## Divergenzen und Konvergenzen. Musikpolitik in Deutschland, Polen und der Tschechoslowakei\*

## von Detlef Gojowy

Um Divergenzen und Konvergenzen der Musikpolitik in Mitteleuropa nach 1948 sinnvoll zu erfassen und zu interpretieren, tut man am Ende gut daran, sich die historisch gegebenen Konvergenzen und Divergenzen zwischen diesen Völkern und Kulturen in Erinnerung zu rufen. Eine wesentliche Gemeinsamkeit der westgermanischen und westslawischen Völker besteht einmal in ihrer Zugehörigkeit zur lateinischen Kultur infolge ihrer römischen Christianisierung, in ihrer Folge im Gebrauch des lateinischen Alphabets und musikalisch in ihrem Anteil an jener abendländischen Musikkultur, die, auf der Gregorianik basierend, das Prinzip der Mehrstimmigkeit herausbildete, im Gefolge davon die noch heute benutzte Notation, ebenso die Entdeckung der Terzkonsonanz und des Dreiklangs und damit verbunden wiederum die Ausprägung des Dur-Moll-Systems. Für Polen und Mähren spielt hier allerdings als Divergenz eine Rolle, daß sich in diesen Randgebieten in der Volksmusik auch andersartige, modale und mikrotonale Tonsysteme erhielten, an die musikalische Neuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts dann anknüpften.

In diesem Kontext der abendländischen Kultur wurden die Geistes- und Stilepochen des Mittelalters und der Neuzeit gemeinsam durchlebt: Gotik und Renaissance, für die sich in Böhmen und Polen beredte Zeugnisse finden, wobei für die polnische Adelskultur eine besonders intensive Prägung durch die italienische Hochrenaissance zu beobachten ist, die sich in Denk- und Umgangsformen bis in heutige Lebensgewohnheiten fortzusetzen scheint. Gemeinsam durchlebt wurden die Erschütterungen der Reformation mit divergierenden Ergebnissen: in Deutschland die Spaltung in katholische und evangelische Länder, in Polen die weiterhin selbstverständliche und volkstümliche Bindung an den römischen Stuhl, in Böhmen mit dem untergründigen Fortbestehen hussitischer Traditionen als Gegenkräfte zum abendländisch-katholischen, österreichischen Europa, die sich im 19. und 20. Jahrhundert als Sprengkräfte auswirken sollten.

Reformation und Dreißigjähriger Krieg änderten jedoch bezeichnenderweise nichts an weiterhin bestehenden musikalischen Gemeinsamkeiten: Katholische wie evangelische Musiker zog es im 16. und 17. Jahrhundert nach Italien, um an dieser Wiege der Musik ihre Künste zu vervollkommnen – die italienische Oper strahlte ihre Einflüsse in Länder beider Konfessionen aus und dar-

<sup>\*</sup> Vortrag auf der Jahrestagung des J. G. Herder-Forschungsrats vom 5.-7. April 1989 in Marburg: "Das Auseinanderdriften Mitteleuropas in den letzten vier Jahrzehnten. Über die Vereinbarkeit gewachsener Strukturen in Ost und West".

über hinaus. Über Dresden strahlte die italienische Oper nach Warschau aus, während Mozart in Prag, in einem Stammland der europäischen Klassik, seinen "Don Giovanni" uraufführte. Auch die Aufklärung, der Gedanke des aufgeklärten Absolutismus, erfaßte Mitteleuropa im ganzen, desgleichen die von England aus beginnende Industrialisierung mit ihrer Beschleunigung des Lebenstempos, die augenscheinlich erst an den Grenzen der byzantinisch-orthodoxen Kulturen Halt machte – eine Beschleunigung, die sich in veränderten Metronomwerten ausdrückte, im Ideal technischer Virtuosität. Der junge Chopin in Warschau war ihm genau so verhaftet wie seine Altersgenossen in Wien oder Paris. Zum bewußten polnischen Nationalkomponisten sollte er erst in der Pariser Emigration werden.

Selbst die Idee des Nationalismus, die Europa seit dem 19. Jahrhundert so unheilvoll spalten sollte, funktionierte in ihren künstlerischen Ausdrucksformen verzweifelt gemeineuropäisch. Die stilistischen Differenzen zwischen Rossini und Carl Maria von Weber erscheinen aus heutiger Sicht nicht mehr so gewaltig. Die Melodie von Smetanas "Moldau" findet sich in einem holländischen Volkslied wieder: "Ik sah Cecilia komen", oder was sich als russische Nationalschule in Partituren von Rimskij-Korsakov oder Aleksandr Glazunov kundtat, wurde in Paris sehr leicht verstanden, weil es in Technik und Geschmack dem üblichen entsprach. Das Europa der Nationen im 19. Jahrhundert hat trotz aller nationalen Ideologien ein wesentlich gemeinsames musikalisches Antlitz behalten - nationale Idiome fungierten allenfalls als Ornament, hatten aber kaum Einfluß auf Substanzen und Baupläne. So konnten auch nachfolgende und darauf bauende Stilepochen immer noch gemeinsam erlebt und verarbeitet werden: Symbolismus und Sezession, Futurismus und Dadaismus wurden im westlichen wie im östlichen Mitteleuropa verarbeitet, wobei gerade das östliche in diesem Zeitraum zu einer bemerkenswerten und im Westen bisher unvollkommen registrierten kreativen Eigenständigkeit erwachte. Die abstrakte Malerei bei dem Litauer Čiurlionis und dem Russen Kandinsky, die Ansätze der Zwölftontechnik im russischen und jüdischen Milieu bei Skrjabin, Arthur Lourié, Nikolaj Roslavec, Nikolaj Obuchov und Jefim Golyscheff erwuchsen in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts aus dieser Epoche und wurden erst durch Stalins Gewaltherrschaft für lange Zeit in die Geschichtslosigkeit gedrängt.

Selbst die unheilvolle Epoche des Nationalsozialismus und Faschismus, deren Kunstanschauungen aus futuristischen Visionen erwuchsen bzw. sich daraus entwickelten, blieb nicht auf eine Kultur beschränkt, sondern fand ihre Ausläufer in den verschiedensten; gemeinsame ästhetische Orientierungen funktionierten ungeachtet politisch konträrer Ideologien wie Nationalsozialismus und Kommunismus bis in die Identität der Begriffe, bis in die Vision von der gesunden Kunst der Zukunft, die allen bürgerlichen und überlebten Ballast des 19. Jahrhunderts abgestreift habe, seinen Individualismus und seine "Humanitätsduselei", die die "Entartung", die "Zersetzung" und "Dekadenz"

der "Asphaltkunst" überwindet – die Doktrin dieser Blut-und-Boden-Kunst lag in verblüffend identischen Begriffen der nationalsozialistischen wie der stalinistischen Kulturpolitik seit den dreißiger Jahren zugrunde.

Wenn in dieser "Zwischenkriegszeit" - mit diesem Wort werden die zwanziger und dreißiger Jahre in allen ostmitteleuropäischen Ländern bezeichnet -Polen und die Tschechoslowakei von den Auswirkungen dieser Doktrin zunächst verschont blieben, so sollte das kein Zustand von langer Dauer sein. In Polen hielt sich - etwa in der Musik Karol Szymanowskis - ein Zustand symbolistisch geprägter Spätromantik noch länger unversehrt und aller antiromantischen "Neuen Sachlichkeit" zum Trotz - eine Orientierung, die aus der polnischen Musik bis heute nicht ganz verschwunden ist und die die polnischen Komponisten daraus auch gar nicht verschwinden sehen möchten, wie man am Beispiel Pendereckis studieren kann. Die Kunstszene der jungen Tschechoslowakischen Republik des Thomas Masaryk verstand sich dagegen als betont avantgardistisch - mit Malern wie dem Abstrakten František Kupka und Komponisten wie Alois Hába oder Erwin Schulhoff - und wurde in den ersten Jahren des "Dritten Reiches" zum ersten Zufluchtsort der emigrierten linken Intelligenz. Die Erinnerung an diese Epoche in den Köpfen der tschechischen Intelligenz auszulöschen - und in der Epoche des "Prager Frühlings" wurde gerade sie zu einer treibenden Kraft geistiger Befreiungsbemühungen - gehörte und gehört seitdem zu den schwierigsten Aufgaben der orthodoxen politischen Führung in Prag. - Was die äußeren Bedingungen der Weiterexistenz der Kulturen in Freiheit betraf, so setzte allerdings das Jahr 1948 den Schlußpunkt dieses "bürgerlichen" Treibens, für kürzere Zeit in Polen, für längere und andauernde Zeit in der ČSSR sowie in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, der nachmaligen DDR. Mit diesem Stichjahr sind wir bei unserem eigentlichen Thema und sind zugleich gezwungen, unsere Fragestellung in gewisser Weise neu zu orientieren.

Die Divergenzen, von denen ab jetzt die Rede sein kann, sind den bisher erörterten insofern so unvergleichbar wie Äpfel und Birnen, als sie nicht beidseitig aus freien Entscheidungen zustandekamen und -kommen, sondern aus freien Entscheidungen auf der einen Seite und einer bestehenden Zwangssituation auf der anderen beziehungsweise der Auseinandersetzung mit ihr. Ob ein Komponist eine Volksliedmelodie benutzt, die Zwölftontechnik Schönbergscher Prägung anwendet oder sich für den Jazz begeistert, war und ist auf der einen Seite eine folgenlose Sache seiner freien Entscheidung, seines, um mit Kant zu sprechen, "interesselosen Wohlgefallens". Auf der anderen Seite ist es das zum Teil bis heute nicht und war es in den fünfziger Jahren schon überhaupt nicht, sondern vielmehr eine Sache der Existenz oder Nichtexistenz, eine Frage der persönlichen Diffamierung oder öffentlichen Wertschätzung, der gesellschaftlichen Inpflichtnahme oder des persönlichen Aufbegehrens.

Wenn wir die Beschlüsse des ZK der KPdSU zu Fragen der Musik von 1948

und die anknüpfenden Nutzanwendungen, z.B. auf der Prager Konferenz der Komponisten und Musikwissenschaftler zur Kenntnis und wirklich ernst nehmen (eine Bereitschaft, an der es westlichen Gemütern mitunter mangelt), dann muß uns klar werden, daß die vorangehenden fünfzig Jahre Musikgeschichte - etwa von Richard Strauss und Debussy an - eine total nutzlose und "geschmäcklerische" Angelegenheit waren, ein "Mätzchen" überspannter Au-Benseiter, das im Gleichschritt und in Besinnung auf das "wahrhaft humanistische" Kulturerbe schnellstmöglich zu überwinden sei. "Interesseloses Wohlgefallen" im Sinne Kants ist nach dieser Ideologie sowieso etwas Unanständiges und Bürgerliches. Von "Konvergenzen und Divergenzen" zu sprechen in unseren Überlegungen, würde Menschen gleicher Mündigkeit auf beiden Seiten voraussetzen. Diese Voraussetzung besteht nicht. Menschen verschiedener Ausgangsposition können Paralleles tun, in zugestandenen Freiräumen parallele Gedanken entwickeln, aber die Unvergleichbarkeit der Situation bleibt dabei doch - um es in der Computersprache auszudrücken: als "verdecktes Steuerzeichen" im Hintergrund.

"Verdeckte Steuerzeichen" zu entschlüsseln, wäre einmal die unbedingte Unterscheidung zwischen freiwilligen und erzwungenen Entscheidungen und Verlautbarungen eine Grundvoraussetzung, unter der weitere Betrachtungen von Konvergenzen und Divergenzen überhaupt erst möglich werden. An dieser Grundvoraussetzung mangelt es im Westen – und es ist ein Mangel an Erfahrung, vielleicht aber auch eine Flucht vor Problemen – sehr häufig, wodurch das Urteil von vornherein ungenau wird. Schließlich gibt es auch in einer Zwangssituation freie Entscheidungen und in einer freien Situation erzwungene, was die Sache sicherlich weiter kompliziert.

Unter solchen "verdeckten Steuerzeichen" ist es im Westen mitunter schwer nachzuvollziehen und zu begreifen, wie das den "Kulturschaffenden" im Sozialismus auferlegte Postulat des "Kulturellen Erbes" einerseits ein zweifelhaftes Muß darstellt, denn sehr vieles fällt aus diesem "Erbe"-Begriff heraus, weil es nicht humanistisch genug ist (Schopenhauer und Nietzsche z.B. noch immer), wie andererseits dieses Postulat aber auch eine Art Zuflucht sein kann, eine Wagenburg der Identität und der Mündigkeit des denkenden Subjekts. Für die Theoretiker jeweiliger Künste besteht hier die Chance, wirkliche Zuständigkeit zu entwickeln, die umso fleißiger und fundierter ausfallen wird, je mehr die Zuständigkeiten des Individuums etwa in Fragen seiner Bewegungs- und Informationsfreiheit sonst beschnitten bleiben. Die Lebensverhältnisse von Johann Sebastian Bach in ihren feudalen Bedingtheiten und ihrer "evangelischen Freiheit" zu untersuchen, bietet sich als dankbares Forschungsfeld an und als versteckte Möglichkeit, sich mit den feudalen Bedingtheiten der Gegenwart auseinanderzusetzen. Wenn der DDR-Schriftsteller Heinz Knobloch am Beispiel Moses Mendelssohns die Lebensverhältnisse eines Juden unter dem Preußenkönig Friedrich dem Großen beschreibt, wobei das ganze Buch über dieser König in respektloser Abkürzung "F 2" genannt

wird, beschreibt er im Grunde darin das Kontroll- und Bevormundungssystem der DDR¹. "F 2" nimmt die Züge von Erich Honecker an.

"Kulturelles Erbe" in einem sozialistischen Land ist möglicherweise eine weitaus brisantere Angelegenheit als Denkmalspflege in einem kapitalistischen. Oftmals ist es mit noch nicht lange zurückliegenden Restriktionen und erst unlängst aufgehobenen Tabus behaftet – die Erzählung "Bronzezeit" des immerhin offiziellen DDR-Schriftstellers Hermann Kant² liefert dafür am Beispiel eines ausgegrabenen Reiterdenkmals eben dieses Preußenkönigs eine brauchbare Formel. Nietzsche, Bismarck und neuerdings auch Karl May in der DDR, Szymanowski und Witkiewicz in Polen – keineswegs ist alles Vergangene bereits "Kulturerbe" und manches erst seit jüngstem; Franz Kafka bleibt bis heute trotz aller Rehabilitierungen nach wie vor verdächtig, weil er in seinen absurden Gleichnissen das Funktionieren von Herrschaft wohl zu genau beschrieb.

Ich habe sehr bewußt diesen Begriff des "Kulturellen Erbes" hervorgehoben, weil er offensichtlich in der Tat einen Kernpunkt ost-westlicher Divergenzen und Konvergenzen ausmacht. Ich hätte zum Beispiel auch, westlichen Denkgewohnheiten folgend, das Stichwort "Sozialistischer Realismus" zum Angelpunkt nehmen und aus dem "Kleinen Politischen Wörterbuch" des Ost-Berliner Dietz-Verlages wie folgt zitieren können: "Sozialistischer Realismus: künstlerische Richtung und Schaffensmethode, die die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung, in ihrer Bewegung zur sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft hin künstlerisch darstellt. Sie bewertet die einzelnen, besonderen Erscheinungen der Wirklichkeit vom Standpunkt der erkannten Gesetzmäßigkeiten der revolutionären Entwicklung und die Gegenwart unter dem Blickpunkt der kommenden Gesellschaft. Die Gesamtheit der sozial und historisch bestimmten weltanschaulich-philosophischen, ideologischen und ethischen Positionen und Prinzipien, die dem sozialistisch-realistischen Kunstschaffen zugrunde liegen, ist organisch mit den Positionen und Prinzipien der Vorhut der Arbeiterklasse, der marxistisch-leninistischen Partei, verbunden. Die Grundsätze sozialistischer Parteilichkeit und Volksverbundenheit sind unabdingbare Grundprinzipien des sozialistischen Realismus. Durch sie wird das künstlerische Schaffen eng mit den Zielsetzungen und Kampfaufgaben der von der marxistisch-leninistischen Partei geführten revolutionären Arbeiterklasse verbunden. Sie bringen die tatsächlichen, historisch bestimmten ideellen und künstlerischen Interessen und Bedürfnisse der Volksmassen zum Ausdruck. Wahrheit und Parteilichkeit bilden in der sozialistischen Kunst eine untrennbare Einheit; ohne Parteilichkeit kann es keine Wahrheit, ohne Wahrheit keine Parteilichkeit geben"3.

<sup>1)</sup> H. Knobloch: Herr Moses in Berlin, Berlin(-Ost) 1979.

<sup>2)</sup> H. Kant: Bronzezeit, Darmstadt 1986.

<sup>3)</sup> Kleines Politisches Wörterbuch, Berlin(-Ost) 1986, S. 879ff.

Es geht in diesem Stil noch eine Weile weiter, aber auch wenn ich den Artikel im vollen Wortlaut zitjerte, fände man doch keine Silbe, die sich unmittelbar auf Musik bezieht. Die Rede ist von Methoden der Schriftsteller und bildenden Künstler und was sie zu tun und zu unterlassen hätten - die Musiker stehen bei diesen Definitionen in gewisser Weise draußen, und das ist kein ideologischer Zufall. Eine halbwegs plausible Definition, worin Sozialistischer Realismus in der Musik bestehen solle, hat es ungeachtet aller Reflexionen Hanns Eislers in einem bindenden und orthodoxen Sinne nie gegeben, und so prallten hier seit jeher Meinungen aufeinander, etwa in den sowjetischen, damals noch möglichen Diskussionen der zwanziger Jahre. Auf der einen Seite die fortschrittsfreundlichen, durchaus überzeugten Marxisten wie Nikolaj Roslavec oder Leonid Sabanev, die der Meinung waren, Musik sei ein Teil der menschlichen Produktion, also müsse sie hochentwickelt und dürfe nicht zurückgeblieben sein, ergo müsse sie alle Errungenschaften der fortgeschrittensten Musik des Westens sich zu eigen machen, und auf der anderen Seite die konservativen Vertreter der "Assoziation Proletarischer Musiker", denen es in erster Linie auf eine "verständliche Musik für die Massen" ankam; verständlich in ihrem Sinne waren das Volkslied, das Oratorium und die Sinfonie und diese Linie setzte sich schließlich im Stalinismus durch. Das muß man sich sehr klar vor Augen führen: Was die vernichtende "Pravda"-Kritik an Šostakovič's Oper "Die Lady Macbeth von Mzensk" von 1936 bzw. die KPdSU-Beschlüsse von 1948 an der Neuen Musik bemängelten, war nicht ihre mangelnde ideologische Ausrichtung, sondern ihr mangelnder Wohlklang, ihre mangelnde klassische Schönheit. Ein ganzer Haufen beflissener Lenin-Oratorien, die aber im Klang zu modern waren, fiel den damaligen Säuberungen zum Opfer, während sowjetische Massenlieder von Isaak Dunaevskij im landläufigen Operettenstil höchste Anerkennung fanden - er war Stalins Lieblingskomponist, und wenn man sich ein Bild von der allseits im östlichen Europa erwünschten Musik der fünfziger Jahre machen will, könnte man Dunaevskijs "Marsch der Enthusiasten" als Beispiel anführen - so hätten Šostakovič und Prokof'ev komponieren sollen, dann hätten sie sich jeglichen Ärger erspart.

Mag sein, daß das System dieser Werte und Orientierungen in der DDR besonders bruchlos und selbstverständlich akezptiert werden konnte – war man doch hier seit 1933 auf diese Denkweisen trainiert: daß der einzelne nichts und die Gesellschaft alles sei, daß der Künstler vor allem eine Verantwortung für eine gesunde Kunst trage, daß Experimente unnötig und "Auswüchse" zu bekämpfen seien, daß Jazz die "Musik der Dicken" sei, wie es Gor'kij einmal formulierte, von amerikanischen Plutokraten zur Zersetzung des Volkskörpers importiert. Diese gesunde und aufbauende Kunst war schon deshalb optimistisch, weil ja der Sozialismus dem Künstler in der Gesellschaft eine reale Perspektive bot – Pessimismus verbot sich also ebenso wie überzogener Individualismus. Kunst habe vielmehr humanistisch, oder mit dem beliebten Epitheton, "wahrhaft humanistisch" zu sein.

Mit einiger Verachtung blickten die Priester dieser Lehre auf das zügellose Kunstleben in Westdeutschland herab, wo der "amerikanischen Kulturbarbarei" Tor und Tür geöffnet war und eine nationale Kunst völlig verlorenzugehen drohte. Dieser Landschaft, in der sich von Darmstadt aus mit Stockhausen, Nono, Boulez und Cage ein "wurzelloser Kosmopolitismus" auszubreiten begann, stellte sich die DDR als Hort einer wahrhaft humanistischen, nationalen Kultur gegenüber, die sich der Verpflichtung des kulturellen Erbes würdig erweist. Mit einem im Westen kaum vorstellbaren Aufwand wurden in der DDR "Nationale Forschungs- und Gedenkstätten" etwa für Johann Sebastian Bach in Leipzig oder Robert Schumann in Zwickau errichtet, in denen sich einerseits die editorische Forschung und andererseits die "kulturelle Massenarbeit" bei dieser "Erbepflege" konzentrieren - auch Händel in Halle und Telemann in Magdeburg und Blankenburg, Carl Maria von Weber in Dresden-Hosterwitz und Richard Wagner in Graupa bei Dresden kommen zu ähnlichen Ehren, wohlgemerkt übrigens nicht in dem Maße Franz Liszt, dessen Haus und Sammlungen ja in Weimar erhalten sind, denn im volksdemokratischen Selbstverständnis gehört er nicht zum "Nationalen Kulturerbe" der DDR, sondern hat wegen seines burgenländischen Geburtsortes (Raiding) als Ungar zu gelten. Das Franz-Liszt-Haus in Weimar hält sich darum mit eigener Publikationstätigkeit zurück.

Wenn man heute aus (mehr intuitiver) Beobachtung von ost-westlichen "Divergenzen" im Kunst- und Musikverständnis sprechen will, wäre dieses festzuhalten: Der weihevolle Umgang mit Kunst und künstlerischem Erbe, wie er in der DDR verpflichtend ist, müßte im Westen, wo man der Kultur in erster Linie die Funktion der Kritik zuweist, geradezu schon auf Unverständnis sto-Ben. In Ost und West erklingt heute vielleicht dieselbe Musik, aber es wird auf unterschiedliche Weise über sie gesprochen: im Osten nach wie vor in jenem Ton der Panegyrik und Adoration, den man in Westen als überholt und bürgerlich empfinden und dem man Mangel an "Kritischem Bewußtsein" attestieren würde, im Westen aus der Haltung des Sezierens und kritischen "Hinterfragens", die man im Osten vielleicht heute nicht mehr als "zersetzend", aber doch als zynisch, unwürdig und blasphemisch oder eventuell doch mit der Vokabel "provokatorisch" bezeichnen würde. Eine "Ästhetik der Verweigerung" ist dem Musikverständnis in der DDR, und zwar nicht nur dem ihrer Kulturfunktionäre, nach wie vor wesensfremd - diesbezügliche Erfahrungen des Westens wurden selbst in dem stürmischen Nachholprozeß an Information, der sich hier in den letzten zehn Jahren abspielte, nur sehr zögernd nachvollzogen. Was das Verhältnis zur Avantgarde betrifft, so ist der DDR zur Ehre zu rechnen, daß sie stalinistische Exzesse gegenüber dem "volksfremden Formalismus" nie in dem Maße mitmachte, wie sie sich in der Sowjetunion oder auch in der Tschechoslowakei vollzogen. Schönberg, über den sein Schüler Hanns Eisler hier die Hände hielt, war nie in der Weise diffamiert - dies ergab 1988 ein Schönberg und seiner Schule gewidmetes Colloquium im neugegründeten Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik. Šostakovič fand in den Jahren, als er daheim unter völligem Berufsverbot stand, bei den Musiker-Kollegen der DDR Verständnis und Unterstützung, und seine Experimentaloper "Die Nase" wurde an der Ost-Berliner Staatsoper wiederaufgeführt, lange ehe in Moskau daran zu denken war; Karl Laux, der in den fünfziger Jahren sein Buch über "Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion" schrieb<sup>4</sup>, betrachtete darin die 1948er KPdSU-Beschlüsse kritisch, und der junge Sowjetkomponist Edison Denisov kam in Leipzig und Ost-Berlin zu Uraufführungen und Kompositionsaufträgen, während er im Westen noch völlig unbekannt und in seiner Heimat fast alle seine Werke verboten waren.

Nicht hier lagen und liegen die DDR-spezifischen Probleme: Wo Kunst würdig und "humanistisch" genug einherkommt, hat sie Freiräume, dort darf ein Oratorium für den Frieden vielleicht sogar unerwünschte Dichter wie Czesław Miłosz oder Friedrich Nietzsche zitieren oder Texte von Rosa Luxemburg, wenn in ihnen nicht gerade von der "Freiheit des Andersdenkenden" die Rede ist. Die Probleme beginnen, wo Kunst aus dem herkömmlichen weihevollen Rahmen fällt oder diesen gar in Frage stellt. Der Jazz, heute natürlich kein Streitobjekt mehr, war immerhin bis in die späten fünfziger Jahre ein ideologisches Problem, und Reginald Rudorf büßte sein Engagement für diese Musik der "unterdrückten amerikanischen Neger" - unerwünschter Westkontakte halber - dann doch mit zwei Jahren Zuchthaus Waldheim zu einer Zeit, als das "Haus der polnischen Kultur" in Ost-Berlin bereits die ersten Platten vom Jazzfestival Zoppot mit allen möglichen westlichen Bands verkaufte. Erst seit dem Mauerbau 1961 begann man den Jazz als Mittel zu sehen, die Jugend bei der Stange zu halten, beziehungsweise bei der Fahne: Es gab nun auch Jazzbands der Nationalen Volksarmee, der NVA5.

Doch galt dies noch lange nicht für jegliche unkontrollierte musikalische Tätigkeit. Reiner Kunze berichtet in seiner Erzählungssammlung "Die wunderbaren Jahre", die er noch in der DDR verfaßte, von folgender Begebenheit: "Hier wird nicht gespielt! Eure Zeit ist vorbei, geht nachhause! (Polizeistreife zu Jugendlichen, die am 8. August 1973, drei Tage nach Abschluß der Weltfestspiele, auf dem Alexanderplatz Gitarre spielten.) ... Sie hatten auf der Brunneneinfassung gesessen: Lehrlinge, Schüler, Rentner. Viele Passanten waren stehengeblieben und hatten ihnen Beifall gespendet, vor allem den beiden Ungarn. Der eine hatte fast Funken aus den Saiten geschlagen. Auf dem Ordnungsstrafbescheid über 10 Mark, mit dessen Entgegennahme Michael um drei Uhr morgens sein Instrument auslöste, stand: Störung des sozialistischen Zusammenlebens (Spielen mit Gitarre)"6. 1978 wurden die Dresdner Musikfestspiele im Hinblick auf die bald wiedererbaute Semper-Oper als internatio-

<sup>4)</sup> K. Laux: Die Musik in Rußland und der Sowjetunion, Berlin(-Ost) 1958.

<sup>5)</sup> R. Rudorf: Jazz in der Zone, Köln, Berlin 1964.

<sup>6)</sup> R. Kunze: Die wunderbaren Jahre, Frankfurt a.M. 1976, S. 43f.

nales Festival gegründet, das speziell dem Musiktheater gewidmet sei. Aber aus seinen Programmen blieb jahrelang ausgerechnet das Schaffen Mauricio Kagels ausgegrenzt, das man als einen der wichtigsten Brennpunkte zeitgenössischen Musiktheaters sehen kann; bei der Ost-Berliner Biennale 1983 zur Aufführung verboten wurde auch sein "Rezitativ für singende Cembalistin": Werke also, die die ästhetische Umkehrung des Herkömmlichen gewissermaßen zum Prinzip erheben. Erst mit großer Verspätung – 1987 – kam ein Werk von ihm, "Mare Nostrum", in einer sehr beachtlichen DDR-eigenen Inszenierung in Dresden zur Aufführung. Der Komponist Udo Zimmermann zog in einer Pressekonferenz aus diesem Anlaß den Vergleich: Auch mit Samuel Beckett hätte es in der DDR entsprechend lange gedauert.

Man kann heute wohl sagen, daß keine Spielart der musikalischen Avantgarde in der DDR heute mehr ideologischen Tabus unterliegt7: nicht mehr das Wandelkonzert, nicht mehr die musiktheatralische Aktion, keinerlei Materialexperiment. Oft ist ihre Kenntnisnahme eine Devisenfrage und ihre Akzeptanz eine Frage jahrzehntelanger Entwöhnung. Der stürmische Nachholprozeß an Information, der stillschweigende Abbau vormaliger ideologischer Tabus ist aber eine Sache der letzten zehn Jahre. Und die Nachwirkungen der jahrzehntelangen Isolation dauern an, bzw. die Isolation selbst: Längst nicht jeder Musiker oder Musikwissenschaftler genießt das Privileg des "Reisekaders"; ein hochqualifizierter Spezialist für etruskische Musik z.B. hatte niemals die Möglichkeit, nach Italien zu reisen. Mit der fortbestehenden Leibeigenschaft dauert selbstverständlich das Gefühl der Unterprivilegiertheit an, des eingeschränkten Lebens in seiner schrecklichen Dauerhaftigkeit, dieses Gefühl: Ästhetik und Vollbesitz der Möglichkeiten sei eine Sache für den Westen, an dem man im Osten keinen Anteil mehr hat. In dieser Situation werden künstlerische Botschaften des Westens eher bewundert als sinngemäß zur Kenntnis genommen. Demonstrierter Liberalität und Weltläufigkeit auf internationalen Festivals steht immer noch kleinliche und heimtückische Funktionärspraxis auf der alltäglichen Szene gegenüber. Repräsentative Bachfeste alle zwei Jahre in Leipzig schließen nicht aus, daß es dem sozialistischen Lehrer in einem kleinem thüringischen Ort nach wie vor verwehrt bleibt, im Kirchenchor Bach mitzusingen. In der repräsentativen Kreuzkirche dürfen wohl Veranstaltungen der Dresdner Musikfestspiele stattfinden, nicht aber in einer der kleineren Kirchen, die dadurch unzulässig aufgewertet würden.

Zum anderen ist die DDR mit ihrer kulturellen Erbe-Beflissenheit ein preisgünstiges Exportland für künstlerische Leistung. Ähnlich wie Meißner Porzellan und vogtländische Musikinstrumente exportiert sie den Klang von Sängern und Orchestern, den Plattenproduzenten und Rundfunkanstalten der Bundesrepublik wohl zu schätzen wissen. Auch die Opern Udo Zimmermanns, die

<sup>7)</sup> Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR, hrsg. von M. Hansen, Leipzig 1988.

auf ihre eigene Weise problembewußt, traditionsorientiert und melodieorientiert sind, haben in dieser Hinsicht alle Rekorde geschlagen. Nicht zuletzt Bayreuth war und ist in dieser Hinsicht noch immer ein Ort west-östlicher Konvergenzen. Vieles des hier zur Situation in der DDR Gesagten gilt in gleichem oder ähnlichem Maße für Verhältnisse in Polen oder der Tschechoslowakei, wenngleich sich hier seit den fünfziger Jahren auch empfindliche Divergenzen ergaben.

Polen ist in seiner Musikpolitik seit 1956, dem Jahr des Gomułkaschen Aufbruchs, eigene und unabhängige Wege gegangen<sup>8</sup>, am besten symbolisiert durch das seit jenem Jahr existierende, jährlich abgehaltene internationale Festival der Neuen Musik, dem "Warschauer Herbst". Was immer im Westen komponiert, in Darmstadt oder Donaueschingen kreiert wurde, wurde alsbald dort aufgeführt: Stockhausen, Nono, Cage gastierten hier schon in den fünfziger Jahren, als man in den Nachbarländern noch Formalismus-Diskussionen abhielt<sup>9</sup>. Parallel dazu geschah der gewaltige Aufbruch der Neuen polnischen Musik, repräsentiert durch Namen wie Kazimierz Serocki, Tadeusz Baird, Witold Lutosławski und den jungen "Senkrechtstarter" Krzysztof Penderecki, die die polnische Musik damals an die Spitze des europäischen Interesses beförderten. (Heute zehrt sie vielleicht eher vom damals entstandenen Ruhm.)

Der "Warschauer Herbst" ist eigentlich nur das Spitzenereignis über einem Netz von ca. 40 Musikfestivals in kleineren und kleinsten Orten, die den verschiedensten Musikformen und -gattungen gewidmet sind: Festivals auch der zeitgenössischen Chormusik in Breslau und Liegnitz, der Neuen Musik in Posen und Krakau, neuerdings auch in Kattowitz, der Klaviermusik in Stolp, der Kammermusik in Łancut, von Musik und Poesie in Białystok etc. etc. - Sie alle sind Produkte eines stürmischen und international unterstützten Aufbauprozesses in den Nachkriegsjahren nach der brutalen Unterdrückung und Vernichtung polnischer Kultur in den Kriegsjahren. Im Generalgouvernement Warschau war es bekanntlich verboten, Chopin zu spielen - erlaubt blieb billige Unterhaltungsmusik. Komponisten wie Witold Lutosławski und Andrzej Panufnik haben damals in Caféhäusern vierhändig musiziert. Die polnische Selbständigkeit mag sicher einerseits mit den urtümlichen katholischen Traditionen des Landes zusammenhängen, auch mit seiner Orientierung an die französische Kultur - so gab es in diesen Nachkriegsjahren kaum einen begabten polnischen Nachwuchskomponisten, der nicht irgendwann mit einem französischen Stipendium bei Olivier Messiaen oder Nadia Boulanger studiert hätte. Aber der Stalinismus konnte vielleicht auch deshalb so wenig unterdrükken, weil so wenig zum Unterdrücken da war, weil alles erst aufgebaut werden mußte. Der "Warschauer Herbst" übte bald seine Ausstrahlung auf die benachbarten Länder aus, zumal, seit in den siebziger Jahren vorübergehende

<sup>8)</sup> Geschichte der polnischen Musik, hrsg. von T. Ochlewski, Warschau 1988.

<sup>9)</sup> Vgl. die Programmhefte des "Warschauer Herbstes".

Liberalisierungen des Reiseverkehrs Musikfreunden auch aus der DDR und der ČSSR die Teilhabe an seinen Informationen erlaubten – entsprechend schroff wurde er von den kulturpolitischen Instanzen befehdet. In den Musikzeitschriften der DDR durfte jahrelang kein Wort über dieses Festival veröffentlicht werden, und bis heute ist keineswegs jedem Musikfreund, sondern nur eigens delegierten die Teilnahme möglich – das gilt gleichermaßen für Musiker der ČSSR. Bis heute ist der "Warschauer Herbst" für Komponisten aus angelsächsischen, romanischen und skandinavischen Ländern ein dankbares Bewährungsfeld, während die sozialistischen Nachbarländer meist nur mit streng reglementierten Austausch-Beiträgen mehr "repräsentieren" als in Neuland vorstoßen. Ausnahmen bestätigen die Regel; oft kommen aber auch solche Ausnahmen auf individuelle Inititative zustande und können von Glück sagen, nicht durch irgendeinen allmächtigen Komponistenverband verboten zu werden. Üble Beispiele in dieser Hinsicht gab es.

Im Unterschied zu diesem polnischen Freiraum blieb das Schicksal der Neuen Musik in der Tschechoslowakei so tragisch wie das der böhmischen Länder schlechthin. Einem verspäteten Aufbruch in den sechziger Jahren, der in der Utopie des "Prager Frühlings" gipfelte, folgten grimmige Unterdrückungen seit Beginn der siebziger Jahre, die gerade die führenden Komponisten der tschechischen Avantgarde wie Marek Kopelent, Miloslav Kabeláč, Zbyňek Vostřák, Ilja Hurník oder Alois Piňos über ein Jahrzehnt unter Berufsverbot stellten. Das Verfahren war einfach. Man löste den alten Komponistenverband 1972 auf und gründete einen neuen, linientreuen, in den nicht mehr alle früheren Mitglieder aufgenommen werden durften. Die nicht mehr genehmen mußten sehen, wie sie sich als Korrepetitoren durchschlugen, eventuell auch durch Heirat einen anderen Namen annahmen oder wie auch immer überlebten. Erst in den letzten vier, fünf Jahren haben sich diese Mechanismen stillschweigend gelockert: Man läßt die Mißliebigen wieder nach Darmstadt, sie dürfen in den Studios von Pilsen oder Preßburg elektronische Musiken komponieren, im Westen Vorträge halten und Werke aufführen - dies alles geschieht ohne großes Getöse. Sehr zurückhaltend ist in den neuesten Nummern der Zeitschrift "Slowakische Musik" die Rede von den fünfziger Jahren als einer "schematischen ... Kantaten-Zeit" 10.

Interessant ist vielleicht, daß bei allen vergangenen und gegenwärtigen Aufbrüchen nicht so sehr die traditionellen Zentren Prag und Preßburg im Vordergrund stehen als vielmehr die dazwischenliegende mährische Hauptstadt Brünn, die Stadt Janáčeks. Hier entwickelte eine Komponistengruppe schon in den sechziger Jahren Modelle einer kollektiven Komposition: Alois Piňos, Arnost Parsch, Rudolf Ružička und Miloš Stědroň; hier baute das Festival "Brünner Exposition" Brücken zwischen klingender und bildender Kunst, hier erhielt sich

<sup>10)</sup> I. Podracký: Das slowakische Musikschaffen 1918-1948-1988, in: Slowakische Musik, 1988, H. 1/2, S. 5f.

eine ganz eigene Spielart der Mono-Oper im Schaffen des frühverstorbenen Josef Berg. Diese "Vorstadt Wiens" wahrte immer ihr eigenes Gepräge.

Konvergenzen und Divergenzen im mitteleuropäischen Musikleben haben miteinander zu tun wie zwei Seiten einer Medaille. Die gegenwärtige Katastrophe der sozialistischen Wirtschaftssysteme bringt beinahe zwangsläufig jenen gierigen und rettungssuchenden Blick nach Westen zustande, der von allen Vorsätzen zur kulturellen Eigenständigkeit nicht mehr viel übrigläßt. Was im Westen anerkannt, vom Westen honoriert, und zwar in Devisen honoriert wird, bildet den Maßstab des Gültigen; alle gegenläufigen Versuche zählen derzeit kaum noch. Aber diese Art Konvergenz hat wiederum kaum noch etwas gemein mit einer Lebensgemeinschaft – sie läuft auf ein Abhängigkeitsverhältnis hinaus, wie es in der frühen Neuzeit zwischen freien Städten und Territorien der Leibeigenschaft bestand, auf die schandbare Einmütigkeit der freien Bürger mit den Besitzern der Leibeigenen im Sinne einer Entspannung.

Vieles, was derzeit zur Neuen Musik in Ostblockländern geäußert wird, unterscheidet sich kaum noch von dem, was Komponisten und Theoretiker im Westen zu ihr äußern. Aber allen Einmütigkeiten, wie sie sich aus kulturellen Traditionen ergeben mögen, liegen unterschiedliche Ausgangspunkte zugrunde, unterschiedliche Erfahrungen und Voraussetzungen der Erfahrung. Darüber darf man nicht hinwegsehen.

## Summary

Divergences and Convergences Music Politics in Germany, Poland and Czechoslovakia

A general convergence of the cultures in these countries is based on their common history: their affiliation to Roman Christianized Europe and their share in all developments from polyphony over the major-minor system to dodekaphony, their share in all styles from Gothic to Dadaism; even nationalist and fascist thoughts show unexpected parallels which are continued in the period of Stalinism.

In this period it is a problem to state convergences and divergences in comparing Western and Eastern cultures, since these structures are the result of free development

on one side and of politico-cultural control on the other side.

What these controls looked like and on which contents and targets they were based, has been examined in the term of "cultural inheritance". The postulate of the "critical function" of art, current in the West, which also excludes conventional categories of inauguration and adoration, hardly has been understood in the East. Also in those cases where cultural exchange takes place and the structures look similar, the intellectual as well as the economic requirements often were and still are very different and incompatible.

The politico-cultural developments in East Central Europe showed great differences in the various countries: purely Stalinist norms, practised in a moderate way and connected with tough conservatism and insulation against aesthetic innovation in the G.D.R.; since 1956 a very early and effective intellectual and cultural emancipation in Poland being still in the post-war period of reconstruction; and an eventful process in Czechoslovakia: the gradual emergence of New Music in the sixties, then suppression of all independant developments after the invasion of 1968, the consequences of which were only slowly alleviated.