmission davon in Kenntnis, dass sie nur dann weiterhin bei der Repatriierung der Ostarbeiterinnen zu kooperieren bereit seien, wenn verheiratete Frauen von der Maßnahme aus-

¹⁰ Poljan 2002:439; Ostrovskaja & Schtscherbakova 2007:83.

genommen würden. In der Praxis ließen sie es jedoch zu, dass eine solche verheiratete Ostarbeiterin unter den wachsamen Augen der sowjetischen Botschaft beim Verlassen des Landes ihren sowjetischen Pass vorzeigte. Die Grenzbeamten hatten Anweisung, den belgischen Pass, den die Betreffende ebenfalls besaß, zu ignorieren. Schließlich galt es, die guten Beziehungen zwischen den beiden Ländern zu erhalten, denn noch befanden sich belgische Kriegsgefangene in der Sowjetunion, deren sichere Heimkehr nicht gefährdet werden durfte. Die Umstände des Kalten Krieges verwehrten es den Ostarbeiterinnen also, selbständig und unabhängig, etwa als Haushaltsbedienstete, im Land zu bleiben, wie es Frauen anderer Migrantengruppen möglich war.¹¹

Ungefähr 1000 dieser ehemaligen Ostarbeiterinnen schlossen sich zu einer Organisation zusammen, der „Vereinigung sowjetischer Patrioten/Bürger“ (Sojuz Sovetskich Patriotov – im Folgenden „SSP“, ab 1953 Sojuz Sovetskich Graschdan – im Folgenden „SSG“). Während der mehr als 60 Jahre ihres Bestehens brachte die SSP/SSG ehemalige Ostarbeiterinnen, die Freude am Chorgesang hatten, zusammen. Obwohl sie auch andere Aktivitäten organisierte und es stets auch Mitglieder gab, die nicht sangen, war das Singen doch der wichtigste Gegenstand ihrer Arbeit, und ihre regionalen Chöre (in Antwerpen, Gent etc.) gewannen Mitglieder in großer Zahl. Viele Jahre hindurch wurden wöchentliche Chorproben abgehalten, und vier bis zwölfmal pro Jahr fanden öffentliche Aufführungen statt. Auch heute noch treffen sich die örtlichen SSG-Gruppen allwöchentlich zum Singen, doch haben sie infolge der Abgänge durch hohes Alter und Tod alle nur noch eine Handvoll Mitglieder.

Offizielle Kriegserinnerungs-Narrative

Während des Kalten Krieges wurden die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs in der Perspektive der aktuellen geopolitischen Krise umgedeutet. Der Westen, der im Kommunismus, wie im Nationalsozialismus, eine totalitäre Ideologie erblickte, machte es sich zur Aufgabe, das kommunistische Phänomen zu bekämpfen. Hinter dem Eisernen Vorhang hob man dagegen die Tatsache hervor, dass die stete Sorge der Sowjetunion für den Weltfrieden, den sie mit ihrer Beteiligung an der Niederschlagung des Nazi-Regimes glorios unter Beweis gestellt hatte, nun in Großbritannien und Amerika in Vergessenheit geraten war (Ashplant 2000:61; Niven 2007:214-215). Diese Narrative konnten nur dadurch zur Geltung gelan-

¹¹ An anderer Stelle (Venken 2010) analysiere ich, welche Konsequenzen die belgische Immigrationspolitik für die Ostarbeiterinnen bei ihrer Ankunft in Belgien und während ihrer Niederlassung im Land hatte.

gen, dass bestimmte Aspekte der historischen Ereignisse bewusst überbewertet und andere unterdrückt wurden.

In der westlichen Welt bemühte man sich, alle Aktionen des Widerstands gegen das Nazi-Regime in ihrer Bedeutung zu vergrößern und zugleich die Kollaboration in ihren vielfältigen Formen aus der offiziellen Kriegserinnerung zu tilgen. In Belgien hatte es während des Krieges weniger Widerstandskämpfer gegeben als Leute, die die Besatzung billigten – wobei die Kooperation, angesichts des gemeinsamen „ethnischen“ Hintergrunds von Deutschen und Flamen, auf den sich die Politik der Besatzer und das politische Programm der flämischen Bewegungen beriefen, in Flandern ausgeprägter war als in Wallonien. Dennoch definierte sich das befreite Belgien zunächst durch den imaginierten Zug eines umfassenden nationalen Widerstands und praktizierte ein absichtsvolles Vergessen von allem, was nicht in dieses Narrativ passte. Die Gleichsetzung des flämischen Katholizismus mit der Kollaboration gewann erst in den folgenden Jahrzehnten an Bedeutung (Lagrou 2000:299-302). Während dieser ganzen Zeit wurden die Ostarbeiterinnen als „Kommunistinnen“ und „Kriegshuren“ eingestuft.¹²

In der Sowjetunion galten die kriegerischen Taten der Rotarmisten als beispielhaft für den tugendhaften, patriotischen Charakter der Sowjetbürger. Kriegserinnerungen, die von diesem Bild abwichen, wurden marginalisiert, indem man über die Toten, die Stalins Herrschaft zum Opfer gefallen waren, schwieg, und die Menschen, die außerhalb der Sowjetunion Bedrückung und Not ertragen hatten – neben den Kriegsgefangenen also auch die Ostarbeiterinnen – mundtot machte (Poljan 2002:196-201; Tumarkin 1994:50). Die sowjetischen Autoritäten waren peinlich darauf bedacht, dass die Berichte der Ostarbeiterinnen nicht dem offiziellen Kriegsnarrativ widersprachen, und konnten dies auf dem Gebiet der Sowjetunion auch weitgehend durchsetzen (Tumarkin 1994; Merridale 2007:15). Dass es in der Sowjetunion irgendwelche Zusammenkünfte von ehemaligen Ostarbeiterinnen gab, wird in der Literatur über marginalisierte bzw. oppositionelle Gruppen der Stalin-Ära bezweifelt (Fürst 2004:314; Kuromiya 2004:309-314). Im Westen lebende ehemalige Ostarbeiterinnen stellten jedoch eine Gefahr dar. Bei der Deutung ihrer Kriegserlebnisse konnten sie, beeinflusst durch die Kriegsnarrative ihrer jeweiligen Aufenthaltsländer, leicht von der offiziellen Version der Sowjetunion abweichen.¹³ Das zu verhindern war nicht einfach, erschien aber umso gebotener, als solche Gegen-Narrative von Ostarbeiterinnen möglicherweise bei deren Hei-

¹² Interview mit Peggy am 10.11.2006 (206:210) und (226:234).

¹³ Auch in andere westliche Länder wanderten nach dem Krieg ehemalige Ostarbeiterinnen ein. Die Forschung zu diesen steckt jedoch noch in den Kinderschuhen und konzentriert sich auch nicht auf Gesangspraktiken. Vgl. Harms 1986; Thonfeld 2008.

matbesuchen in die Sowjetunion gelangten und sich dort in der Gesellschaft verbreiteten. Die sowjetische Botschaft in Brüssel in Moskau, und die „Heimatland-Vereinigung“ in Moskau, eine von der Regierung gegründete Organisation zur Pflege des Kontakts mit sowjetischen Migranten im Ausland, kontrollierten deshalb sehr genau die Aktivitäten der SSP/SSG.

Es ist unter diesen Umständen nicht verwunderlich, dass das Repertoire der SSP/SSG hauptsächlich aus sowjetischen Propagandaliedern bestand, die das offizielle Kriegserinnerungs-Narrativ artikulierten. Die Mitglieder akzeptierten sie, weil sie wussten, dass nur die aktive Mitgliedschaft in der SSP/SSG ihnen die Aussicht eröffnete, Visa für Besuche in der Heimat zu erhalten.¹⁴ Jedoch machte das Singen dieser Lieder es ihnen auch möglich, ein eigenes Erinnerungs-Narrativ zu entwickeln – in dem engen Rahmen der ihnen auferlegten Einschränkungen suchten und fanden sie Handlungsspielraum. Genauso, wie Becky und ihre Kameradinnen während des Krieges die sowjetische Propagandalieder in einer abgewandelten Bedeutung gebraucht hatten, gaben auch die Chor-Mitglieder der Nachkriegszeit den Liedern einen eigenen, neuen Sinn, der die wörtliche Bedeutung der Lieder, zugunsten ihrer Verwendbarkeit für eine Art Musiktherapie und um den Austausch mit den belgischen Kriegsnarrativen zu erleichtern, einigermaßen ins Gegenteil verkehrte.

Es dürfte nunmehr klar sein, dass die Erforschung der Gruppenpraktiken ehemaliger Ostarbeiterinnen in den Migrationsländern – im vorliegenden Fall Belgien – besonderes Interesse verdient. Nach ihrer Befreiung entschieden sich die Ostarbeiterinnen teils für die Rückkehr in die Sowjetunion, teils ließen sie sich in anderen Ländern nieder. Anders als in der Sowjetunion hatten sie in den Migrationsländern das Recht, sich in eigenen Organisationen zusammenzuschließen. Hier wie dort nahm zur Zeit des Kalten Krieges die wissenschaftliche Forschung von ihnen und ihren Kriegserinnerungen nur wenig Notiz. Erst nach dem Zusammenbruch des Kommunismus wurden in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion einzelne Ostarbeiterinnen zu ihren Erinnerungen befragt. Die dabei angewandte Methode des Einzelinterviews entsprach der individualistischen Art, in der sie in der Sowjetunion die Erinnerung an ihre Kriegserlebnisse bewahrt hatten. In den Migrationsländern jedoch, wo die Ostarbeiterinnen sich in Organisationen zusammenfinden und ihre Erlebnisse gemeinsam wiederaufleben lassen konnten, war eine andere Methode gefordert. Mittels der Analyse ihres gemeinschaftlichen Singens legt die vorliegende Studie dar, wie es ehemaligen Ostarbeiterinnen in der Migration auch bereits während des Kalten Krieges möglich war, ihren Kriegserlebnissen einen Sinn zu geben.

¹⁴ Interview mit Maddy am 22.9.2005 (30:36).

Untersuchungsverfahren

In der Geschichtsschreibung, die bisher überwiegend mit der Interpretation von Texten befasst war, ist eine Tendenz zu beobachten, sich der Dimension des Performativen zu öffnen; damit entsteht für sie aber auch die Notwendigkeit, sich neue Methoden und Theorien zu erschließen. Hierbei kommt auch die Musikethnologie in Betracht, und zwar, insofern zu ihren Untersuchungsgegenständen auch die Problematik von Performanz und Rezeption gehört. Musikethnologen sind der Überzeugung, dass Musik, u. a. auf dem Wege des Singens, die Fähigkeit besitzt, Bedeutungen zu transportieren. Je nach der Art der Situation und des Publikums kann Gesang, bspw. bei Proben und in Konzerten, die erlebbaren Gefühlsreize der Musik mit individuellen oder auch gemeinschaftlichen Gefühlen und Erinnerungen verbinden. Die von Musikethnologen hier gewonnenen Ergebnisse basieren auf empirischen Daten, die durch Interviews zu den Gesangspraktiken der Sänger(innen) und durch teilnehmende Beobachtung an Proben und Konzerten erhoben werden.

Oral history und teilnehmende Beobachtung

Zwischen September 2005 und Februar 2007 führte ich zwölf biographische Interviews mit ehemaligen, in Belgien lebenden Ostarbeiterinnen durch. Daneben verfolgte ich die Aktivitäten der SSP/SSG in Antwerpen und nahm elfmal an Chorproben und Konzerten teil. Während der Gruppenzusammenkünfte beteiligte ich mich am Gesang der ehemaligen Ostarbeiterinnen und machte Tonaufnahmen von ihm. Die Methode der teilnehmenden Beobachtung wird in den Geschichtswissenschaften nur selten angewandt, da Historiker es für selbstverständlich halten, dass sie es mit der Vergangenheit zu tun haben. Sie wird jedoch von Anthropologen verwendet, die eine Befassung mit der Vergangenheit durch das Medium der Gruppenerinnerung für möglich halten. Auf den vorliegenden Fall angewendet bedeutet dies, dass die Teilnahme am Prozess des gemeinschaftlichen Erinnerns Informationen über die performativen Praktiken der Vergangenheit zutage fördern kann.

Ich interviewte die Chorleiterinnen aus Antwerpen und aus Gent. Nach einem ersten Treffen konzentrierten wir uns auf das Singen. Die beiden erläuterten mir, welche Lieder sie in der SSP/SSG gesungen hatten, weshalb sie gerade diese Lieder ausgewählt hatten, auf welche Weise und bei welchen Anlässen die Lieder gesungen worden waren, und so weiter. Während der Interviews achtete ich besonders darauf, den Frauen genügend Raum zur freien Assoziation mit der Musik zu lassen. Beim Durchsehen ihres Notenmaterials bewegten sie sich von Lied zu

Lied, von Melodie zu Melodie und riefen sich so die Musik und was sie für sie bedeutete aktiv ins Gedächtnis zurück. Von Zeit zu Zeit hielten sie inne, um mir den Sinn der Lieder zu erklären. Diese Lieder, zusammen mit den Reflexionen der Chorleiterinnen über sie, waren die wichtigsten Quellen für meine Untersuchung.

Schriftliche Quellen

Ich benutzte Archivalien der SSP/SSG und der „Heimatland“-Vereinigung in Moskau und wertete eine Reihe von Immigrant-Zeitschriften aus.¹⁵ In Moskau las ich die wenigen Arbeiten, die sich mit der Gesangskultur der Ostarbeiterinnen befassen und in denen sich auch Liedtexte finden. Obwohl während des Kalten Krieges in der Sowjetunion über die Erlebnisse der Ostarbeiterinnen generell nicht gesprochen wurde, versuchten doch einige wenige Wissenschaftler zu Anfang der 50er Jahre, die Rolle und Bedeutung des Widerstands, der sich in den Liedern der Ostarbeiterinnen und Kriegsgefangenen manifestierte, ins rechte Licht zu rücken. Als Folge hiervon interpretierten musikethnologische Untersuchungen die Lieder gemäss dem offiziellen sowjetischen Kriegsnarrativ, d. h. legten dar, wie die Kriegslieder den idealen Sowjetbürger vorstellten: heroisch, tugendhaft und ganz dem Kampf gegen die faschistischen Aggressoren hingegeben (Kirdan 1953:8). Die Erfahrung der Ostarbeiterinnen stimmten hiermit freilich nur begrenzt überein, wie die Untersuchung von Minz, Gretschina & Dobrovolski (1964) gezeigt hat. Ihr Aufsatz über die Massen-Sangeskultur zur Zeit des Zweiten Weltkriegs ist einer der ganz wenigen in der Sowjetunion publizierten Texte, die sich mit den Ostarbeiterinnen beschäftigen.

Bücher zur Kriegs-Kultur von Sowjetbürgern im Dritten Reich erschienen erst nach dem Fall des Kommunismus. Barbara Stelzl-Marx analysierte Gedichte von Kriegsgefangenen; neuere, auf Interviews mit Ostarbeiterinnen basierende Publikationen erwähnen gelegentlich Gedichte und Gesangspraktiken, wie dies auch deutsche Untersuchungen über die Fremdarbeiter in den großen Industriebetrieben tun (Grintschenko 2004:114-115; Stelzl-Marx 2000:188-207). Das wichtigste Buch zu den Kriegsliedern der Ostarbeiterinnen ist „Folklor i jazyk Ostarbajterov“ (Folklore und Sprache der Ostarbeiter), erschienen 1998. Es enthält das „Freiburger Sammlung“ bekanntgewordene Archiv eines Zensors, das zu Beginn der 90er Jahre im Freiburger Ethnographischen Museum entdeckt wurde (Daniel, Eremina & Schemkov 1998). Dieser Zensor, dessen Identität nicht bekannt ist – es kann sich auch um eine Frau gehandelt haben –, der jedoch mit Sicherheit über eingehende Kenntnisse der lokalen ukrainischen und russischen Dialekte verfügte

¹⁵ Immigrant-Bulletins: Belgique URSS Magazine; Golos Rodiny; Patriot; Sovetski Patriot; Za vozvrascchtschenie na Rodinu!

und sprachwissenschaftlich interessiert war, wurde im Jahre 1942 zur Überprüfung der Briefe eingesetzt, die Ostarbeiterinnen – in geringerem Umfang auch Kriegsgefangene – an ihre Verwandten in der Heimat und an Freunde in anderen Arbeitslagern schickten. Er stellte Listen der Gedichte und Lieder, die ihm in den Briefen begegneten, und sogar der Germanismen, die sich in die Korrespondenz einschlichen, zusammen. Darüberhinaus registrierte er genau die indirekte Interaktion, die sich zwischen ihm und den Briefschreiberinnen entwickelte, indem er festhielt, wie diese ihre Briefe „präparierten“: Im Bewusstsein, dass ihre Briefe zensuriert wurden, schufen die Ostarbeiterinnen ein informelles Netzwerk, um Erfahrungen auszutauschen und einander davon zu unterrichten, welche Inhalte die Zensur eliminiert hatte (Daniel, Eremina and Schemkov 1998:41). Lieder über sowjetische Soldaten an der Front bspw. hatten keine Aussicht, sie zu passieren (Daniel, Eremina and Schemkov 1998:44). Heutzutage können die Texte solcher Soldatenlieder problemlos ausfindig gemacht werden. In der Russischen Föderation wurden in jüngster Zeit Soldatenerinnerungen in großer Zahl publiziert; einige dieser Bücher enthalten auch Sammlungen von Kampfliedern aus dem Zweiten Weltkrieg (Alpern Engel 1998:125; Andrijanov & Kuznetsov 2005; Borisova 1990; Lipatov 2006).

Ein kombinierter Ansatz

Der Vergleich der Literatur mit den Resultaten meiner Feldforschung brachte in Deutschland entstandene Lieder ans Licht, die eine zweite, abweichende Bedeutung aufweisen; diese wurde teils – wie bei den von Becky erwähnten Liedern – durch die Art der Aufführung, teils durch die Einsetzung anderer Texte zur Erscheinung gebracht.¹⁶ Dank der erwähnten Bücher und Zeitschriftenartikel konnte ich die Texte, an die sich die Chormitglieder 60 Jahre nach dem Krieg noch erinnerten, mit der Fassung vergleichen, die zu Anfang der 40er Jahre niedergeschrieben worden war – so lernte ich verstehen, wie auch solche Chormitglieder, die ungern mir gegenüber von dem Singen während des Krieges sprachen, und die schon Gestorbenen ihren Kriegserlebnissen in den Texten der Lieder einen Sinn vermittelten bzw. vermittelt hatten. Auf der anderen Seite bot „oral history“ Vorzüge, die die Literatur über die Kriegslieder nicht besaß: Unter den Liedern befanden sich drei, zu denen keine schriftlichen Informationen vorlagen. Der Gehalt aller drei war satirisch, weshalb die (Selbst-) Zensur die Aufnahme dieser Lieder in die Freiburger Sammlung und die sowjetischen musikethnologischen Studien verhindert hatte. Oral history machte diesen Mangel wett und trug so zum Entste-

¹⁶ „Wir ziehen in den Kampf“, „Kleines blaues Halstuch“, „Katjuscha“, „Prezeln“, „Lasst uns singen“, „Mama“, „Mädchen vom Lande“, „Kleines Feuer“ und „Weit erstreckt sich das Meer“.

hen einer vollständigeren Sammlung bei, die klar zeigte, dass die Kriegserlebnisse der Ostarbeiterinnen diversifizierter waren, als die Quellen und die Literatur vermuten ließen.

Die Auswahl von Liedern

Offiziell waren für die Auswahl des Repertoires die Chorleiterinnen zuständig. Sie wurden in dieser Aufgabe durch die „Heimatland“-Vereinigung unterstützt, die auch auf sie einwirkte, ihre Sammlung von Vorkriegs-Propagandaliedern durch neue zu ergänzen, die das zum Kalten Krieg passende sowjetische Kriegs-Narrativ wiedergaben. Die Vereinigung publizierte solche Lieder in ihrer Wochenschrift „*Golos Rodiny*“ (*Stimme des Vater[eigentlich Mutter-]landes*) und lud darüber hinaus regelmäßig Gruppen von Chormitgliedern zu Musikkursen in die Sowjetunion ein.¹⁷ Dort wurden sie von sowjetischen Komponisten wie Michail Uljanov mit neuen Propagandaliedern bekanntgemacht und mit Noten und Tonaufnahmen versorgt.¹⁸ Die Direktion der SSP/SSG sorgte dafür, dass die neuen Lieder auch zur Aufführung gelangten. Sie hatte ein Rotationssystem entwickelt, gemäß dem jeder örtliche Chor – der Antwerpener, der Genter usw. – einmal jährlich, aus Anlass bestimmter sowjetischer Feiertage, wie des Jahrestages der Oktoberrevolution (7. November) oder des „Tages der Roten Armee“ (23. Februar), ein Konzert veranstaltete, bei dem alle anderen Chöre ebenfalls auftraten.¹⁹ Entsprechend reservierten Chorleiter in ganz Belgien die Probenarbeit etwa im Oktober für das Einüben der Revolutionslieder.

Interessanterweise wurde jedoch bei all diesen Konzerten mindestens ein Lied mit Nebensinn in das Programm aufgenommen. Während der Interviews zeigte sich, dass keines der Chormitglieder sämtliche dieser von mir gesammelten alternativen Texte kannte. Da auch den Chorleiterinnen nicht bei allen Liedern mit verborgenem Sinn dieser verborgene Sinn bewusst war, mussten bestimmte Lieder auf andere Weise als durch ihre bewusste Wahl in die Repertoires eingeführt worden sein. Es waren einzelne Chormitglieder, die sie vorgeschlagen hatten, ohne aber zu offenbaren, dass es ihnen dabei um die verborgenen Bedeutungen zu

¹⁷ Golos Rodiny 8/1 (598) (1.1962) 3; 22/44 (2032) (11.1976) 8-9.

¹⁸ Archiv der Genter Chorleiterin: Ordner mit Liedern. Einladungsschreiben des Archivs der „Heimatland“-Organisation: Ordner D-053 Belgia SSG – Spravki i charakteristiki na otdelnykh lits, Zapis besedy s rukovoditeljami progressivnykh organizazii sootetschestvennikov v Belgii i Avstrii (1968) und Spravka o kandidatach, predloschennykh Konsul'skym otdelom Posolstva SSSR v Belgii dlja poezdki v Sovetski Sojuz (1971).

¹⁹ Sovetski Patriot, siehe z. B. die Hefte 23/453 (6.1968) 8, 26/516 (4.1971) 17, 26/518 (6.1971) 23, 27/532 (12.1972) 15-16, 38/644 (4.1983) 20, 39/650 (10.1984) 14.

tun war, die mit ihren Kriegserlebnissen zusammenhingen.²⁰ Zwischen Chorleiterinnen und –Mitgliedern vollzog sich also ein Dialog, in dem nur ein Teil der Botschaft transportiert wurde. Auf diesem Wege waren schließlich sämtliche Lieder mit Nebenbedeutung in das Repertoire der SSP/SSG-Chöre gelangt. Ein jedes Chormitglied verstand den die Kriegserfahrung artikulierenden Nebensinn auf eine je besondere Weise, die davon bestimmt wurde, wieviel von der verborgenen Bedeutung ihm bewusst war. Die Praktizierung dieses Repertoires in Proben und Aufführungen war dann aber eine gemeinschaftliche. Die Chormitglieder hatten alle diese Lieder unzählige Male gemeinsam gesungen, ohne jemals miteinander über die verborgenen Bedeutungen gesprochen zu haben.

Bildung eines Narrativs im Singen

Das Kriegserinnerungs-Narrativ der Chormitglieder wurde durch sowjetische Propagandalieder artikuliert – zum Teil mit den verborgenen Varianten, die in Deutschland gesungen worden waren. Doch konnten die Chormitglieder in ihrem Gesang auch die offiziellen sowjetischen Lieder im Sinne ihres Narrativs umdeuten. Die Chormitglieder machten also bei ihrem Singen nicht lediglich Gebrauch von dem offiziellen sowjetischen Narrativ, sondern modifizierten es so, dass es mit dem Weg der Integration vereinbar war, den sie in der belgischen Gesellschaft eingeschlagen hatten. In dem Chorgesang der ehemaligen Ostarbeiterinnen vollzog sich somit eine fortwährende Auseinandersetzung zwischen Förderung und Vernachlässigung sowohl der Bindungen zu ihrer Herkunftsgesellschaft als auch der Integration in die belgische.

Musikethnologische Forschung bei anderen Überlebenden des Krieges, Juden des Ghettos von Łódź, ergab, dass diese die Lieder, die sie während des Krieges im Ghetto gesungen hatten, nicht bei der Artikulierung ihres Kriegserinnerungs-Narrativs verwendeten (Flam 1992:176). In ihrem Buch „Singing for Survival“ argumentiert Gila Flam, dass infolge der in Nachkriegs-Narrativen vorherrschenden Mythisierung der Holocaust als ein einfacher und idealisierter Kampf zwischen Gut und Böse erschien, in dem für Lieder, die an die Hoffnungslosigkeit und Verlassenheit des Lebens im Ghetto erinnerten, kein Platz war (Flam 1992:172, 181, 185). Die Überlebenden benutzten daher andere Lieder, um ihre Erlebnisse zu artikulieren, nämlich solche, denen durch Wiederholung und Übertragung eine andere Bedeutung beigelegt werden konnte, die sich symbolisch auf das bezog, was sich auf direkte Weise nicht ansprechen ließ. Die Probleme der SSP/SSG-Chormitglieder waren von derselben Art. Wie die Überlebenden des Holocaust

²⁰ Interview mit Debby am 20.07.2006 (483:487).

fanden die Ostarbeiterinnen in dem Rahmen des offiziellen sowjetischen Narrativs keine Möglichkeit, ihre Kriegserlebnisse zum Ausdruck zu bringen. Doch konnten sie, indem sie die offiziellen Lieder, aber mit verändertem Text, sangen, einander an ihre Kriegserfahrungen erinnern und den Zuhörern eine Andeutung von diesen geben.

Der auffallendste Zug an der Praxis des Chorsingens war das jahrelange Wiederholen der immergleichen Lieder. Um die Erinnerung an den Krieg wachzuhalten, betrieben die Frauen ihren Chorgesang fast ein halbes Jahrhundert hindurch und beschränkten sich auf ein eng begrenztes Repertoire. Durch dieses unbeirrbar Wiederholen nahm das Chorsingen einen rituellen Zug an (Reyes 1999:143). Das Singen war das Mittel, mit dem die Frauen die sprachlichen und kulturellen Barrieren, denen sie sich in ihrem täglichen Leben gegenübersehen, überschreiten und so zum Ausdruck bringen konnten, was in gewöhnlicher Sprache zu sagen unmöglich war (Coplan 2006:239-240; Reyes Schramm 1986:91). Die Resultate dieses Prozesses waren bei den Proben und den Konzerten verschieden. Im Folgenden werde ich die Konstruktion der Narrative bei diesen beiden Gelegenheiten beschreiben und mit zwei Beispielen illustrieren.

Gemeinsame Proben

Mit dem Singen im Chor schufen sich die ehemaligen Ostarbeiterinnen einen Erinnerungsraum, in dem sie ihre Kriegserlebnisse zum Gegenstand machen konnten. Während des Kalten Krieges war innerhalb der SSP/SSG über diese Erfahrungen nicht gesprochen worden.²¹ Durch das gemeinsame Singen von Liedern jedoch, deren Texten jeweils eine andere Bedeutung unterlegt wurde, konnten die Frauen den Gefühlen von Entfremdung, Erniedrigung und Verzweiflung, die sie in Deutschland erlebt hatten und die sich in gesprochener Sprache nicht wiedergeben ließen, Ausdruck geben. Das Singen wirkte auf diese Weise therapeutisch (Dokter 1998), und die SSP/SSG nahm während der Proben den Charakter einer Musiktherapie praktizierenden Selbsthilfegruppe an. Die Chorleiterin aus Gent erinnerte sich, dass Chormitglieder ihr oft gesagt hatten: „Du bist unsere Medizin“.²²

Alternative Liedversionen

Nach dem Krieg wurden die Lieder mit einer zweiten Bedeutung zu Evergreens im Repertoire der Chöre, da sie eine Kriegserinnerung ausdrückten, die den persönlichen Erfahrungen der Chormitglieder am nächsten war. Und auch wenn sie sie

²¹ Interview mit Brenda am 13.11.2006 (20:28).

²² Interview mit Peggy am 10.11.2006 (7:15).

in der originalen Propaganda-Version gesungen wurden, riefen sie in den Frauen die Erinnerung an ihre täglichen Erlebnisse wach; die Lieder erhielten ihren Sinn auf der verborgenen Ebene.

Die Texte dieser zweiten Ebene lassen sich in drei Themengruppen einteilen: Gefühle des Heimwehs und der Erniedrigung, Anfeuerungen zum Kampf und satirische Verdrehungen. Die erste Gruppe ist die umfangreichste.²³ Während die Freiburger Sammlung einen guten Einblick in die Lieder dieser Kategorie gewährt, geben neuere russische Publikationen über Soldatenlieder eine Vorstellung von Texten der zweiten. Die Ergebnisse meiner Feldforschung zeigen, dass auch satirischer Inhalt den Kriegserlebnissen Sinn zu vermitteln vermochte. Im besonderen war der Widerstand Objekt solcher satirischen Behandlung.

Nehmen wir als Beispiel der dritten Kategorie das Lied „Tapfer ziehen wir in den Kampf“ und vergleichen wir die originale und die alternative Version. Die originale Version kondensiert einprägsam das sowjetische Erinnerungs-Narrativ der 20er und 30er Jahre:

*Tapfer ziehen wir in den Kampf
für die Sowjetmacht
und einer wie der andere
sind wir bereit, für sie zu sterben.*²⁴

Als eines der berühmtesten Lieder der 20er Jahre, das unzählige Male bei Militärparaden gesungen wurde, beschreibt es die Einigkeit des sowjetischen Volkes, das wie ein Mann bereit steht, für die durch die sowjetische Kommunistische Partei verkörperte neue Ordnung zu kämpfen und zu sterben (Mironez 1998:39). Es verherrlicht die tapferen bolschewistischen Partisanen in ihrem Kampf gegen die bourgeoisen Weißen und fungiert auf diese Weise als ein propagandistisches Symbol der sowjetischen Legitimität des bolschewistischen Regimes: Dem Kampf der Bolschewisten, der der notwendige Preis für die Errichtung der Sowjetunion war, ist es zu verdanken, dass Bildung der Volksmassen, Freiheit und Fortschritt das Joch der Bourgeoisie abgelöst hatten (Lipatov 2006:40-42). Indem man die

²³ Die erste Gruppe enthält die Lieder „Weit erstreckt sich das Meer“ (Borisova 1990:34, 72-73, 108, 141; Daniel, Eremina & Schemkov 1998:44-45, 132-134, 137; Lipatov 2006:73; Minz, Gretschina, & Dobrovolski 1964:120, 137), „Kleines Feuer“, „Mädchen vom Lande“ (Borisova 1990:30; Lipatov 2006:61-62; Minz, Gretschina, & Dobrovolski 1964:126, 127, 130-131), und „Mama und Prezeln“ (Daniel, Eremina & Schemkov 1998:134-135). Die zweite Gruppe ist durch das berühmte „Katjuscha“ vertreten (Borisova 1990:3; Daniel, Eremina & Schemkov 1998:44; Lipatov 2006:79; Minz, Gretschina & Dobrovolski 1964:123; Golos Rodiny 40/14 (2981), (6.1995) 7; Eigene Erhebung vom 11.9.2006 (61:130) und 25.9.2006 (161:177). Die dritte Gruppe wird durch „Kleines blaues Halstuch“, „Tapfer ziehen wir in den Kampf“ und „Lasst uns singen“ (Daniel, Eremina & Schemkov 1998:137-138) repräsentiert.

²⁴ Tonaufnahme mit Debby am 20.12.2006.

bourgeoisien Besitzer der Produktionsmittel dem Proletariat gegenüberstellte, der Klasse, der aufgetragen war, die kommunistischen Ideale zu verwirklichen, konnte man die Revolution als die letzte Stufe des Klassenkampfes erscheinen lassen (Acton, Cherniaev & Rosenberg 2001:6). Durch das öffentliche Singen der revolutionären Kriegslieder wurden die Sowjetbürger unablässig daran gemahnt, dass dieser Kampf noch nicht gewonnen war. Die fortschrittlichen sowjetischen Errungenschaften zu bewahren, erforderte, dass man beständig ein wachsames Auge auf die bürgerlichen antisozialistischen Umtriebe gerichtet hielt, die in der Sowjetunion und im Ausland rege waren (Figes 2007:32-43).

Die Antwerpener Chorleiterin sang mir die satirische Version dieses Liedes vor:

*Tapfer ziehen wir in den Kampf
für Kartoffelsuppe
wir besiegen die Faschisten
mit dem Suppenlöffel.*²⁵

Beim Singen war sie sichtbar und hörbar belustigt. Das heroische „Tapfer ziehen wir in den Kampf“ nimmt, mit der Kartoffelsuppe in Verbindung gebracht, sofort eine satirische Bedeutung an. Dass die Frauen Kartoffelsuppe als das Wichtigste im Kampf hinstellten, erklärt sich aus dem schweren Hunger, den sie litten. Daneben artikulierte das Lied Widerstand: es ermutigte dazu, die Faschisten zu schlagen und zu überwältigen, und zwar mit einem der wenigen Gegenstände, die Ostarbeiterinnen besaßen – dem Suppenlöffel.

Das „gendering“ sowjetischer Propagandalieder

Das offizielle sowjetische Kriegserinnerungs-Narrativ fasste die Erfahrungen der Soldaten zusammen, weit weniger die der Frauen. Die Frauen in der Heimat erschienen in ihm entweder als Hüterinnen des heimischen Herdes, die auf ihre an der Front kämpfenden Männer warteten, oder aber, wenn sie um ihre gefallenen Verwandten trauerten, als Opfer. Was nicht hierunter fiel, war dem Verdacht mangelnder Tugend ausgesetzt (Buckley 1989; Hosking 2002:172). In diesen Narrativen fanden die Erfahrungen der Ostarbeiterinnen kaum je Erwähnung. Eine der wenigen Ausnahmen hiervon stellt die musikethnologische Untersuchung von Minz et al. (1964) dar. Interessanterweise verteidigen die Autoren die Untadeligkeit der Ostarbeiterinnen, die in Zweifel gezogen worden war, mit dem Argument, dass diese durch Lieder (von denen sie ein Beispiel bringen) ermahnt worden waren, ihre weibliche und nationale Tugend in Acht zu nehmen. In diesem Lied

²⁵ dto.

heisst es, dass es zwar Frauen gegeben habe, die sich mit Deutschen einließen, doch seien sie eine Minderheit gewesen:

*Es gibt Frauen, die den Deutschen freundlich begegnen
die haben vergessen, dass die Deutschen unsere Feinde sind
aber es sind nur Einzelne unter Tausenden.
(Minz, Gretschina, und Dobrovolski 1964:137).²⁶*

Die Chormitglieder, ausnahmslos Frauen, vermochten die Männer-Zentriertheit der sowjetischen Propagandalieder zu überwinden und ihnen ihre eigenen Erfahrungen zu unterlegen. Sehen wir uns z. B. das Lied „Wollen die Russen einen Krieg?“ von Jewgeni Jewtuschenko etwas näher an. Der Text wurde geschrieben, nachdem Nikita Chruschtschow die Bedingungen dafür geschaffen hatte, dass auch die Leiden, die die einfachen Menschen während des Krieges zu ertragen hatten, thematisiert werden konnten. Das Lied stellt eine Antwort an die Adresse der Leute dar, mit denen Jewtuschenko auf einer Amerikareise, unmittelbar nach der US-Invasion in der Schweinebucht, zusammengekommen war, und die von ihm hatten wissen wollen, ob die Russen einen Krieg anstrebten:

*Ja, wir können kämpfen
aber wir wollen nicht
dass wieder Soldaten im Kampf
auf unserer bitteren Erde fallen
fragt die Mütter
fragt meine Frau
und ihr werdet erfahren
ob die Russen einen Krieg wollen oder nicht.²⁷*

Die Chorleiterin aus Gent erläuterte die Aussage dieses Liedes folgendermaßen:
*Sie haben behauptet, dass die Russen während des Kalten Krieges den Krieg wollten
und hier sagt er²⁸*

*fragt die Mütter, die Kinder im Krieg verloren haben
die Kinder kamen nicht zurück, und die Mütter denken mit Schmerzen an sie
fragt sie, und ihr werdet sehen, ob die Russen einen Krieg wollen.*

Indem sie von „Kindern“ sprach, und nicht von „Söhnen“, erweiterte die Chorleiterin den Sinn des Liedes, so dass er auch die Mütter der Chormitglieder einschloss, die nach Kriegsende in der Ungewissheit über das Schicksal ihrer Töchter gelebt hatten. Diese Erweiterung entsprach sicherlich nicht der Intention des offiziellen sowjetischen Erinnerungs-Narrativs, in dem das Schicksal der Ostarbei-

²⁶ Zu der gelegentlich freundschaftlichen Einstellung der Ostarbeiterinnen zu ihren Bewachern siehe z. B. Obens 2003:92-93.

²⁷ Interview mit Peggy am 10.11.2006 (783:787).

²⁸ Im Interview verwendete die Chorleiterin die Pluralform – MV.

terinnen, die als Nazi-Kollaborateure galten, ausgeblendet wurde. Mit den „Müttern“ in dem Gedicht sind die Mütter der für die Sowjetunion gefallenen Soldaten gemeint, nicht die der Ostarbeiterinnen, die in der deutschen Kriegsindustrie gearbeitet hatten. In ähnlicher Weise wurden noch andere Propagandalieder im Repertoire der SSP/SSG-Chöre in ihrem Sinn verändert. Auch hatten die Chöre bewusst gerade solche Lieder aus den vorhandenen ausgewählt, die den Kriegserfahrungen von Frauen Beachtung schenkten, obwohl Lieder dieser Art selten waren.²⁹

Öffentliche Auftritte

In den Konzerten präsentierten die Chöre ihr Kriegserinnerungs-Narrativ einem Publikum. Die Chormitglieder begriffen bald, dass die in den sowjetischen Propagandaliedern transportierte Botschaft beim Grossteil der belgischen Zuhörer nicht auf Beifall stieß. Sie lernten dadurch, die Programme so zusammenzustellen, dass sie zu der Zuhörerschaft der jeweiligen Konzerte „passten“. ³⁰ Die Genter Chorleiterin erläuterte mir, wie sie bei einem Konzert für „belgische Katholiken“, wie sie sich ausdrückte, in dieser Hinsicht verfahren war:

*Ich suche Lieder mit so unschuldigen Texten aus
Wiegenlieder oder Lieder über Heimweh und so weiter [3 Sekunden]
[beinahe flüsternd] Anpassen
Aber bei einer Erste Mai-Feier in Brüssel
wo die Leute wegen der Oktoberrevolution zuhörten
[mit Nachdruck] da
haben wir andere Lieder gesungen!*³¹

Sie hatte ein Programm mit, unter anderem, Wiegen- und Heimwehliedern zusammengestellt, weil ihr diese als „unschuldig“ erschienen. Das Wort „unschuldig“ impliziert, dass ihr Kriegspropagandalieder in einem Konzert für eine belgische katholische Zuhörerschaft als unzulässig vorgekommen wären. Als sie die Liedarten aufzählte, die sie im allgemeinen für solche Konzerte aussuchte – also die besagten Wiegen- und Heimwehlieder –, sprach sie schnell. Auch das „und so weiter“ ließ erkennen, dass sie rasch über diesen Punkt hinwegzugehen bestrebt war. Danach tat sie einen schweren Seufzer (3 Sekunden) und flüsterte beinahe

²⁹ Siehe z. B. „Im Park am Mamaev Kurgan“ und „Tag des Sieges“.

³⁰ Belgique URSS Magazine, siehe z. B. die Hefte 11.1978 19; 6.1985 14-15; 3.1986 13-14; Sovetski Patriot 23/453 (6.1968) 9, 12; Archiv der Genter Chorleiterin: Sojuz Sovetskich Graschdan (Report von 1960), Zeitungsartikel „De zangavond van de Kerels op 3 november 1968“; Archiv der Tochter der Antwerpener SSG-Chorleiterin: Ordner mit Liedern „1974-1980“ (Liste der Auftritte), pp. 1-5.

³¹ Interview mit Peggy am 10.11.2006 (621:643).

„Anpassen“. Es war klar zu sehen, dass ihr das Eingeständnis dieser Konzession an das Publikum Mühe bereitete.

Über die Auftritte „in Brüssel“ sprach sie wieder in festem Ton. Dort, am „Tag der Arbeit“ vor „sozialistischen“ Belgiern, wie sie sie später im Interview nannte, oder in einem der SSP/SSG-Konzerte zum Jahrestag der Russischen Revolution, konnte der Chor die „anderen“, d. h. die Kriegspropagandalieder, singen.³² Die Wortwahl und die nicht-verbale Kommunikation der Genter Chorleiterin ließen keinen Zweifel daran, welcher der Aufführungen sie den Vorzug gab.

In diesem Teil des Interviews erwähnte die Chorleiterin, dass in Brüssel „die Leute zuhörten (wegen der Oktoberrevolution)“. Das Wort „zuhören“ gebrauchte sie sicher nicht zufällig, da die Konzerte der SSP/SSG, im Gegensatz zu den für die belgische Öffentlichkeit bestimmten, eine Russisch- oder Ukrainischsprachige Zuhörerschaft hatten. Belgier konnten in aller Regel von dem Gesungenen nichts verstehen, und auch die Einführungen in Flämisch oder Französisch, die vor den Konzerten gegeben wurden, vermochten diese Kluft nicht zu überbrücken.³³ Die Chorleiterin wollte also vermutlich zu verstehen geben, dass die Belgier die Konzerte zwar angehört, aber nicht wirklich zugehört hatten. Andererseits jedoch war es den Chören dank der Sprachbarriere möglich, auch Lieder zu singen, die dem Publikum problematisch erschienen wären. Tatsächlich waren die Konzerte für („katholische“) Belgier, bei denen auch Propagandalieder auf dem Programm standen, keineswegs gering an Zahl.³⁴

Bei der Zusammenstellung eines Repertoires ging es nicht nur darum, welche Lieder aufgenommen und welche ausgeschlossen werden sollten, sondern auch um die Art und Weise, in der bestimmte Lieder darzubieten waren, um Beifall beim Publikum zu finden. An zwei Beispielen will ich zeigen, wie sich die Chöre einem belgischen Publikum präsentierten.

Ein belgisches Lied im Repertoire

Im Repertoire der Chöre ist ein Lied mit dem Namen „Auf der purpurnen Heide“ enthalten, das zeigt, dass die Chormitglieder dem normativen Stereotyp der Tugendhaftigkeit, das auch im Belgien der Nachkriegszeit in Geltung war, zu entsprechen wünschten. Es handelt sich um ein ins Russische übersetztes flämisches Lied:

³² Interview mit Peggy am 10.11.2006 (281).

³³ Sovetski Patriot 23/453 (6.1968) 12; Archiv der Genter Chorleiterin: „Toespraak Heer de Mits“.

³⁴ Archiv der Tochter der Antwerpener SSG-Chorleiterin: Ordner mit Liedern „1974-1980“ (Liste der Auftritte), pp. 1-5. Archiv der Genter Chorleiterin: „Beste vrienden, het is de Heer en Mevrouw De Mits een eer en genoegen voor u te mogen optreden“; Interview mit Brenda am 13.11.2006 (149:165).

*In einem einsamen Haus saß ein Mädchen
wie ich noch keines je gesehen habe
durchs Fenster warf sie mir einen schüchternen Blick zu
dann stand sie auf und zog den kleinen Vorhang zu.*³⁵

Die Übersetzung stammte von der Chorleiterin aus Gent; sie hatte sie gemacht, als der Chor zu einer Aufführung vor dem flämischen Komponisten Armand Preud'homme eingeladen worden war, dessen erfolgreichste Komposition eben dieses Lied ist. Die russische Fassung des Liedes war ein so großer Erfolg, dass auch andere Chöre der SSP/SSG es in ihr Repertoire aufnahmen.³⁶ Als ich die Chorleiterin bat, mir etwas über die Übersetzung zu sagen, äußerte sie sich folgendermaßen:

*Das war nicht verboten
wir haben es aus Freundschaft [zu den Belgiern – MV] gemacht.
das Lied handelt von einem schönen Mädchen
das verliebt ist, und von einem kleinen Vorhang
und dann haben sie ein Baby
und der kleine Vorhang geht nie wieder zu
alles würdig und gut.*³⁷

Sie verteidigte also die Übersetzung und Darbietung des Liedes, mit der der Chor, nach ihrer Überzeugung, nichts „Verbotenes“ getan, sondern im Gegenteil seine Freundschaft für die Belgier zum Ausdruck gebracht hatte. Die Art, in der sie das Lied wiedergab, ließ erkennen, dass sie es auf die Lage der Ostarbeiterinnen bei ihrer Ankunft in Belgien anwandte. Die waren „schön“, „verliebt“ und hatten bereits Babies oder sollten bald welche haben. Mit dem Nachsatz „Alles würdig und gut“ antwortete sie indirekt auf die Vorwürfe sexueller Zielrichtung, denen die Ostarbeiterinnen damals ausgesetzt waren.³⁸

Performative Bedeutungsabwandlung

Propagandalieder konnten durch die Art, in der sie dargeboten wurden, einen von ihrem Text abweichenden Sinn annehmen, ganz wie es bei dem Lied „Lasst uns singen“ in Deutschland geschehen war. Indem sie in der Aufführung einen Bezug zu ihren Kriegserfahrungen herstellten, konnten die Chormitglieder die

³⁵ Tonaufnahme mit Peggy am 10.11.2006.

³⁶ Archiv der Tochter der Antwerpener SSG-Chorleiterin: Ordner mit Liedern „1974-1980“ (Liste der Auftritte), p. 1-5; Interview mit Peggy am 15.10.2006 (969:970); Interview mit Amanda am 18.7.2006 (372:377).

³⁷ Interview mit Peggy am 10.11.2006 (599:605).

³⁸ Interview mit Amanda am 18.7.2006 (202:206).

Propaganda-Botschaft der sowjetischen Lieder unkenntlich machen und eine andere Bedeutung in Erscheinung treten lassen.

Das Propagandalied „Alarm in Buchenwald“ z. B. erinnert an die Erlebnisse der Gefangenen im Konzentrationslager Buchenwald. Obwohl die Belegschaft dieses Lagers ein internationales Gemisch aus Deutschen, Tschechen, Polen, Franzosen, sowjetischen Kriegsgefangenen und Juden darstellte, waren es allein die (männlichen) deutschen Kommunisten und ihr Widerstand, an die in der Deutschen Demokratischen Republik eine heroisierende Erinnerung gepflegt wurde (Niven 2007:2, 10, 11). Das im Jahre 1958 an der Stätte des Lagers errichtete Denkmal, die zur gleichen Zeit geschaffene „Straße der Nationen“ und ein dem Andenken der Toten gewidmetes Glockengeläut erweiterten diese Erinnerung auf einen international geeinten kommunistischen Widerstand, der für den Frieden gekämpft hatte (Niven 2007:69-70). Das neue Lied „Alarm in Buchenwald“ brachte dies folgendermaßen zum Ausdruck:

*Ihr Menschen in aller Welt, erhebt euch für einen Augenblick
horcht, horcht, es tönt von allen Seiten
der Klang der Glocken
die in Buchenwald geläutet werden
inmitten des kupfernen Getöses
wird gerechtes Blut wiedergeboren
und wird stärker und stärker
Die Opfer steigen lebend aus der Asche auf
sie stehen wieder auf, stehen wieder auf
stehen wieder auf, stehen wieder auf!*

In diesem Lied schenkt das offizielle sowjetische Kriegserinnerungs-Narrativ zum ersten Mal der Rolle Beachtung, die sowjetische Kriegsgefangene in den Konzentrationslagern der Nazis gespielt hatten. Damit nicht genug – es stellt sie als Helden dar. Das Bild wurde benutzt, um die Menschen für den, wie es in dem Narrativ heisst, „Kampf für den Frieden“, zu mobilisieren. Interessanterweise lief diese Botschaft gänzlich den ursprünglichen Absichten des jüdischen Autors des Liedes, Vano Muradelli, zuwider, der mit ihm auf die Ausblendung der Juden aus dem sowjetischen Narrativ hatte aufmerksam machen wollen (Poschidaeva 1970:140; Vinnikov 1969).

In Belgien wurde das Lied in der folgenden Weise dargeboten:

*Bei uns stand ein Mann in Kleidern wie dort [in Buchenwald – MV]
sie hatten dort keine Kleider, sondern eine Art Pyjama [die Lagerkleidung – MV]
sie [zwei Männer – MV] standen auf der Bühne an den Seiten
weil wir Frauen es waren, die das durchgemacht hatten
und weil es nie wieder Krieg geben soll
das machte immer einen tiefen Eindruck*

*denn nach dem Krieg hassten die Menschen den Krieg
wir wollen nichts anderes, wir wollen, dass es Frieden gibt
damit tun wir doch nichts Schlechtes, oder?*³⁹

Die Aufführung, von der die Genter Chorleiterin hier sprach, zeigt eine bemerkenswerte Verschränkung des offiziellen sowjetischen Narrativs mit dem in Belgien vorherrschenden und jenem, das sich in den Chören gebildet hatte. Die Lagerkleidung, die in dem sowjetischen Narrativ für die kommunistischen Kriegsgefangenen stand, war in der Wahrnehmung der Belgier mit dem Holocaust verbunden. Und mit *diesem* Bild – nicht mit dem anderen – vermochten die Chöre das belgische Publikum zu „beeindrucken“.

Die belgischen Ehemänner der Ostarbeiterinnen hatten, angetan mit Häftlingskleidern, lediglich als Statisten an der Darbietung des Liedes „Alarm in Buchenwald“ durch den Chor teilgenommen, weil, wie die Genter Chorleiterin erklärte, nicht diese Männer, sondern ihre Frauen es waren, die „das durchgemacht hatten“. Tatsächlich war eine Reihe von Ostarbeiterinnen nicht nur in Arbeits-, sondern auch in Konzentrationslagern gefangengehalten worden.⁴⁰ Die Frauen fühlten sich jedoch gehemmt, ihre Erfahrungen mit Konzentrationslagern öffentlich zu machen, und hatten daher die Mithilfe ihrer Ehemänner in Anspruch genommen. Diese Lösung, sich durch Männer vertreten zu lassen, passte zu den herrschenden Erinnerungs-Narrativen, denen die Würdigung der Rolle von weiblichen Zwangsarbeitern wegen des starken Beigeschmacks von sexuellem Missbrauch etc., der ihr anhaftete, schwerfiel. Diese Konnotation aber wünschten die Chormitglieder unter allen Umständen ausgeschaltet zu sehen (Herzog 2005:239; Rose 1998:1148, 1175).

Besonders interessant ist, dass der Chor mit diesem Lied, das eigentlich ja den gemeinsamen Kampf der Kommunisten für die Freiheit propagierte, den in Belgien vorherrschenden Hass auf den Kommunismus zu überwinden trachtete, um den Frieden zu bewahren – nicht, um für ihn zu kämpfen. Peggy bezog sich mit der Wendung „nach dem Krieg hassten die Menschen den Krieg“ auf die Lage im Kalten Krieg, als die Belgier einen drohenden neuen Krieg fürchteten – und insofern hassten – und die Schuld daran der Ideologie gaben, die diese Gefahr hervorrief, nämlich dem Kommunismus. In Belgien wurde der Kommunismus als aggressive totalitäre Ideologie und die Sowjetunion als bedrohlicher imperialer Machtblock wahrgenommen. Freilich passte diese Botschaft zu den Erinnerungs-Narrativen weder der einen noch der anderen der durch den Eisernen Vorhang getrennten

³⁹ Interview mit Peggy am 15.10.2006 (465:474).

⁴⁰ Interview mit Josy am 15.9.2006 (35:37); Notizen zum Interview mit Amanda am 18.7.2006 (680).

Parteien. Dass die Chöre es aus diesem Grund schwerhatten, eine Antwort auf ihr Anliegen zu erhalten, gab die Chorleiterin durch ihr defensives „Damit tun wir doch nichts Schlechtes, oder?“ zu erkennen.

Schluss

Dank des intensiven Musikunterrichts, den sie in den 20er Jahren genossen hatten, waren den Ostarbeiterinnen sowjetische Propagandalieder geläufig. Sie benutzten diese als ein Mittel, ihrem Leben Sinn zu geben. Da die Lieder für das, was sie im Krieg erlebt hatten, keine Ausdrucksmöglichkeit boten, gestalteten sie sie um oder sangen sie in abgewandelter Weise. Sie verwendeten also die Propagandalieder mit ihren hohlen Slogans und Symbolen, suchten aber nach Möglichkeiten, im Singen über sie hinauszugelangen. Nach dem Krieg, als Migrantinnen in Belgien, sangen sie die Lieder in ihren Chören wieder in ihrer originalen Fassung, ohne aber darum die zweite, alternative, Bedeutung in Vergessenheit geraten zu lassen. Sie bildeten auf diese Weise ihr eigenes Kriegserinnerungs-Narrativ, trotz des starken Drucks vonseiten der sowjetischen Stellen, ausschliesslich das offizielle sowjetische zur Darstellung zu bringen. In den Chorproben konnte das Singen die Wirkungsweise einer Musiktherapie annehmen und so das Unausprechliche kommunizierbar machen. Während der Konzerte traten die Chormitglieder mit der belgischen Zuhörerschaft partiell in eine Beziehung des Gefühlseinklangs, indem sie neben den russischen auch ein belgisches Lied zu Gehör brachten oder die Darbietung ihrer Kriegserfahrungen mit szenischen Holocaust-Andeutungen umgaben, die für das belgische Publikum verständlich waren. Der Appell, auf diese Weise in die belgischen Kriegserinnerungs-Narrative integriert zu werden, war jedoch fruchtlos, weil zu beiden Seiten des Eisernen Vorhangs die Kriegserfahrungen der Ostarbeiterinnen in den jeweiligen Narrativen mit Schweigen übergegangen wurden.

Archivquellen / Periodica

Archiv der Rodina-Vereinigung („Vaterland“-Vereinigung),

(<http://www.association-rodina.ru>)

Privatarchiv der Genter Chorleiterin [Hospitaalstraat 3, Gent, Belgien]

Privatarchiv der Antwerpener Chorleiterin / Privatarchiv ihrer Tochter [Plantin Moretuslei 128/6, Antwerpen Berchem, Belgien]

Belgique URSS Magazine / België URSS Magazine

Golos Rodiny

Patriot. Organ Zentralnogo pravlenija sojuza sovetskich graschdan v Belgii. Le Patriote. Revue mensuelle de L'Union des citoyens soviétiques en Belgique / Sovetski Patriot. Organ Zentralnogo pravlenija sojuza sovetskich graschdan v Belgii. Le Patriote Soviétique. Revue Bimensuelle de l'Union des citoyens soviétiques en Belgique
Za Vozvraschtschenie na Rodinu!

Bibliographie

Abbott, H. Porter

2008 *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Acton, Edward, Vladimir Iu. Cherniaev & William G. Rosenberg (Hg.)

2001 *Critical Companion to the Russian Revolution 1914-1921*. London: Arnold.

Alpern Engel, Barbara

1998 Women Remember World War II. In: Schleifman, Nurit (Hg.), *Russia at a Crossroads. History, Memory and Political Practice*. London: Class, pp. 125-146.

Andrijanov, Viktor & Aleksandr Kuznezov

2005 *Pesni voiny i pobedy*. Moscow: Izdatelski dom 'Tribuna'.

Ashplant, Timothy G., Graham Dawson & Michael Roper

2000 The Politics of War Memory and Commemoration. Contexts, Structures and Dynamics. In: Ashplant, Timothy G., Graham Dawson & Michael Roper (Hg.), *The Politics of War Memory and Commemoration*. London: Routledge, pp. 3-85.

Ballinger, Pamela

2003 *History in Exile. Memory and Identity at the Borders of the Balkans*. Princeton: Princeton University Press.

Bartlett, James C. & Paul Snelus

1980 Lifespan Memory for Popular Songs. *The American Journal of Psychology* 93: 551-560.

Biller, Jens

2001 Die Repatriierung und das Leben in der Sowjetunion. In: Nolte, Hans-Heinrich (Hg.), *Häftlinge aus der USSR in Bergen-Belsen. Dokumentation der Erinnerungen. 'Ostarbeiterinnen' und 'Ostarbeiter', Kriegsgefangene, Partisanen, Kinder und zwei Minsker Jüdinnen in einem deutschen KZ*. Frankfurt am Main: Lang, pp. 205-225.

- Blommaert, Johan
2006 Applied ethnopoetics. *Narrative Inquiry* 16: 181-190.
- Borisova, A. G.
1990 *Vspomnim dni pochodnogo privala. Fol'klor perioda Velikoj Otechestvennoj voiny*. Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo.
- Buckley, Mary
1989 *Women and Ideology in the Soviet Union*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Burke, Peter
2005 Performing History: The Importance of Occasions. *Rethinking History* 9: 35-52.
- Carlson, Marvin
2002 What is Performance? In: Huxley, Mike & Noel Wetts (Hg.), *The Twentieth Century Performance Reader*. London: Routledge, pp. 10-17.
- Coplan, David B.
2006 'I've Worked Longer than I've Lived': Lesotho Migrants' Songs as Maps of Experience. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32: 223-241.
- Daniel, A. Ju., L. S. Eremina & E. B. Schemkov
1998 *Preodolenie rabstva. Folklor i jazyk Ostarbajterov 1942-1944*. Moscow: Zvenja.
- Dokter, Ditty (Hg.)
1998 *Arts Therapists, Refugees and Migrants. Reaching across Borders*. London: Kingsley.
- Figes, Orlando
2007 *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. London: Penguin Books.
- Flam, Gila
1992 *Singing for Survival. Songs of the Lodz Ghetto, 1940-45*. Urbana: University of Illinois Press.
- Fürst, Juliane
2004 A Final Reply. *Europe-Asia Studies* 56: 314.
- Grintschenko, Gelinada
2004 *Nevygadane. Usni istorij ostarbajteriv*. Kharkiv: Instytut Istorij Ukrainy Nazionalnoj Akademij Nauk Ukrainy.
- Harms, Ingrid
1986 „Russische Vrouwen in Nederland. Portret van de verloren dochters van vader Stalin“. *Vrij Nederland* 1 March: 2-36.
- Herzog, Dagmar
2005 Sexuality, Memory, Morality. *History and Memory* 17: 238-266.

Hoffmann, Katharina

2001 Schichten der Erinnerung, Zwangsarbeitserfahrungen und Oral History. In: Reininghaus, Wilfried & Norbert Reimann (Hg.), *Zwangsarbeit in Deutschland 1939-1945. Archiv- und Sammlungsgut, Topographie und Erschließungsstrategien*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, pp. 62-75.

Hosking, Geoffrey

2002 The Second World War and Russian National Consciousness. *Past and Present* 175: 162-187.

Kirdan, B. I.

1953 *O znatschenii narodno-poetitscheskogo tvortschestva v obschtschestvennoj schizni sovetskogo naroda v godu velikoj otetschestvennoj voiny*. Moscow: Institut Mirovoj literatury im. A. M. Gorkogo AN SSSR.

Kuromiya, Hiroaki

2004 Re-examining Opposition under Stalin: Further Thoughts. *Europe-Asia Studies* 56: 309-314.

Lagrou, Pieter

2000 *The Legacy of Nazi Occupation. Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945-1965*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lipatov, Vladislav

2006 *Soldat i pesnja: 300 let vmeste*. Ekaterinburg: Izdatelstvo Gumanitarnogo Universiteta.

Meire, Johan

2003 *De stilte van de Salient. De herinnering aan de Eerste Wereldoorlog rond Ieper*. Tielt: Lannoo.

Melts, M. Ja.

1964 *Russki folklor Velikoj Otetschestvennoj voiny*. Leningrad: Isdatel'stvo 'Nauka', Akademija NAUK SSSR.

Merridale, Catherine

2007 *Ivans Oorlog. Leven en dood in het rode Leger, 1939-1945*. Amsterdam: Nieuw-Amsterdam.

Minz, S. I., O. N. Gretschina & B. M. Dobrovolski

1964 Massovoe Pesennoe Tvortschestvo. In: Gusev, V. E. (ed.), *Russki Folklor Velikoj Otetschestvennoj Voiny*. Moscow-Leningrad: Izdatelstvo 'Nauka', Akademija NAUK SSSR, pp. 103-147.

Mironez, N. I.

1988 *Revoljuzionnaja poezija oktjabrja i graschdanskij voiny kak istoritscheski istotschnik*. Kiev: Izdatelstvo pri Kievskom Gosudarstvennom Universitete Izdatelskogo Obedinenija 'Vyschtscha schkola'.

Nettl, Bruno

2005 *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.

Niven, Bill

2007 *The Buchenwald Child. Truth, Fiction and Propaganda*. Rochester, New York: Camden House.

Obens, Heinz-Udo

2003 *Wir hatten viel Hunger. Fremdarbeiter, Ostarbeiter, Zwangsarbeiter. Werl: Die Standard-Metallwerke zu Werl und ihre ausländischen Arbeitskräfte im Zweiten Weltkrieg*. Werl: A. Steinsche Buchhandlung.

Ostrovskaja, I. S. & Irina L. Schtscherbakova

2007 Opyt prinuditel'no Truda v ustnyh svidetel'stvach byvschich ostarbajterov. In: *Ustnaja istorija (Oral History): teorija i praktika. Materialy vsrossijskovo naušchnovo seminarja* (Barnaul, 25-26 sentjabrja 2006 g.). Barnaul: Barnaulski gosudarstvenny universitet, pp. 75-83.

Plato, Alexander von, Almut Leh & Christoph Thonfeld

2008 *Hitlers Sklaven. Lebensgeschichtliche Analysen zur Zwangsarbeit im internationalen Vergleich*. Wien: Böhlau.

Poljan, Pavel

2002 *Schertvy dvuch diktatur. Schizn, trud, unisčenie i smert sovetskich voenoplennyh i ostarbajterov na tšuschbine i na rodine*. Moscow: Rosspen, Institut Geografii Rossijskoj Akademii Nauk.

Poschidaeva, G.

1970 *Muzyka na frontach Velikoj Otšestvennoj Voiny. Stati. Vospominanija*. Moscow: Izdatel'stvo 'Muzyka'.

Reyes Schramm, Adelaida

1986 Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population. *Yearbook for Traditional Music* 18: 91-101.

Reyes, Adelaida

1999 *Songs of the Caged, Songs of the Free*. Philadelphia: Temple University Press.

Rose, Sonya O.

1998 Sex, Citizenship and the Nation in World War II Britain. *American Historical Review* 103: 1147-1176.

Rüsen, Jörn

2001 Holocaust Memory and Identity Building: Metahistorical Considerations in the Case of (West) Germany. In: Roth, Michael S. & Charles G. Salals (Hg.),

- Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century.*
Los Angeles: Getty Research Institute, pp. 252-270.
- Schilova, I. S.
2007 Schenschtschina v voine. In: *Ustnaja istorija (Oral History): teorija i praktika. Barnaul: Materialy vsrossijskovo nauchsnovo seminaria* (Barnaul, 25-26 sentjabrja 2006 g.). Barnaulski gosudarstvenny universitet, pp. 111-114.
- Smith, Andrea L.
2006 *Colonial memory and Postcolonial Europe Maltese Settlers in Algeria and France.* Bloomington: Indiana University Press.
- Stelzl-Marx, Barbara
2000 *Zwischen Fiktion und Zeitzeugenschaft. Amerikanische und sowjetische Kriegsgefangene im Stalag XVII B Krems-Gneixendorf.* Tübingen: Narr.
- Thonfeld, Christoph
2008 „Ein Moment der Freude ... und schmerzvoll. Heimkehr ehemaliger NS-Sklaven- und Zwangsarbeiter am Ende des Zweiten Weltkrieg“. In: Plato, Alexander von, Almut Leh & Christoph Thonfeld (Hg.), *Hitlers Sklaven. Lebensgeschichtliche Analysen zur Zwangsarbeit im internationalen Vergleich.* Wien: Böhlau, pp. 360-370.
- Tumarkin, Nina
1994 *The Living and The Dead. The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia.* New York: Basic Books.
- Ulrich, Herbert
2001 Zwangsarbeit im ‚Dritten Reich‘. Kenntnisstand, offene Fragen, Forschungsprobleme. In: Reininghaus, Wilfried & Norbert Reimann (Hg.), *Zwangsarbeit in Deutschland 1939-1945. Archiv- und Sammlungsgut, Topographie und Erschließungsstrategien.* Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, pp. 16-37.
- 1986 *Fremdarbeiter. Politik und Praxis des „Ausländer-Einsatzes“ in der Kriegswirtschaft des Dritten Reiches.* Bonn: Dietz.
- Venken, Machteld
2008 *Straddling the Iron Curtain? Migrants' War Memories.* Leuven: Catholic University Leuven [unveröffentl. Diss.].
- 2010 Polish Liberators and Ostarbeiterinnen in Belgium during the Cold War. Mixed Marriages and the Differences for Immigrant Men and Women. In: Schrover, Marlou & Eileen Yeo (Hg.), *Gender, Migration and the Public Sphere.* London: Francis & Taylor, pp. 54-75.
- Vinnikov, V. V.
1969 *Muzyka Vano Muradelli.* Moscow.

Abstract: Singing a meaning to war experiences

Following the German invasion of the Soviet Union on 22 June 1941, about 2.1 million *Ostarbeiterinnen*, young Soviet women of Ukrainian, Russian or Belarussian descent, were deported to Germany and Austria as forced labour. The first generation to grow up with the revolutionary ideas of the young Soviet state, these women had received intensive music training in Soviet propaganda songs, which had, in turn, given meaning to their lives. During World War II, *Ostarbeiterinnen* were confronted with experiences that did not find expression in the songs they had learned. They composed alternative lyrics to propaganda melodies or looked for other singing practices in order to give meaning to their experience of war. Thus they still used Soviet propaganda songs with their hollow slogans and symbols but found ways to sing beyond them.

About 4,000 *Ostarbeiterinnen* migrated to Belgium after liberation, 1,000 of whom joined an immigrant organization, the Association of Soviet Patriots/Citizens (*Soiuz Sovetskikh Patriotov* – further SSP, from 1953 onwards *Soiuz Sovetskikh Grazhdan* – further SSG). This article focuses on how its members practised war memory through singing. It centres on the singing practices at meetings of the SSP/SSG organization, and examines how a group memory that gave meaning to the war experience of its members was constructed during choir rehearsals and concerts.

During the Cold War, the Soviet authorities displayed soldiers' wartime activities as exemplary of the virtuous and patriotic nature of Soviet citizens, marginalizing the war experiences that deviated from this image. They meticulously prevented the voices of former *Ostarbeiterinnen* from contradicting the official Soviet narrative on war memory, with considerable success within the Soviet Union. In Belgium, the Soviet Embassy and the 'Motherland' Association in Moscow, an organization set up by the Soviet Union to maintain contact with Soviet migrants living abroad, heavily controlled the work of the SSP/SSG. Consequently, the repertoire of the SSP/SSG consisted primarily of Soviet propaganda songs that gave voice to the official Soviet narrative. Knowing that active participation was the only way of securing a visa to travel home, the SSP/SSG members were prepared to sing them. Through singing, nevertheless, they found ways to develop their own narrative on war memory. As in wartime, they succeeded in manoeuvring beyond the fixed framework of control.

During rehearsals, singing functioned as therapy, allowing the unpronounceable to become pronounceable. The choirs, for instance, continued to sing the original propaganda songs, albeit with alternative lyrics created during World War II. In this way they silenced but did not forget the accompanying second

layers of meaning that expressed hunger, homesickness and resistance. At concerts choir members entered a dialogue with Belgian audiences. They performed certain songs on stage in an order that would gain the approval of the audience, thereby expressing the desire to be included in Belgian narratives on war memory.

Liberated Belgium narrated itself initially through an imagined national identification of collective resistance and a deliberate forgetting of all that was inconsistent with this narrative. The identification of Flemish Catholicism and collaborationism would only proliferate in the following decades. Throughout, however, *Ostarbeiterinnen* were perceived as 'communists' or 'war whores'. The choir members sang, for instance, a specific Belgian song in order to conform to the normative stereotypization of virtuousness in post-war Belgium. On the other hand, by letting their husbands wear concentration camp garments on stage, they visually presented their war experiences through a recognisable male Holocaust lens. This appeal for integration into Belgian narratives on war memory, however, was in vain.