

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 48/1 (2017), 84-99

DOI: 10.60684/msg.v48i1.2017106

Yvonne Wasserloos

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Protestgesang und verbotener Klang. „Alsang“ und „Lili Marleen“ in Kopenhagen 1940-1943

MSG Moderne Stadtgeschichte

ISSN: 2941-6159 online

<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte
sind gesondert abzuklären.
© Yvonne Wasserloos 2017



Protestgesang und verbotener Klang *Alsang* und „Lili Marleen“ in Kopenhagen 1940–1943

Abstract: Singing was a means of protest in Second World War Copenhagen after the German occupation in 1940. On the one hand public common singing in masses (Alsang) was used in the process of creating identity and strengthening Danish nationality. On the other hand protest against the Nazis was articulated directly in songs and their parodies, which were transmitted by underground movements. One of them was “Lili Marleen” which turned from a hit song of comfort into a satirical song against the German leading politicians. Alsang and “Lili Marleen” arose especially from war, control, and the loss of freedom. Both had different musical sounds which fulfilled Copenhagen temporarily with music as a means to cope with the situation.

1. Deutsche Besatzungszeit und musikalische Praxis in Kopenhagen

Im Sommer 1940 kam es im seit April des Jahres unter deutscher Besatzung stehenden Dänemark zu einer wachsenden nationalen Welle. Dazu hatte neben anderen Faktoren der dänische Außenminister Erik Scavenius beigetragen, der einen deutschen Gesamtsieg in Europa prognostizierte: Dänemark habe sich in diese Neuordnung zwar einzufügen, müsse aber dennoch seine politische wie kulturelle Souveränität bewahren.¹ In der dänischen Bevölkerung erwuchs nachfolgend das Bedürfnis nach Wahrung der Eigenständigkeit und Identität. Musik spielte dabei eine stark unterstützende Rolle.

Unter dem Eindruck der politischen Krise und der unfreien Situation entstand bis 1943 in Dänemark, speziell in der Hauptstadt Kopenhagen, eine Klanglandschaft, zu deren Grundlagen eine Art des Musizierens und des Gebrauchs von Musik gehörte, wie sie vorab mit dieser politischen Intention und Dichte nicht festzustellen ist. Zwei verschiedene musikalische Praktiken, die hierbei besonders hervortraten, stehen im Zentrum des Beitrags: zum einen das geduldete, öffentliche Singen von Volks- und Nationalliedern in der Masse, das sogenannte *Alsang* („Gemeinschaftsgesang“), zum anderen die illegalen Lieder, die im Untergrund entstanden und verbreitet wurden. Innerhalb dieses

¹ Vgl. Matthias Bath, Dannebrog gegen Hakenkreuz. Der Widerstand in Dänemark 1940–1945, Neumünster 2011, S. 28f.

mehr oder weniger deutlich Protest artikulierenden Repertoires erlangten Parodien des Kriegsschlagers „Lili Marleen“ große Popularität und eine besondere Wirkungsmacht, die politische Dimensionen bis zum Aufführungsverbot annahm.

Im Sinne der Stadtforschung ist zu berücksichtigen, inwiefern der sich im Krieg entstandene Sound etwas über das Profil der Stadt aussagt. Daher wird im Folgenden die Untersuchung der Klanglandschaft Kopenhagens zu Beginn der 1940er Jahre als „soundgenerating scape“ vorgenommen, das heißt die Stadt als „Resonanzboden für einen spezifischen Sound“ verstanden, der über musikalische Stile und (kulturelle) Lebenswelten Auskunft geben kann.² Wie es Robert Ezra Park bereits in den 1920er Jahren thematisierte, kann eine Stadt in diesem Sinne dezidierte Anschauungen, Haltungen und Ideen der Einwohner in ihrem Klang nicht nur verkörpern, sondern auch konservieren und zum eigenen Markenzeichen ausbilden.³ Ebenso ist zu fragen, welche musikkulturelle und historische Ausgangslage in Kopenhagen vorzufinden war, die das entsprechende musikalische Handeln als Akt des codierten Protests bedingte. Neben der Motivation für den Gemeinschaftsgesang und die Kreation parodistischer Fassungen eines Schlagers als Konsequenz eines spezifisch dänischen, historischen und kulturellen Hintergrunds ist auch die Musik selbst als Teil der klingenden Artikulationsmöglichkeiten der Dänen zu verstehen. Daher ist eine dem Rahmen angemessene musik- wie textimmanente Analyse eines der zentralen *Alsang*-Gesänge „Moders navn er et himmelsk Lyd“ („Der Name der Mutter ist ein himmlischer Klang“) sowie der Umtextierungen von „Lili Marleen“ essenziell, um die Zielrichtungen und Wirkungen dieser Lieder in der Szenerie Kopenhagens zu verorten. Zu fragen ist, welcher Sound sich in Kopenhagen unter einer nicht alltäglichen, sondern krisenhaften Ausnahmesituation des Krieges entfaltete und welche Konstellation von Gesellschaft, Politik und Kulturtradition dazu beitrug.

2. Kopenhagen. Historische und musikkulturelle Ausgangslage für den *Alsang*

Dänemarks Entscheidung in den 1930er Jahren, gegenüber dem Deutschen Reich Neutralität zu wahren, führte dazu, dass die dänische Regierung 1940 den Besatzungszustand akzeptieren und sich in eine Politik der Zusammenarbeit fügen musste. Ziel der deutschen Besatzer war es, Dänemark als „Muster-

² So die Begrifflichkeit nach Rolf Lindner, Klänge der Stadt, in: Christian Kaden/Volker Kallisch (Hrsg.), Musik und Urbanität. Essen 2002, S. 171–176, hier S. 173.

³ Vgl. Robert E. Park, The City. Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment, in: Ders./Ernest W. Burgess/Roderick D. McKenzie, The City [1925], Chicago 1984, S. 1f.

protektorat“ einzurichten. Dabei räumten sie dem Land zwar eine weitgehende politische Souveränität ein, dennoch unterlagen die gesamte innere Verwaltung sowie Presse und Rundfunk der deutschen Überwachung und Zensur, sodass lediglich von einer „kontrollierten“ Souveränität gesprochen werden kann. König Christian X. und die aus den Parteien der verschiedenen politischen Lager gebildete dänische Sammlungsregierung riefen die Bevölkerung dazu auf, keinen Widerstand zu leisten und die politische Haltung mitzutragen.⁴

Die dänische Hauptstadt entwickelte durch ihre Größe und ihren Status die stärkste Strahlkraft im Umgang mit der Besatzung innerhalb des Landes. Als weitere Orte, die die Urbanisierung im ansonsten agrarisch geprägten Dänemark seit 1800 mit vollzogen hatten, sind neben Kopenhagen Großstädte mit über 100.000 Einwohnern wie Aarhus⁵ und Aalborg auf Jütland (Jylland) und Odense auf Fünen (Fyn) zu nennen. Sie waren im Vergleich mit Kopenhagen zum Zeitpunkt der Untersuchung jedoch stark auf den Handel konzentriert, während naturgemäß die Hauptstadt zwar das wirtschaftliche, aber auch ohne Frage das kulturelle und intellektuelle Zentrum darstellte. Die Stadt zeichnete sich durch eine vielfältige künstlerische Szene aus, zu der traditionell die Sparten sinfonische Musik, Oper, Theater und Ballett gehörten. Gleichzeitig war auch der sich seit den 1930er Jahren etablierende Jazz in der Stadt sehr präsent.

Prinzipiell ist im Hinblick auf die Entwicklung einer genuin Kopenhagener Musikkultur seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Abwehrhaltung gegen deutsche Einflüsse als Katalysator zu konstatieren. Bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren deutsche Einflüsse im dänischen Königreich stark prägend gewesen. Dadurch, dass im dänischen Gesamtstaat auch Landesteile unter deutsch-dänischer Verwaltung standen und bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein ein Drittel der dänischen Bevölkerung deutschsprachig war, zog es (nord-)deutsche Musiker und Komponisten traditionell nach Kopenhagen als neuer Wirkungsstätte. Zunehmend regte sich jedoch Widerstand gegen die Besetzung einflussreicher Positionen in Kunst und Kultur mit Deutschen. Mit der Ausbildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert sowie den beiden deutsch-dänischen Kriegen 1848 und 1864 und der nachfolgenden Etablierung des dänischen Nationalstaates verschwand die Akzeptanz des „Deutschen“ endgültig. Patriotische Lieder dieser Zeit thematisieren eindeutige, sich hartnäckig haltende Feindbilder von den Deutschen. Noch bis in die 1920er Jahre

⁴ Vgl. Bath, S. 24f.

⁵ Ortsnamen werden im historischen Kontext gemäß ihrer Schreibweise vor den dänischen Rechtschreibreformen von 1948 bzw. 2010 benutzt.

waren „Preuße“ oder „Tysker“ („Deutscher“) als Schimpfwörter gängig.⁶ Auch die Strukturen der Musikszene in Kopenhagen entwickelten nun unter anderem durch die traditionelle Abwehrhaltung gegenüber dem „Deutschen“ sowie auf der Suche nach Eigenständigkeit ein eher national als städtisch geprägtes Profil.

Ein ebenso wesentlicher Punkt für die Entwicklung eines spezifischen Kopenhagener Sounds um 1940 ist die lange Tradition des Singens in Dänemark. Seit dem verlorenen Krieg gegen England mit dem vernichtenden Bombardement Kopenhagens im Jahr 1807 kristallisierten sich im *Fællessang*⁷, dem gemeinschaftlichen Singen patriotischer Gesängen und Volklieder, kollektives Bewusstsein, kulturelle Positionierung sowie nationale Stärke und Identifikation auch in krisenhaften Situationen des Landes heraus.⁸ Dieser Gemeinschaftsgedanke entsprang einer Kontinuität in der dänischen Geschichte, die im Vergleich zu anderen europäischen Ländern keine extremen Brüche in der Gesellschaft oder im Staatswesen sowie bis dato keine allzu starken extremen politischen Parteien aufwies. Im Rahmen dieses gleichmäßigeren Verlaufs wird von einer prinzipiellen Einigkeit zwischen Bürger und Regierung gesprochen, die in der Ablehnung ideologisch basierter Einflussnahme mündete und durch den Glauben an die eigene nationale Identität bedingt wurde.⁹ Die aus dieser weitgehenden Einigkeit heraus entstehende Entwicklung des *Alsang* als politisch intendiertem Massengesang ist daher als eine Erscheinung der kreativen und gesellschaftlichen Milieus in Kopenhagen zu verstehen, welche in verschiedene Kommunikationsnetzwerke eingebunden waren. Letztere wiederum fungierten als wichtige Inspirationsquelle für ästhetische Medien und ihre Produzenten zur Artikulation von politischen Haltungen und der Kreation eines spezifischen Stadtklangs.¹⁰ Praktiziert wurde *Alsang* in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, was bereits auf die Möglichkeit einer breiten Akzeptanz in der Bevölkerung hinweist. Schon zu Beginn des Zweiten Weltkriegs hat-

⁶ Vgl. Aage Trommer, Das Bild der Deutschen in der illegalen Presse Dänemarks, in: Wolfgang Benz/Gerhard Otto/Annabella Weismann (Hrsg.), Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation, Berlin 1998, S. 123-134, hier S. 124f.

⁷ Zur Unterscheidung setzt sich die Bezeichnung *Alsang* für den politisch motivierten Gemeinschaftsgesang von dem in erster Linie dem Vergnügen dienenden *Fællessang* ab.

⁸ Vgl. Kirsten Sass-Bak, *Fællessang og danskhed*, in: Jens Henrik Koudal (Hrsg.), Musik og danskhed. Fem faglig bidrag til debatten om nationalitet, Kopenhagen 2005, S. 100-127, hier S. 100.

⁹ Vgl. Bernd Henningsen, Dänemark, München 2009, S. 42-44.

¹⁰ Vgl. Alenka Barber-Kersovan, Creative Class, Creative Industries, Creative City. Ein musikpolitisches Paradigma, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hrsg.), Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext, Bielefeld 2007, S. 11-30, hier S. 16.

ten sich dänische Arbeiterchöre aus Mangel an Ressourcen und aufgrund von Auftrittsverboten unter freiem Himmel mit anderen dänischen Gesangsvereinen zusammengeschlossen. Diese vereinigten Chöre stellten einen Querschnitt der dänischen Gesellschaft dar, in dem sich Handwerker, Bürger, Bildungsbürger, Studenten sowie politische Anhänger der Sozialdemokratie versammelten. Diesen Chorverbund hätte es ohne die politische Ausnahmesituation nie gegeben. Zum gemeinsamen Ziel der vereinigten Chöre in Kopenhagen wurde die Förderung des *Alsang* erklärt.

3. *Alsang* und spezifisches Repertoire

Die deutsche Besatzungsmacht duldete den *Alsang* trotz des öffentlichen Versammlungsverbots mit der Auflage der dänischen Regierung, dass keine provozierenden oder verunglimpfenden Texte gesungen wurden. Die Organisationsform des *Alsang*, die sich „*Alsangstævne*“ („*Alsang*-Treffen“) nannte, war von Freiwilligkeit und Zufälligkeit bestimmt. Ort und Zeit standen fest, die Mitwirkung geschah aber sowohl geplant als auch spontan. Als einer der Wegbereiter für die neu aufkommende Form des Massengesangs ist der deutsche Musikpädagoge Fritz Jöde zu nennen, der in den 1920er Jahren das gemeinschaftliche Singen hin zu einem „Offenen Singen“ reformierte. Dieses sollte in Abgrenzung zum Chorgesang einer großen Menschengruppe das Singen ermöglichen und daraus das Erleben von Gemeinschaft erwachsen lassen. Das Repertoire bestand im Wesentlichen aus Volksliedern.¹¹ In den 1930er Jahren hielt sich Jöde länger in Dänemark, Schweden und der Schweiz auf und vermittelte diese Formen des Singens auch hier an die Bevölkerung.¹² Da beim einstimmigen Massengesang kein künstlerischer Anspruch erhoben wurde, fanden keine oder nur wenige Proben statt, Notenkenntnisse oder eine geübte Stimme waren nicht erforderlich, sodass es sich um ein niedrigschwelliges Angebot handelte.¹³

Aus zwölf erhaltenen *Alsang*-Heften verschiedener dänischer Städte und Kommunen lässt sich eine Schnittmenge von rund 70 Liedern ermitteln, die als *Alsang*-Kanon bezeichnet werden kann. Einen Schwerpunkt stellten die vertrauten *Fædrelandssange*, d.h. vaterländische Lieder oder Nationallieder dar, die

¹¹ Vgl. Astrid Reimers, Vom Offenen Singen zum Rudelsingen, in: Andreas Eichhorn/Helmke Jan Keden (Hrsg.), Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider, München 2016, S. 347-370, hier S. 349f.

¹² Vgl. Ursula Geisler, Musik baut Brücken? Über Bedingungen und Schwierigkeiten transnationaler Kulturforschung. Vom alten Norden zum neuen Europa: politische Kultur im Ostseeraum. Festschrift für Bernd Henningsen, Berlin 2010, S. 409-422, hier S. 414.

¹³ Vgl. Reimers, S. 348.

in der deutlichen Mehrzahl aus dem 19. Jahrhundert stammten.¹⁴ Als Vorbild in Kopenhagen diente das Massensingen, das erstmalig in Aalborg am 4. Juli 1940 stattgefunden hatte. Initiatoren waren auch hier vereinigte Arbeitergesangsvereine, hier unter der Führung von Anker Møller, gewesen. Nach Møller waren die Ziele des *Alsang* in Aalborg deutlich politisch intendiert, indem die gesamte Menge von rund 1.500 Menschen dazu animiert wurde, Vaterlandslieder zu singen, um das Nationalgefühl zu stärken und auszudrücken.¹⁵ Weitere Provinzstädte folgten dem Beispiel unter großem Zuspruch der Bevölkerung.¹⁶

In Kopenhagen wurde der Dirigent des Studentengesangsvereins, der Kapellmeister der Königlichen Kapelle Johan Hye-Knudsen (1896–1975) zum *Alsang*-Dirigenten gewählt, der das erste *Alsang*-Treffen am 14. August mit 80.000 Teilnehmenden im Fælledpark, dem größten öffentlichen Park der Hauptstadt, leitete. Für die organisierenden Chöre bedeuteten diese *Alsang*-Treffen eine Modifikation ihres Repertoires. Es wurden weder Arbeiter- oder Studentenlieder noch der Kunstmusik zuzurechnende Chöre gesungen, sondern Volkslieder und Gemeinschaftslieder, die der Nationalromantik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entsprungen waren und diesen Geist vermittelten.¹⁷ Nicht der Ausdruck von Solidarität mit der internationalen Arbeiterklasse oder Studentenbünden stand also im Mittelpunkt, sondern die Identifikation und Verbundenheit mit dem eigenen Land, die sämtliche Gesellschaftsschichten unter dem einigenden Gedanken und Gefühl der Nation zusammenrücken ließen.

Das Repertoire und somit auch der Klang der Lieder in Kopenhagen unterschieden sich von jenem der *Alsang*-Treffen in den anderen Landesteilen. Insbesondere in der Grenzregion Sønderjylland (Nordschleswig), in der deutsche Minderheiten lebten, wurden Lieder bzw. Strophen gesungen, die in anderen Städten Dänemarks vermieden wurden, da sie einen deutlich provozierenden und das Dänische stark betonenden Charakter hatten. Als Beispiel sei die im Grenzgebiet liegende Kleinstadt Haderslev (Hadersleben) und ihr Umgang mit

¹⁴ Zahlen nach Puk Elmstrøm Nielsen, *Alsangen 1940*, in: *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik* H. 26/2011, S. 81–97, hier S. 87. Zum *Alsang*-Kanon siehe auch Thorkild Borup Jensen, *Besættelsestidens digte og sange som udtryk for national oplevelse og bevisthed*, in: Ole Feldbæk (Hrsg.), *Dansk Identitetshistorie*, Bd. 4, Kopenhagen 1992, S. 9–391, hier S. 203.

¹⁵ Vgl. *Nordjyllands Social-demokrat*, 26.6.1940, zit. nach Nielsen, *Alsangen*, S. 82.

¹⁶ Vgl. Jens Christian Jensen, *Moders navn er en himmelsk lyd. Dansk arbejdersang som nationalromantisk spejl på socialdemokratisk politik i perioden 1916–1940* [Mothers name is a heavenly sound. The Danish labour song considered as a nationalist, romanticized reflection of social democratic policy 1916–1940], Diplom-Arbeit. Univ. Kopenhagen 2006, S. 42; pdf-Version: <<http://jenschristian.dk/wp-content/uploads/2015/11/Moders-navn.pdf>> (20.12.2016).

¹⁷ Vgl. Jensen, *Moders navn*, S. 43.

dem Lied „Som en rejselysten flåde“ („Wie eine reiselustige Flotte“, Text: Helge Rode, Melodie: Carl Nielsen) genannt. Das Lied entstand im Zuge der Gebietsabtretungen Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg und der bei einer Volksabstimmung 1920 vollzogenen Rückführung Haderslevs nach Dänemark. Während man in Aalborg und Aarhus bei den *Alsang*-Treffen nur die ersten drei Strophen sang, die allgemeine romantische Beschreibungen Dänemarks als eine Nation von Seefahrern und Bauern enthalten, wurden in Haderslev zusätzlich die vierte und fünfte Strophe gesungen. Letztere thematisierte die Wiedervereinigung der Kleinstadt und die wiederlangte Freiheit und Dominanz der dänischen Sprache in der Region. Vermutlich aufgrund des provokanten Inhalts mit der Erinnerung an die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg wurde das ansonsten äußerst populäre Lied bei den Kopenhagener *Alsang*-Veranstaltungen prinzipiell nicht gesungen.¹⁸

Dies deutet daraufhin, dass in der Hauptstadt als Zentrum des politischen Konflikts eine modifizierte Gesangkultur zu herrschen hatte. Wie aus Protokollen der Arbeitergesangsvereine hervorgeht, wurde hier großer Wert darauf gelegt, durch das *Alsang*-Repertoire keine Spannungen mit der Besatzungsmacht hervorzurufen, die die Zusammenarbeitspolitik gefährden konnten. Besonders in Kopenhagen fürchteten die vereinigten Arbeiterchöre, dass provozierende Gesänge zum Verbot der Chöre führen könnten, sodass die Vorsteher der Vereinigungen darauf insistierten, dass weder herausfordernde Arbeiterlieder noch nationale Lieder mit „missverständlichen“ Inhalten aufgeführt wurden.¹⁹ Die Lied-Texte in Kopenhagen wiesen zwar deutlich eine dänisch-patriotische Haltung und die Vorstellung von einem Volk in einem Land auf, dies jedoch ohne (offensichtliche) chauvinistische Tendenzen. Dass die Gesänge in erster Linie auf Identitätsstiftung innerhalb der Masse abzielten, formulierte der sozialdemokratische Oberbürgermeister von Kopenhagen, Viggo Christensen, bei der Begrüßung der 80.000 Teilnehmer beim ersten *Alsang* im Fælledpark am 14. August 1940: „Wir sind Dänen. Wir sind eins mit unserem Land und unserer Kultur und wir wollen unsere Eigenart behalten als eine freie und unabhängige Nation [...] Heute Abend soll der Gesang wie ein mächtig tosender Huldigungschor danach klingen, dass wir unser altes Dänemark lieben [...] nun ist es so, dass wir alle einen starken Drang danach haben, unsere Liebe zu unserem Land, unserer Sprache, unserer Kultur und unserer Nation auszudrücken.“²⁰

¹⁸ Vgl. Nielsen, *Alsangen*, S. 88f.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 85.

²⁰ Zit. nach A. C. Poulsen, *Arbejder-sangkorenes Landsforbund gennem femogtyve år. Arbejderkorsangens udvikling i Danmark*, Kopenhagen 1950, S. 70. Original: „Vi er danske. Vi er eet med vort land og vor kultur, og vi ønsker at bevare vor egenart som en

4. *Moders Navn er en himmelsk Lyd*

Einen Höhepunkt erreichte der Kopenhagener *Alsang* am 1. September 1940. In einem von Arbeiterchören, Studentenchören und den Vereinigten Gesangsvereinen organisierten Treffen kamen rund 740.000 Menschen zeitgleich in ganz Dänemark zum *Alsang* zusammen, eine beachtliche Zahl bei einer Gesamtbevölkerung von damals rund 3,8 Millionen.²¹ Dazu führten 150.000 Menschen in Kopenhagen ein bewusst ausgesuchtes Lied auf, das per Radioübertragung an andere Plätze in Dänemark gesendet und dort mitgesungen wurde. Es handelte sich um „*Moders Navn er en himmelsk Lyd*“, eine Dichtung des dänischen Kirchenreformers und Volksaufklärers Nikolaj Frederik Severin Grundtvig auf eine Melodie des Komponisten Henrik Rung von 1846. Grundtvigs Gedanken, die oft versteckt antideutsch grundiert sind, waren im Zuge der Nationalen Sammlung (National Samling) 1940 wiederentdeckt und mit neuer Schubkraft versehen worden.

Aus seinen Dichtungen wie der Mehrzahl der anderen Texte lassen sich Motive herausdestillieren, die der Nationalromantik des vorausgegangenen Jahrhunderts entsprangen. Thematisiert wurden die Schönheit und Besonderheit der Landschaft als Qualitätsmerkmal Dänemarks sowie das Vertraute, das heißt Begriffe wie Volk, Heimat und Familie. Besonders dem Motiv der Mutter wurde starke Bedeutung beigemessen, die sich in der Betonung der Muttersprache und dem Motiv der „Mutter Dänemark“ äußerte, so auch im Lied „*Moders Navn*“. Die Auswahl dieses Liedes ist nicht allein unter dem Aspekt der Popularität, sondern auch des Entstehungshintergrundes zu betrachten. Grundtvig schrieb den Text 1837 im Zusammenhang mit der Aufhebung seiner lebenslänglichen Zensur, die für ihn die wiedererlangte Freiheit der Meinungsäußerung bedeutete. Im Lied wird das Wort „Mutter“ als himmlischer Laut thematisiert. Die vierte Strophe unterstreicht zudem die zentrale Bedeutung der Muttersprache für das Volk: „*Modersmaal er vort Hjertesprog, kun løs er al fremmed Tale [...]*“ („Die Muttersprache ist die Sprache unseres Herzens. Nur leer ist alle fremde Rede [...]). Besonders das nationale Moment der Erweckung eines Volkes zu sich selbst wird hier artikuliert und eine enge emotionale Bin-

fri og selvstændig nation [...] I aften skal sungen lyde som et mægtigt brusende hyldestkor til alt det, vi elsker i gamle Danmark [...] nu er det, som om vi alle har en umiddelbar trang til at udtrykke kærligheden til vort land, vort sprog, vor kultur og vor nation.“ (Soweit nicht anders vermerkt, handelt es sich um Übersetzungen der Verfasserin vom Dänischen ins Deutsche.)

²¹ Vgl. Vilhelm la Cour, *Danmark under besættelsen*, Bd. 1.2, Kopenhagen 1947, S. 473f.; Flemming Søborg, 9. April. Da Danmark blev besat, Hellerup 2005, S. 163.

derung der Menschen zur Nation (im Symbol des Herzens) hergestellt. Diese Emotionalität findet sich ebenso in der Komposition. In einem ruhigen 6/8-Takt wird deutlich der Duktus eines Wiegenliedes übermittelt. Hinzu kommen einfache harmonische Wendungen, die keine Schärfen oder harte Dissonanzen aufweisen und so dem Lied einen eindeutig sanften Charakter verleihen, ähnlich einem Schlaflied einer Mutter für ihr Kind. Festzuhalten ist, dass das populärste Lied im Kopenhagener *Alsang* also nicht mit einem Klang von aggressiver Kriegsstimmung, Aufforderung zum Kampf oder Durchhalteparolen aufwartete, sondern durch den beruhigenden Charakter der Musik in einer friedvollen Geste die Werte einer Nation vermittelte.

5. *Alsang*: Rezeption und gesellschaftspolitische Bedeutung

Dass der *Alsang* bereits von Beginn an von den Mitwirkenden geschätzt und seine Funktion erkannt wurde, mag ein exemplarisches Dankschreiben an Johan Hye-Knudsen von Teilnehmern am *Alsang* im Fælledpark am 1. September 1940 verdeutlichen: „[...] danken wir für Ihren großartigen Einsatz für dieses volkstümliche und nationale Erzittern. [...] wir werden uns lange an diesen Tag erinnern [...], der uns alle auf so wundersame Weise zur Huldigung unserer gemeinsamen Sprache und unseres geliebten Vaterlandes zusammenkommen ließ.“²²

Im Herbst 1940 kamen einige Vertreter der Sammlungsregierung im Hinblick auf das wachsende Nationalgefühl zu differenten Einschätzungen. Die Befürchtungen wuchsen, die prodänische Haltung in den Liedern könnte zunehmend deutlicher als antideutsch verstanden werden und für eine Eskalation mit den Deutschen sorgen. Dass der *Alsang* mittlerweile eine weitreichende Bedeutung für die nationale Lage Dänemarks besaß, zeigt sich daran, dass die dänische Politik dennoch ein Interesse daran hatte, das Massensingen fortsetzen zu können. 1941 wurde ein *Alsang*-Komitee zur Steuerung der Veranstaltungen und des Repertoires installiert, das aus einem repräsentativen Querschnitt der dänischen Gesellschaft bestand. Vertreten waren einflussreiche Bürger mit engen Verbindungen zu Politik, Kirche und Arbeiterschaft sowie zu Jugendorganisationen und Hochschulkreisen.²³

Die Institutionalisierung des *Alsang* wirkte letztlich jedoch kontraproduktiv, denn das Interesse schwand zusehends. Die Steuerung von oben nahm der Spontaneität und dem durch die Medien publik gemachten Bedürfnis nach Vergemeinschaftung die Kraft. Der *Alsang* verstand sich als eine freie, unge-

²² Brief von acht *Alsang*-Teilnehmern an Johan Hye-Knudsen, 1.9.1940, in: Frihedsmuseet København, Arkiv, 06A.010.

²³ Vgl. Nielsen, *Alsangen*, S. 85.

bundene Bewegung, die die Freiheit singend stärken und sich nicht maßregeln lassen wollte. Hinzu kam, dass die Besatzungsmacht den *Alsang* zunehmend aus den Programmen von Gesangsveranstaltungen streichen ließ. Geduldet wurden in geschlossenen Räumen abgehaltene Chorveranstaltungen wie der „Liedertag“ (Sangens Dag), der jedoch nicht im Geringsten die Massen anzog wie der *Alsang*.²⁴ So verpuffte diese anfangs so energetisch und solidarisiertend wirkende Bewegung, bis sie durch das 1943 erlassene allgemeine Versammlungsverbot endgültig zum Erliegen kam und verklang.

6. Verbotenes Lied und verbotener Klang: „Lili Marleen“

Illegale Lieder entstanden zwischen 1940 und 1945 in Dänemark in großer Zahl. Sie richteten sich im Gegensatz zum *Alsang* ganz offen gegen die Besatzungsmacht, dänische Kollaborateure und die Vertreter der Politik der Zusammenarbeit. Entweder entstanden neu komponierte Lieder oder Texte bestehender Lieder wurden umgedichtet bzw. neutextiert, ein Vorgehen, das mit dem dänischen Wort „Omsyngning“ („Umsingen“, „Zurechtsingen“) bezeichnet wird. Grundlegend für die illegalen Gesänge waren ihre satirischen und sarkastischen Inhalte mit Bezug auf die gegenwärtige Situation oder auch direkter Aufforderung zum Widerstand. „Lili Marleen“ ist bislang als jener Schlager des Zweiten Weltkriegs betrachtet und erforscht worden, der durch seine trostspendende Wirkung an fast allen Fronten gehört wurde und darin eine kompensatorische Wirkung zu den Kriegsschrecken entfaltete. Von „Lili Marleen“ existieren Fassungen in rund 80 verschiedenen Sprachen, um die sich zahlreiche und frühe, politisch hochbrisante Parodiefassungen versammeln.²⁵

Relevanter im Kontext des Sounds von Kopenhagen im Zweiten Weltkrieg ist jedoch nicht die verbindende, sondern die distanzschaffende Komponente der Schlagerparodien. Dass diesen Versionen von „Lili Marleen“ nicht nur als Ausdruck von Protest, sondern auch als Alltagskultur während der Besatzungszeit eine große Bedeutung beigemessen wurde, zeigt der populäre, jedoch einseitig über die Besatzung berichtende Dokumentationsfilm „Danmark i Lænker“ („Dänemark in Ketten“, 1945, Regie: Svend Methling). In dem Abschnitt, der die Haltungen und den Widerstand der Dänen reflektiert, singen in einem kurzen Ausschnitt drei als Bürger und Politiker verkleidete Kinder einige Zeilen der Parodieversion von „Lili Marleen“, in der zunächst Göring und Goebbels, dann Hitler und von Ribbentrop als die zu lynchenden „fire næsesvin“

²⁴ Vgl. ebd., S. 86f.

²⁵ Vgl. Wilhelm Schepping, „Lili Marleen“. Eine denkwürdige Liedbiographie, in: Barbara Stambolis/Jürgen Reulecke (Hrsg.), *Good-Bye Memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, Essen 2007, S. 199–242, hier S. 199.

(„vier Nasenschweine“) verhöhnt werden.²⁶ Die Bedeutung von „Lili Marleen“ in Dänemark wird im Folgenden in einem linearen Prozess der Eskalation anhand aufeinanderfolgender Ereignissen nachvollziehbar.

7. Verbot von „Lili Marleen“

Am 3. September 1941 wurde in Esbjerg in Jütland ein dänischer Fischer von einer Patrouille der deutschen Besatzung festgenommen, da er angeblich mit zwei weiteren Personen in einem Wirtshaus zuvor auf die Melodie von „Lili Marleen“ einen Text in dänischer Sprache gesungen hatte, aus dem die Deutschen die Worte „Hitler“ und „deutsche Schweine“ herausgehört haben wollten. Der Fischer wurde für dieses ‚Vergehen‘ zu 40 Tagen Haft verurteilt.²⁷ Am 29. Januar 1942 ging bei der dänischen Polizei eine Beschwerde des deutschen Konsuls in Aalborg ein, der in einem Restaurant einen Schmähtext auf „Lili Marleen“ vernommen hatte, der die Worte „Hitler“ und „dumme Schweine“ enthalten habe. Dies waren keine Einzelfälle.

Da die deutsche Zensur feindliche Aussagen gegen die Besatzungsmacht unterband, mussten die dänischen Behörden reagieren. Am 4. Februar 1942 wurde durch die dänische Staatsanwaltschaft für Besondere Angelegenheiten in Absprache mit dem dänischen Außenministerium per Eilerlass „Lili Marleen“ in ganz Dänemark verboten und zu einem illegalen Lied erklärt. Die Begründung lautete, dass auf die Melodie des Liedes verschiedene Schmähtexte gesungen würden und somit ihre Aufführung im öffentlichen Raum mit sofortiger Wirkung verboten sei. Bei Missachtung der Anordnung wurden eine Strafanzeige und die Schließung der entsprechenden Lokalität angedroht.²⁸ Der Beschluss dieser Maßnahmen wurde sofort über die Polizei an sämtliche Lokalbesitzer verbreitet und bei einer Zuwiderhandlung mit der zwischen Staatsanwaltschaft und Außenministerium vereinbarten Strafmaßnahme gedroht: „Es wird Ihnen [den Gastwirten allgemein] hiermit untersagt, die Melodie ‚Lili Marleen‘ in Ihrem Lokal singen oder spielen zu lassen. Das Verbot gilt ebenso bei Vereinsversammlungen in Gesellschaftsräumen oder während eventuell abzuhaltender Stunden von Tanzunterricht.“²⁹

²⁶ Siehe die Passage bei Minute 17:28 in der auf YouTube zu findenden Fassung <<https://www.youtube.com/watch?v=8-wxSfX1Gy8>> (20.12.2016).

²⁷ Vgl. Svend Nielsen, Lili Marleen under besættelsen, in: Folk og kultur. Årbog for Dansk etnologi og folkemindevidenskab H. 26/1997, S.70-80, hier S. 72.

²⁸ Vgl. den Wortlaut des Faksimile des Eilerlasses der dänischen Staatsanwaltschaft in: Nielsen, Lili Marleen, S. 71.

²⁹ Der Polizeipräsident von Kopenhagen, Erlass vom 8.2.1942, (Abschrift), Frihedsmuseet København, Arkiv. Original: „Det forbydes Dem herved at lade Melodien „Lili Marleen“ synge eller spille i den Dem tilhørende Restauration. Frobudet gælder ogsaa under Fore-

Damit wurden 1942 die Verselbstständigung der Rolle von „Lili Marleen“ und die Uminterpretation des Liedes durch die dänische Bevölkerung, also Phänomene, die nachweislich spätestens seit 1941 zu beobachten waren, eingedämmt.

Tab. 1: Anzeigen bei der Staatsanwaltschaft für Besondere Angelegenheiten zum Singen und Abspielen von „Lili Marleen“ in Dänemark vor und nach dem Verbot vom 4.2.1942³⁰

Monat	Anzeigen
September 1941	1
Januar 1942	3
Februar 1942	7
März 1942	4
April 1942	4
Mai 1942	4
Juni 1942	1
August 1942	2
November 1942	1
Dezember 1942	1
Oktober 1943	1

Die Zahl der nachweisbaren Anzeigen erscheint insgesamt nicht besonders hoch, selbst in der „Hochphase“ in der ersten Jahreshälfte 1942 (vgl. Tab. 1). Umso unverhältnismäßiger wirkt daher einerseits die drastische Verbotsmaßnahme gleich mit Beginn des sanften Anstiegs Anfang 1942. Andererseits zeigt das schnelle Handeln der dänischen Behörden das Konfliktpotenzial, das man in den Schmähfassungen vermutete.

Welche Wandlung aber hatte „Lili Marleen“ vollzogen, die das Verbot des vermutlich populärsten Schlager im Zweiten Weltkrieg nach sich zog? Exemplarisch für die in Dänemark kursierenden Versionen soll die folgende letzte Strophe des Liedes stehen, die die Polizei in Aalborg Ende Januar 1942 zu einer Festnahme mit anschließendem Verhör veranlasste:³¹

ningssammenkomster i Selskabslokaler og under eventuel Danseskoleundervisning. Overtrædelser vil foruden Straddeansvar efter Omstændighederne kunne medføre, at Restaurationen vil blive lukket.“ Hervorhebungen im Original.

³⁰ Zahlen nach Nielsen, Lili Marleen, S. 79. In Nielsens Aufstellung fehlt allerdings der erste Fall in Esbjerg (Jütland) im September 1941.

³¹ Polizeiliche Anzeige und Verhör, Aalborg, 29.1.1942, Arkivet for Stadsavokaturen for særlige anliggender, Riksarkivet København. In rund 20 weiteren im Archiv des Frihedsmu-

Først saa ta'r vi' Gøring
 Ved det ene Ben.
 Siden ta'r vi Goebbels
 Og klasker mod en sten,
 Saa tager vi Hitler i en strop
 Ved sid af v. Ribbentrop.
 Saa ta'r vi os et grin
 Af de fire dumme svin.

Zuerst nehmen wir Göring
 An dem einen Bein.
 Später nehmen wir Goebbels
 Und klatschen ihn gegen einen Stein,
 Dann hängen wir Hitler an einen Strick
 Neben v. Ribbentrop.
 So machen wir uns einen Spaß
 Aus den vier dummen Schweinen.

Inhaltlich ging es in den „Lili Marleen“-Parodien, die deutlich Richtung Hassgesang tendierten, vorwiegend um die Diffamierung der führenden Nationalsozialisten. Hinzu kam die Anprangerung von dänischen Kollaborateuren und politischen Sympathisanten des NS-Regimes. Wenn auch die Inhalte sich wandelten, so taucht doch in fast allen Parodien die hier gezeigte Strophe in leichten Variationen durchgängig auf. Die dänische Bevölkerung bemächtigte sich somit einer populären Gesangsnummer und setzte mit dem parodistischen Text die eigentliche Funktion des Schlagers außer Kraft. Sollte er ursprünglich Trost spenden und verklärend wirken, so führte das Pöbelhafte im Ton der Parodie zu einer Entzauberung jener Welt, die der Schlager schaffen will. Stattdessen wurde radikal und direkt auf die Gegenwart und ihre desolate Lage verwiesen. Die Desillusionierung wird auch von der musikalischen Ebene und der Textdeklamation stark mitgetragen. So ist die Original-Schlusszeile („[...] wie einst Lili Marleen, wie einst Lili Marleen.“) in der Auflösung des Konflikts aus Sehnsucht und äußeren Zwängen als die intensivste im ganzen Lied einzuschätzen.

Der Komponist des Liedes, Norbert Schultze, hebt am Schluss den Namen „Marleen“ deutlich hervor, indem er den vorher durchgängig deklamatorischen Akzent auf der Hälfte des Taktes nun auf die erste, betonte Zählzeit verschiebt. Die Silbe „-leen“ wird neben „Tor“ in der Zeile „vor dem großen Tor“ als einzige des gesamten Textes mit einem langen Notenwert versehen. Dazu kommt, dass sich der vorausgehende Dominantseptakkord auf „Mar-“ erst auf „-leen“ auflöst. Metrisch und harmonisch läuft alles auf den Namen Lili Marleen zu, der durch die harmonische Auflösung in die Tonika beim Namen „Marleen“ etwas Sehnsucht stillendes in sich trägt.³² Dieses ist die wesentliche Textmarke der Vertonung. In der dänischen Schmähfassung pointiert jedoch auf

seet København erhaltenen Fassungen findet sich ein sehr ähnlicher Inhalt dieser Strophe.

³² Vgl. Michael Walter, Lili Marleen. Germanische Hegemonie oder Kriegsbeute, in: Sarah Zalfen/Sven Oliver Müller (Hrsg.), Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949), Bielefeld 2012, S. 277–297, hier S. 289.

der so entscheidenden Silbe „-leen“ das Wort „svin“, „Schwein“, die Aussage. Dass damit ein inhaltlicher Kontrast durch das Diffamierungsvokabular im Gegensatz zum sentimental Charakter des Originals entsteht, ist unüberhörbar und verwandelt den Klang einer Trostutopie in aggressiven Hohn oder sogar Hass. Die besagte Strophe war besonders weit verbreitet und populär. Auch über die Grenzen Kopenhagens hinaus wurde die „Hass“-Fassung mündlich oder per Flugblatt tradiert, was dazu führte, dass es auch Kapellen oder Orchestern in Vergnügungseinrichtungen untersagt wurde, die Melodie zu spielen, da das Publikum eigenmächtig begann, die umtextierte Fassung zu singen.³³

8. Zielrichtung des Verbots und Reaktionen

„Lili Marleen“ gehörte zu den wenigen Liedern, die in Dänemark relativ schnell und komplett verboten wurden. Darüber berichtete auch die illegale Untergrundpresse, die sich ansonsten hauptsächlich politischen Meldungen oder Alltagsereignissen mit der Besatzungsmacht und der Mangelwirtschaft widmete. Kultur spielte fast keine Rolle. Das Verbot aber hatte eine derart einschneidende kulturelle Bedeutung, dass auch die Untergrundpresse in Meldungen und am Rande der Legalität sich bewegenden Kommentaren Stellung nahm. Im Kopenhagener Blatt „De Frie Danske“ („Die freien Dänen“), das von 1941 bis 1945 monatlich illegal erschien, wurde das Verbot unter der Überschrift „Melodien der blev væk“³⁴ („Die Melodie, die man verschwinden ließ“) gemeldet. Erwähnt wurde, dass die Deutschen mit „Lili Marleen“ ein Soldatenlied mitgebracht hatten, das sich zunächst zu einer „Landplage“ entwickelt habe, dann aber verboten worden sei. Als Begründung für das Handeln der dänischen Polizei wurde angeführt: „Es zeigt sich, dass der berühmte Kopenhagener Humor einen neuen und besseren Text zur Melodie gesetzt hat und dieser sicherlich nicht besonders schmeichelhaft für Hitler und seine Komplizen ist.“³⁵ In einem weiteren Untergrundblatt „Frit Danmark“ („Freies Dänemark“) hieß es ironisch gewendet: „Es darf nicht erwähnt werden, dass die Polizeibehörden verboten haben, die Melodie ‚Lili Marleen‘ in Lokalen o.ä. zu spielen“³⁶, wobei be-

³³ Vgl. [Hans Christian Nørregaard], Art. Lili Marleen, in: Den Store Danske; <<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=245003>> (20.12.2016).

³⁴ Dies ist eine Anspielung auf die erfolgreiche musikalische Komödie gleichen Titels von Kjeld Abell, Bernhard Christensen und Herman D. Koppel (UA 6.9.1935, Kopenhagen).

³⁵ De Frie Danske 1:4, 1942, S. 4. Original: „Det viser sig at det berømte Københavnerhumør har sat ny og bedre Tekst til Melodien men a t denne Tekst ganske vist ikke er smigrende for Hitler og hans Medskyldige.“ De Frie Danske wurde von der Widerstandsgruppe „Vædderen“ („Der Widder“) herausgegeben und erschien monatlich von 1941 bis 1945 zunächst mit einer Auflage von 8.000, seit 1943 mit 20.000 Stück.

³⁶ Meldung v. 5.2.1942 in: Frit Danmark, Nr. 4 v. Juli 1942, S. 3.

sonders bemerkenswert ist, dass die Meldung in der Rubrik „Saaledes praktiserer Regeringen Grundloven“ („So geht die Regierung mit dem Grundrecht um“) erschien. Die Übertitelung in „Frit Danmark“ wie auch die mehrfache Berichterstattung über das Liedverbot in „De frie Danske“, einem Blatt, das sich selbst als unpolitischer, rein aus der nationalen Perspektive im Verhältnis zur Besatzungsmacht agierender Berichterstatter bezeichnete, weisen deutlich auf den immensen Stellenwert des Singens in Dänemark und die emotionale Wirkmacht von Musik in einer angespannten Zeit hin. Daraus wird auch das harte Durchgreifen der dänischen Behörden erklärlich.

Dennoch kam es in den ersten fünf Monaten nach dem Verbot zu einer Hochphase polizeilicher Ermittlungen, bei denen dänische Bürger wegen des Absingens von „Lili Marleen“ verhaftet und vernommen wurden. Die Untergrundpresse berichtete auch von Vorfällen, bei denen die Präsenz des Liedes zu Tumulten durch dänische Kollaborateure geführt hatte. Im März 1943 wurde in Odense eine Lokalität völlig zerstört, nachdem ein Gast die verbotene Melodie gesummt hatte. Ein anwesendes Mitglied des „Frikorps“, einer militärischen Einheit freiwilliger Dänen, die die Wehrmacht an der Ostfront unterstützte, wollte den Vorfall sanktionieren und kehrte wenige Tage später mit mindestens 70 weiteren Frikorps-Anhängern zurück und zertrümmerte das Mobiliar und die Instrumente des Lokals.³⁷

Nach der Verschlechterung des Verhältnisses zwischen Dänemark und den deutschen Besatzern infolge des Augustaufstands 1943 und des Zusammenbruchs der Politik der Zusammenarbeit setzte eine ungeheure Produktion von illegalen Liedern ein, die weiter anstieg, je näher das Kriegsende rückte. „Lili Marleen“ jedoch stellte die Produktion der anderen illegalen Lieder im Hinblick auf Ausbreitung und Bedeutung in den Schatten.³⁸ Auch nach dem Verbot oder gerade diesem zum Trotz entstanden zahlreiche weitere Schmähfassungen, die durch im Untergrund gedruckte Liederbücher wie „30 illegale Sange“ („30 illegale Lieder“) ungehindert weiter Verbreitung fanden.

9. Schlussbetrachtung

In Kopenhagen ist wie in anderen dänischen Städten durchaus auch während der Besatzungszeit ein spezifischer Klang zu konstatieren, der durch die Einwohner generiert wurde. Er wandelte sich mit der Dauer des Besatzungsstands von einer milden, die Nation stärkenden Faktur im Sommer 1940 zu ei-

³⁷ So der Bericht in einem in Odense erscheinenden Blatt, der wiedergegeben wurde in *De Frie Danske* 2:6, 1943, S. 3.

³⁸ Vgl. Nielsen, *Lili Marleen*, S. 70.

ner hasserfüllten, sich direkt gegen die Besitzer richtenden Spott- und Hass-tirade seit Ende 1941 mit der Hochphase im Jahr 1942.

Die als Antischlager zu verstehenden Fassungen von „Lili Marleen“ entfalten politische Dimensionen, die die Idee des *Alsang* als ein öffentliches und nicht explizit provozierendes Singen unterwanderten. In einem eigenständigen Rezeptionsprozess konsumierten die Hörer bzw. Sänger das Lied nicht nur, sondern griffen auch aktiv in die Produktion ein. Die Dänen nahmen „Lili Marleen“ als „Kriegsbeute“ und versahen das Lied nicht nur mit dem Klang ihrer eigenen Sprache, sondern auch mit einem anderen, aggressiven musikalischen Gestus, der im *Alsang* keinen Platz hatte.

Der *Alsang* stellte einen Sound Kopenhagens dar, den es vor 1940 und nach 1943 so nie gegeben hatte bzw. der sich nicht wiederholte. Er wich von jenem in den übrigen Landesteilen ab, wie das divergierende *Alsang*-Repertoire in der Grenzregion und der Hauptstadt gezeigt hat. In Kopenhagen war es der mit Emotionen beladene, ruhige „Klang der Nation“, die sich in nationalromantischen Bildern und Inhalten Mut ansang und gleichzeitig das Fremde, also die Deutschen, ausschloss. Das von Volks- und Nationalliedern gespeiste Repertoire scheint zunächst weniger der Urbanität Kopenhagens zu entsprechen. Ursächlich dafür ist, dass der Ursprungsort des *Alsang* mit Aalborg in einer der größeren Städte in einer ländlich geprägten Region Dänemarks zu verorten ist und somit ein Import in das Kopenhagener Stadtleben stattfand.

Der Zustand der Besatzung und die darauf notwendige Reaktion im Gesang veränderten den Klang Kopenhagens seit 1940 ebenso, wie das verhängte Verbot des gemeinschaftlichen Singens sowie brisanter Melodien ihn erneut abwandeln. Musik wurde zunehmend aus dem öffentlichen Raum verdrängt oder reguliert, sodass die Besatzungsmacht Einfluss auf den Stadtklang nahm. Der Faktor der (Protest-)Musik im öffentlichen Klangbild Kopenhagens spielte damit zunehmend eine weniger gewichtige Rolle oder wurde nach den Vorstellungen der Nationalsozialisten in einen ideologisch wie politisch tragbaren „Sound“ modifiziert oder ganz zum Verstummen gebracht. Der Bevölkerung wurde damit ein wesentliches kulturelles Mittel der Artikulation verweigert. Inwiefern dieses Phänomen des Singens zur Vergemeinschaftung und zum Protest lediglich als mit der Situation im Krieg verbunden und somit als temporär einzustufen ist oder ob sich durch die Erfahrung der Unfreiheit mit der aufoktroierten Regulierung von Musik die Klanglandschaft Kopenhagens oder anderer Städte auch nach 1945 dauerhaft veränderte, bleibt weiter zu erforschen.