

Macek, Petr

Im Vorfeld und/oder im Vorzeichen der Volkstümlichkeit : ein Versuch über die ästhetische Normativität der tschechischen Musik der Mitte des 20. Jahrhunderts

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1999, vol. 48, iss. H34, pp. [47]-57

ISBN 80-210-2346-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111878>

Access Date: 09. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR MACEK

IM VORFELD UND/ODER IM VORZEICHEN DER VOLKSTÜMLICHKEIT

Ein Versuch über die ästhetische Normativität der tschechischen Musik
der Mitte des 20. Jahrhunderts

Für die sich im Laufe des romantischen Zeitalters herausbildenden Nationalkulturen (darunter auch für die neuzeitliche tschechische Kultur) galt das Volkslied (anders ausgedrückt: die der Bauernfolklore entstammte Poesie und Musik) nicht nur als das wertvollste eigene Kulturgut, sondern auch als die maßgebende Quelle der zu erreichenden ästhetisch-künstlerischen Nationaleigenart. Nebst dem Vergangenheitsideal¹ schwebte nämlich den meistens romantisch fühlenden Vertretern jener Kulturen die angeblich unverdorbene „musische“ (durch Herdersche Optik angesehene) Volkskunst als das führende Ideal eines „gesunden“ Kunstschaffens der Nationen vor, d. h. als eine verbindliche Norm, der man sich auch musikalisch anpassen sollte, z. B. auf Grund der Suche nach dem eigenen, in der Folklore verankerten „Ton“. In der tschechischen Fachterminologie des 19. Jahrhunderts nannte man nicht nur das Folkloreschaffen, sondern auch die Eigenschaft der sich diesem Erbe anpassenden artifizierten Produktion „prostonárodní“, womit man die Einfachheit und zugleich auch die nationale Bezogenheit der Musikprodukte meinte. Die tschechische Musikkultur wollte zuerst ihre Spezifität durch die Entdeckung vermutlicher „anthropologisch-slavischer“ Wurzeln bestätigen, die man nicht nur in den böhmischen Ländern, sondern auch in den ost- und südslawisch bewohnten Regionen – überwiegend in der ethnischen Volksmusik – suchte,² und der Dichter Jan Kollár äußerte sich sogar metaphorisch etwa in dem Sinne, das unsere Poesie und Musik eigentlich schon vorhanden seien, weil „uns das Volk singt“, aber

¹ Näher siehe Peter Rummenhüller: *Romantik in der Musik* (Kassel 1989, S. 16ff.).

² Vgl. Jiří Fukač: *Das erste tschechische Projekt einer Musikgeschichte Böhmens* (in: *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, hrsg. von P. Andraschke und E. Spaude, Freiburg i. B. 1998, S. 99–105).

es gab diesbezüglich auch bestimmte Enttäuschungen. Die dichterischen Fälschungen Václav Hanka, der die tschechische Kunst der Vergangenheit nach dem Vorbild südslawischer epischer „Gesänge“ mit den eigenen Kräften (d. h. eben falsifizierend) „re-produzieren“ wollte, waren besonders für die späteren Generationen der Musiker unannehmbar. Der Begründer der tschechischen modernen Nationalmusik Bedřich Smetana, mehr an Wagnersche Vorbilder als an die Welt des romantischen Slawentums orientiert, setzte sich lieber mit der eigentlichen tschechisch-böhmischen Musikfolklore (vor allem mit den Volkstänzen) auseinander, wobei er aber keineswegs seine schöpferische Individualität dadurch beschränken wollte. Die Zeitgenossen haben in seinen Opern zwei Genre-Idiome reflektiert, nämlich die den Normen des „modernen“ Wagnerianismus entsprechende Ausdrucksweise einerseits und den schlichteren volkstümlichen „Nationalton“ andererseits, der vor allem in den dörfischen Volksszenen zu benützen war.³ Zum Teil diente das musikdramatische Darstellen des Folkloristischen oder Volkstümlichen auch als eine konstitutive Vorbedingung dessen, was im Gegensatz zur Romantik als musikalischer Realismus verstanden werden konnte, und zwar insbesondere dort, wo es um die Abbildung des „sozial Typischen geht“.⁴ Nichtsdestoweniger stellte sich noch bei den Komponisten der Generation Smetanas und Dvořáks das Gefühl ein, das man sich von der Operngattung, wo die Darsteller der Volkstümlichkeit in „Lederhosen“ und Trachten agieren, distanzieren muß, weil die Nationalkunst auch anspruchsvollere oder „feinere“ Inhalte mitzuteilen habe. Später, z. B. bei Leoš Janáček, Bohuslav Martinů und Alois Hába, gab es wiederum Rückgriffe zum musikalischen Foklorismus, die allerdings nicht nur stilistisch, sondern auch ideell-ästhetisch ganz anders determiniert wurden: das Volkstümliche, obzwar nun schon als konventionalisiertes Zeichen der tschechischen musikalischen Identität auftretend, wurde keineswegs direkt mit dem Ideal des Nationalen verknüpft, sondern es galt vielmehr als jenes Mittel, das die sozialpsychologischen, regional-ethnischen, sozialpolitischen oder ästhetischen Aspekte des menschlichen Lebens künstlerisch wiedergeben hilft. Auch in dem allgemeinen gesellschaftlichen Bewußtsein kam es nicht mehr zum simplen Verschwommen der Kategorien „Nation – national“ und „Volk – volkstümlich“. Es wurde klar, daß innerhalb einer als Nation auftretenden Gesellschaft solche Grundschichten (nebst den Bauern ging es auch um die Arbeiter und den Mittelstand) existent sind, die eben als Volk verstanden werden können (die „höher“ stehenden Schichten oder Klassen waren sicherlich keine echten Träger der Volkstümlichkeit), und daß es in einem einzigen nationalen Rahmen volksnahe und „volksfremde“ Tendenzen, Bewegungen, Ideen und Kunstprodukte gibt. Im Namen der realen oder vermutlichen (ja politisch manipulierten) Bedürfnisse jener Grundschichten hat man dann letztlich das allzu Elitäre ablehnen können

³ Siehe Otakar Hostinský: Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu (Praha 1941, S. 377–439).

⁴ Dazu vgl. Carl Dahlhaus: Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (München 1982, S. 13).

(der deutsche Nationalsozialismus unternahm dies im Namen des „Völkischen“).

Doch es geht uns in diesem Aufsatz nicht um die ausführliche geschichtliche Schilderung des Werdeganges jenes Phänomens, auf welches uns das im Laufe des 20. Jahrhunderts oft gebrauchte Begriffswort „Volkstümllichkeit“ (tschechisch „lidovost“) verweist. Mit dem kurzen historischen Überblick bestimmter Ereignisse und Tendenzen wollten wir nur zeigen, daß dieser Sachverhalt lange vor der Mitte des 20. Jahrhunderts entstand und fungierte, wobei er bereits in der Vergangenheit als etwas Widerspruchsvolles empfunden wurde. Es ist daher kein Wunder, daß seine Wiedergeburt (bzw. sein neues Auftauchen) nach der kommunistischen Machtübernahme in der ehemaligen Tschechoslowakei verschiedene konfliktreiche Situationen hervorgerufen hat. Und es ist wohlbekannt, daß es sich in diesem Fall um eine politisch determinierte Rezeption sowjetischer kultureller Konzepte handelte.

Bereits in den frühen 30er Jahren (als sich der Stalinismus völlig etablierte) wurde in der UdSSR eine neue, für die ganze Gesellschaft verbindliche (und daher einheitliche) Auffassung der sozialistischen Kunst offiziell und gewaltig „von oben“ durchgesetzt, wobei die erwünschten, das neue Schaffen ausmachenden Eigenschaften bzw. Kriterien „sozialistischer Realismus“, „Parteilichkeit“ und „Volkstümllichkeit“ hießen. Stilistisch handelte es sich dabei um einen ausgesprochenen Traditionalismus, der auf zahlreichen Mustern des 19. Jahrhunderts beruhte (vor allem wurden einige Tendenzen der russischen Literatur, der bildenden Künste und zum Teil auch der Musik nachgeahmt). Auch die Grundbegriffe „Realismus“ und „Volkstümllichkeit“ stellten freilich Lehnwörter aus dem begrifflich-terminologischen Vorrat der vorangehenden Epoche dar, wo es sogar zum ersten Mal zu ihrer Verquickung gekommen war. Der nationale Aspekt wurde dabei nicht so transparent betont (obzwar es sich in der Kulturpraxis um einen verheimlichten russischen imperialen Nationalismus handelte), indem man mit dem gleichen Atem die Notwendigkeit des proletarischen Internationalismus verkündete. Proletarisch orientiert war allerdings diese Kunstauffassung in ihrem Grunde nicht: sie beruhte auf normativen Vorstellungen, die auch in Rußland vor mehr als hundert Jahren auf der Basis des entstehenden neuzeitlichen Nationalismus entwickelt worden waren. Es war nicht die direkte Folge der Revolution, sondern viel eher die typische Äußerung einer postrevolutionärer Restauration.

Im tschechischen Milieu, wo in der Zwischenkriegszeit ein großer Teil der Künstler und Kulturpublizisten linksorientiert war, wurde dem sowjetischen Geschehen eine ziemlich große Aufmerksamkeit gewidmet. Doch nicht einmal die kommunistische Kulturpublizistik (im Bereich der Musik wurde zu ihrem Vertreter z. B. Josef Stanislav), die sich mit der durchaus normativen sowjetischen marxistisch-leninistischen Ästhetik fleißig befaßte, hat deren terminologisch-begriffliche Ausrüstung – geschweige denn die grausame Realität, die sich hinter den verbalen Manifestationen sowjetischer „Kulturträger“ verbarg – adäquat verstehen können. In der tschechischen Musikwissenschaft der 30er Jahre reagierte man dann auf die aus der UdSSR ausstrahlenden Impulse nur

selten und theoretisch naiv. Der führende Prager Musikwissenschaftler Zdeněk Nejedlý, damals schon ein großer Freund der Sowjetunion, beschrieb einfach in seiner Monographie „Sovětská hudba“ (Praha 1936) die Peripetien der kurzen sowjetischen Musikgeschichte ganz sachlich, also mittels seiner deskriptiven positivistisch-historischen Methode, so daß er zu einer Analyse oder Kritik der neuen sowjetischen Terminologie gar nicht gelangte. In Brünn hat allerdings Nejedlýs Kollege Vladimír Helfert, der auch prosowjetisch orientiert war, zu derselben Zeit die sowjetische Kunstdoktrin kritisiert und strikt abgelehnt,⁵ weil die Praxis der direkten ideologischen Regelung der Kunstproduktion nicht mit seiner utopischen Hoffnung zu versöhnen war, daß die Idee des musikschöpferischen „kühnen Fortschritts“ gerade in der UdSSR florieren sollte. Das neue pseudoästhetische Vokabular der sowjetischen Kulturautoritäten hielt Helfert für nichtig. Nach dem zweiten Weltkrieg reflektierten die tschechischen Kunsttheoretiker und Kulturpublizisten die erwogene sowjetische Doktrin viel öfter: es ziemte sich nämlich die UdSSR, der man die Befreiung von der nazistischen Okkupation offiziell verdankte, ernst zu nehmen. Zur Motivation des heranwachsenden Interesses wurde also eher die „Höflichkeit“ als ein wahres Bedürfnis, sich dem sowjetischen Modell anzupassen.

Wesentlich anders verhielt es sich aber ab 1948, als die letzten Überreste der Demokratie in der Tschechoslowakei von der Kommunistischen Partei vernichtet wurden. Die sowjetischen Denkmodelle wurden massiv und ohne jedwede Hindernisse der gesamten heimischen Kultur indoktriniert. Im Gebiet der Musik wurde zum derartigen propagandistischen Medium die 1948 gegründete Musikzeitschrift „Hudební rozhledy“, wo man die Deutung der tschechischen Musik rücksichtslos den Grundthesen der sog. marxistisch-leninistischen Ästhetik anpaßte. Ein besonderer Nachdruck wurde auf die Eigenschaft gelegt, die das neue Schaffen ideologisch wirksam kennzeichnen sollte: sie hieß eben „Parteilichkeit“ (tschechisch „stranickost“). Dieses Begriffswort wurde in den russischen Kontext von Lenin anhand der Diskussionen über die Parteilichkeit der Literatur eingeführt, in der Schdanowschen Ära benützte man es aber schon als eine alle Künste betreffende appellierende Losung. Es ist bekannt, daß die Deutung dieser Eigenschaft sogar von dem führenden Repräsentanten des tschechischen ästhetischen Strukturalismus Jan Mukařovský der tschechischen Öffentlichkeit dargeboten wurde, von einem Autor, der sich unmittelbar nach dem politischen Umsturz mit der „Parteilichkeit in Kunst und Wissenschaft“ theoretisch auseinandergesetzt hat.⁶ Im Vokabular bzw. Jargon der kommunistischen Parteien hat sich allerdings auch die Phrase „parteiliche Kritik und Selbstkritik“ eingebürgert: „selbstkritisch“ sollten sich nicht nur die Opfer der manipulierten politischen Prozesse beschuldigen, sondern auch die des Formalismus und anderer Sünden verdächtigen Künstler. Der tschechische Musikwissenschaftler Antonín

⁵ Helfert hat das im Nachwort zu seiner Monographie „Česká moderní hudba“ (Olomouc 1936) getan.

⁶ Siehe Jan Mukařovský: *Stranickost ve vědě a umění* (Praha 1949).

Sychra hat dann – offensichtlich in einer bestimmten Abhängigkeit von Mukařovskýs Vorbild – eben in der Zeitschrift „Hudební rozhledy“ einen umfangreichen Aufsatz „Stranická hudební kritika – spoluvůrce nové hudby“ veröffentlicht,⁷ der die parteilichen Normen im Gebiet der Musik klar geltend machen sollte. Im Jahre 1951 erschien Sychras Text in Prag unter demselben Titel als Buch und „weltberühmt“ wurde er dank der deutschen Übersetzung und der schlagfertigen DDR-Herausgabe.⁸ In der erwähnten Musikzeitschrift erschienen allerdings auch zahlreiche weitere Materialien, deren Ziel es war, die von Sychra formulierten Gedanken entweder weiter zu popularisieren, oder sie an konkreten Beispielen darzustellen. Auf diese Weise wurde die Tätigkeit des Tschechoslowakischen Verbandes der Komponisten, einer neuen Einheitsorganisation aller mit Musik sich befassenden Fachleute, der politischen Kontrolle der Kommunistischen Partei ideologisch vollkommen untergeordnet, wobei das Begriffswort „Parteilichkeit“ als ein bestimmtes Metakriterium benützt wurde, mittels dessen auch die Deutung und/oder Bedeutung anderer zeittypischer Begriffe („Realismus“, „Volkstümlichkeit“) zu manipulieren war.

In den damals publizierten Texten kam es zur Verkettung verschiedener „paroles“ bzw. Schlüsselwörter, die eben als Dokument solcher Denkmodelle auszuwerten ist. In dem programmatischen Text „Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců“ (Fünfjähriger Rahmenplan der Komponisten und Musikwissenschaftler, Hudební rozhledy, Februar 1949) sind es z. B. die folgenden Formulationen (wir führen sie in wörtlicher deutscher Übersetzung an): „aktive Wirkung der Musik im Aufbauplan und im verschärften Klassenkampf“ – jedoch keine bloße „Anpassung an den Geschmack des Volkes“, sondern eine Reflexion „des kommunistisch bewußten arbeitenden Volkes“ – der Komponist soll sich diesem Teil des Volkes mittels der Methoden der „marxistischen Schulung“ und „der Patenschaften“ anpassen. Unter der Patenschaft wurde dabei der Kontakt des Künstlers mit „der führenden Arbeiterklasse in lokalen Organisationen, in Betrieben und im Land“ gemeint: der Künstler wird zwar zum kulturellen Paten einer Arbeiterorganisation, zugleich und vor allem lernt er aber so das richtige Verhalten. Nach Sychras Meinung (Hudební rozhledy, März 1950) sollen dann die Musikkritiker die Ergebnisse solcher Anpassungsvorgänge nicht „subjektivistisch“ oder „vom Standpunkt einer partiellen Kunstrichtung“ beurteilen, sondern es sei ihre Aufgabe „das Musikschaffen nach dem neuen Leben zu messen“ und „immer bewußter die ideelle und realistische Abbildung des sozialistischen Inhaltes mittels der nationalen demokratischen Form“ zu bewerten. Durch derartige Verkettungen bzw. Variationen weniger Phrasen sollte also ein geschlossenes System gebildet werden, in dem sowohl die Parteipolitik von oben als auch die Gesinnung des kommunistisch denkenden Volksteiles von unten den Künstler konsequent meistern kann. Eher selten hat man klar und „aufrichtig“ die Tatsache zum Ausdruck gebracht, daß „die

⁷ Hudební rozhledy 2, 1949/1950, Nr. 1, S. 3–9, Nr. 2–3, S. 39–45, Nr. 4–5, S. 88–101).

⁸ Vgl. Antonín Sychra: Parteiliche Musikkritik als Mitschöpferin einer neuen Musik (Berlin 1953).

Musik im Dienste politischer Ideen“ zu stehen hat;⁹ man zog lieber indirektere und bildlichere Formulationen derselben parteilichen Intention vor, wie wir es eben vor kurzem demonstriert haben. Es ist dabei interessant, wie die Vorstellung des Volkes als eines der beiden „Schiedsrichter“ der sozialistischen Kunst manipuliert wurde.

Wir haben schon auf die linksorientierte tschechische Kultur- und Musikpublizistik hingewiesen, die in den 30er Jahren nicht imstande war, das zeitgemäße sowjetische Geschehen adäquat zu verstehen. Schon damals kam es natürlich zur Reflexion der sowjetischen kulturpolitischen Phraseologie (einschließlich der einzelnen Termini vom Typ „sozialistischer Realismus“), aber man versuchte doch diese noch mittels irgendwie verständlicherer Kategorien zu deuten. Der Musikpublizist Josef Stanislav interpretierte beispielsweise die neuen sowjetischen Tendenzen samt ihren Einfluß auf die internationale Szene als Auswirkung der Ideologie (eigentlich mit Recht, weil es in der UdSSR wirklich um eine massive Ideologisierung des gesamten Kulturlebens ging).¹⁰ Nach 1948 wird allerdings die Ideologie nicht mehr so offen erwähnt, weil sie nämlich eben analysierbar ist: sie wird umso konsequenter praktiziert, indem man die oben angedeuteten phraseologischen Montagen produziert und hartnäckig wiederholt, die man als Komponist oder Musikwissenschaftler ohne jedwede kritische Analyse akzeptieren soll.

Und in diesen politisch zweckmäßigen Wortspielereien wurde auch die Auffassung des Volkstümlichen rücksichtslos manipuliert. Das tschechische wissenschaftliche Denken hat nämlich während der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts die älteren romantischen Deutungen des Volkes (vor allem dessen romantische Identifizierung mit dem idealisierten „gesunden“ Bauernstand oder mit der Nation überhaupt) beseitigt (bzw. „demontiert“), was sich auch im Zutritt der Kunst zu dem Volkstümlichen (meistens im Sinne des Folkloristischen) äußerte. Bereits das Stichwort „lid“ in der wichtigsten tschechischen Enzyklopädie „Ottův slovník naučný“¹¹ machte die Leser darauf aufmerksam, daß dieses Begriffswort semantisch unklar ist, indem es bisher sowohl die Nation als auch die niederen „arbeitenden“ und in der Tradition verharrenden Schichten bezeichnete. Die moderne ethnologische wie soziologische Forschung präziserte dann eben die Vorstellung des Volkes in dem letzterwähnten Sinn. Und kurz vor der kommunistischen Übernahme publizierte sogar der führende (in Brünn wirkende) tschechische Soziologe Inocenc Arnošt Bláha eine kleine Monographie „Problém lidu“ (Das Problem des Volkes, Praha 1947),¹² wo er für die konsti-

⁹ Siehe Antonín Hořejš: *Hudba ve službách politických idejí* (Hudební rozhledy 1, 1948/1949, Nr. 4, S. 66–68).

¹⁰ Siehe Josef Stanislav: *Ideologie a hudba* (Rytmus 2, 1936/1937, Nr. 11–12, S. 110–113).

¹¹ *Ottův slovník naučný*, Teil XV (Praha 1900, S. 1045).

¹² Bláhas Auffassung des Volkes läßt sich auch seinem später (sozusagen während des „Prager Frühlings“) herausgegebenen synthetischen Buch entnehmen; siehe Inocenc Arnošt Bláha: *Sociologie* (Praha 1968, S. 301–305).

tutiven Merkmale jener Population, die man als Volk verstehen möchte, etwa die folgenden Tatsachen oder Eigenschaften hielt:

1. Die ökonomische Determinierung der Lebensweise (der daraus sich ergebende niederer oder mittlere Wohlstand) kann verursachen, daß einige Bevölkerungsgruppen auf dem „Zivilisationsniveau“ der Grundschichten bleiben.

2. Politisch spielen solche Schichten besonders in der modernen Gesellschaft keine allzu relevante Rolle.

3. Am meisten befassen sich die so situierten Schichten mit der physischen Arbeit und

4. sie befinden sich auf dem niedrigen Niveau der Ausbildung.

Letzten Endes meinte Bláha, daß durch die Modernisierung und Verbesserung der Gesellschaft die Existenz des so aufgefaßten Volkes relativiert werden kann. Sicherlich stellte sein Text auch einen Versuch dar, die kommunistische Demagogie der 40er Jahre zu bekämpfen. Nach dem Umsturz 1948 hat man natürlich Bláha samt der gesamten Soziologie bekämpft. Seine analytisch-funktionalistische und gewissermaßen strukturalistische Auffassung der Problematik des Volkes hat man selbstverständlich abgelehnt.

Was die strikt marxistische (also doch wissenschaftlich irgendwie begründete, d. h. nicht bloß dem Machtsystem stumpf dienende) Auffassung des Volkes angeht, die schon damals der tschechischen Öffentlichkeit auch z. T. zugänglich wurde, so war sie merkwürdigerweise mit Bláhas Ausführungen in einem bestimmten Einklang, sogar in Bezug auf den erwähnten zweiten Punkt. Die Volksschichten wurden zwar ausdrücklich als direkter Gegenpol der herrschenden Klassen und darüber hinaus als potentielles Reservoir des Klassenkampfes bzw. revolutionärer Wandlungen der Gesellschaft angesehen, man setzte aber dennoch voraus, daß die „definitive“ Veränderung des gesellschaftlichen Systems von der Existenz einer besonders aktiven Vorhut des Volkes abhängig ist, nämlich von der Arbeiterklasse. Das Volk als Ganzheit galt also kaum als eine politisch relevante Kraft. Und man weiß, daß sich die kommunistische politische Praxis nicht einmal auf die Arbeiterklasse als Vorhut des Volkes verlassen hat, indem sie die eigene Partei als Vorhut (bzw. Avantgarde) jener Klasse deklarierte. Wenn wir übrigens die oben zitierten Montagen aus der Zeitschrift „Hudební rozhledy“ von diesem Gesichtspunkt nochmals lesen, erkennen wir, wie verachtend dort das „Volk als Ganzes“ erörtert wurde: nur sein kommunistisch denkender Teil sollte doch für die Schöpfer der neuen sozialistischen Kunst maßgebend sein!

Dennoch sowohl vor der Machtübernahme als auch in den ersten Jahren danach beriefen sich die kommunistischen Propagandisten und Publizisten ganz laut, populistisch und planmäßig auf das Volk und das Volkstümliche, um die breitesten Schichten der tschechischen bzw. tschechoslowakischen Bevölkerung zu beeinflussen. Zum Teil fand dies auch eine bestimmte Resonanz. Während des zweiten Weltkriegs und der nazistischen Okkupation der böhmischen Länder kam es nämlich teilweise zur „Wiedergeburt“ des romantischen und längst vergessenen Ideals der eigenen Nation als Volkes und der Volkstümlichkeit als eines entscheidenden Merkmales der Nationalkunst. Und auch nach dem Kriegsende

dachten mehrere Komponisten, daß man nicht nur folkloristisch, sondern auch vereinfacht und volksnahe komponieren soll, d. h. zugunsten „der breitesten Schichten“ (aus diesem Grunde entstand nach 1948 ihre Konformität mit den kulturpolitischen Forderungen des Regimes). Die kommunistische propagandistische Hervorhebung des Volkstümlichen war also ein raffinierter Appell an die traditionalistischen Neigungen und Launen der immer noch traumatisierten Nation und mehrerer Künstler.

Der Idee des Volkstümlichen war allerdings in der tschechischen Kultur – und zwar traditionell – noch eine andere Facette eigen. Die ihrem Ursprung nach durchaus aufklärerische Vorstellung, daß man die niederen Schichten auf den höheren Stand durch die Bildung führen soll, wurde seit der sog. tschechischen nationalen Wiedergeburt (also spätestens ab 1800) auch zum Programm jener Kräfte, die zuerst kulturell, später dann mehr und mehr politisch, nach der Emanzipierung der tschechischen Nation strebten (eigentlich verhältnismäßig erfolgreich). Um 1900 wurden modernisierte und soziologisch gut durchdachte tschechische Programme formuliert,¹³ deren Ziel es war, die möglichst breiteste Öffentlichkeit mit den anspruchsvollen Kunstwerten vertraut zu machen. Man sprach über die Sozialisierung und Demokratisierung der „hohen Kunst“, wobei eigentlich immer die „Volksbildung“ gemeint wurde (diesmal allerdings nicht mehr so stark nationalistisch gefärbt). In dem sog. Kaschauer Regierungsprogramm, das in der Ostslowakei (nicht weit von der Front) im April 1945 unter dem wachsenden Einfluß der Kommunistischen Partei formuliert wurde, hat man eben auf diese Demokratisierung einen immensen Nachdruck gelegt. Die fast für alle politischen Parteien und Richtungen akzeptable Idee (wer hätte schon etwas dagegen haben können, daß jedem Bürger der Zutritt zu den großen Kunstwerten gewährleistet werden sollte?) wurde aber von den Kommunisten unter dem sowjetischen Einfluß immer öfter in dem Sinne interpretiert, das neue Kunstschaffen habe die Aufgabe, sich auf „das Volk“ zu orientieren: nicht die anspruchsvolle Kunst sollte also den breiten Schichten angeboten werden, sondern man sollte so komponieren, malen und dichten, damit die Ergebnisse „dem Volk“ verständlich wären. Auch diese Forderung wurde dann später verändert, wie es die oben erwähnten Argumentationen (... keine bloße „Anpassung an den Geschmack des Volkes“, sondern eine Reflexion „des kommunistisch bewußten arbeitenden Volkes“ ...) dokumentieren. Dennoch gerade auf diese Weise hat man die Komponisten zwingen können, daß sie „sozialistisch-realistisch“ (sprich: traditionell) und nicht „formalistisch“ (modern, nach den westlichen Mustern usw.) schreiben. Die von dem Prinzip der „Parteilichkeit“ abgeleitete Normativität war so am leichtesten durchzusetzen. Natürlich hat man auch eine Welle des vom Staat unterstützten Folklorismus hervorgerufen (zahlreiche Ensembles, die professionell oder halbprofessionell Volkslied, -musik und -tanz pflegten), vor allem sollte aber die professionelle Musikkultur volkstümlich werden (letzten Endes handelte es sich um eine Analogie der nazistischen Ma-

¹³ Es ist keine mindere Persönlichkeit diesbezüglich zu nennen als Otakar Hostinský; siehe seine Schrift „O socialisaci umění“ (Praha 1903).

nipulation mit dem Ideal des „Völkischen“). Die angebliche gesellschaftliche Fortschrittlichkeit dieser Tendenz glich dabei einem gut maskierten Traditionalismus, der immer aufs neue die alten nationalistischen Verhaltensweisen ansprach. Am „klarsten“ formulierte diese völlig unklare Mischung von verschiedensten Konnotationen des Begriffswortes „Volkstümlichkeit“ der nun schon alte und dem Geschmack nach ultrakonservative (auch als Kulturpolitiker nach 1948 engagierte) Musikwissenschaftler Zdeněk Nejedlý, aus dessen Schriften eine Anthologie „Für die volkstümliche und nationale Kultur“ 1953 geschmiedet wurde¹⁴ (außerdem erschienen seine Texte häufig in der Zeitschrift „Hudební rozhledy“). Stellen wir nun wieder eine Montage von Nejedlýs Schlüsselwörtern oder beflügelten Worten vor.

„Wir brauchen aufs neue eine Massenkultur, wie wir sie einst in der Zeit der [nationalen] Wiedergeburt hatten. Wir brauchen eine Kultur, die das Volk vereinen würde und die es nicht in die Kulturkasten sprengen könnte“ – Man kann nicht mehr die Losung »nieder zum Volk und aufwärts mit dem Volk« akzeptieren, sondern der Künstler muß sich mit dem Volk, mit seinem Leben identifizieren und dafür den entsprechenden Ausdruck finden. – Die Art, wie die sowjetische Kunst aus der Volkskunst Impulse gewinnt, soll unser Vorbild sein. – Die neue Nationalkultur muß sich auf das Volk stützen und aus ihm hervorgehen. – Große Vorbilder solcher volkstümlicher Künstler sind die Schriftsteller Alois Jirásek und Božena Němcová, der Komponist Bedřich Smetana und der Maler Mikoláš Aleš [allgemein beliebte, ja populär gewordene tschechische Künstler des 19. bzw. des beginnenden 20. Jahrhunderts, mit denen nach Nejedlýs Meinung der Prozeß der nationalen Wiedergeburt definitiv gipfelte].“

Natürlich waren diese fast pathologischen Äußerungen Nejedlýs nicht im Einklang mit der kommunistischen Ideologie und Kulturpolitik, aber man hat sie eben als einen überzeugenden nationalen „background“ benützt bzw. mißbraucht: die totalitäre Manipulation sollte so im Namen des mit sich selbst zufriedenen nationalen Bewußtseins verlaufen.

Dennoch gerade in jenem Jahr, wo das erwähnte Buch von Nejedlý herausgegeben worden ist, begann sich die Situation allmählich zu ändern. Die nach den sowjetischen Vorbildern sowie nach folkloristischen heimischen „Intonationen“ schielenden Massenlieder verloren ihr Publikum, weil die Jugend doch den fast verbotenen Jazz präferierte. Die folkloristische Aktivität zahlreicher Ensembles verlor ihren gesellschaftlichen Glanz und wurde wiederum zur Angelegenheit der Regionen bzw. zu einem „Genre“ der Populärmusik: nach wenigen Jahren konstatierte man besonders in den Kulturzeitschriften den Zustand der allgemeinen Müde „des tschechischen Volkes“ aus der Folklore (belletristisch schilderte diese Situation meisterhaft der Schriftsteller Milan Kundera in seinem Roman aus der Vorexilzeit „Der Scherz“). Die jungen Komponisten begannen Schritt für Schritt „modern“ zu schreiben. In den 60er Jahren wurden in der Soziologie und Ethnologie (auch in solcher, die sich für marxistisch hielt) sach-

¹⁴ Vgl. Zdeněk Nejedlý: Za kulturu lidovou a národní (Praha 1953).

liche Analysen des Begriffs „Volk“ aufgetischt (praktisch war es eine Rückkehr zu der erwähnten Auffassung Bláhas) und das Wort selbst verschwand sogar aus der Diktion der kommunistischen Politiker. In der Musikwissenschaft analysierte die terminologische Verwirrung der späten 40er und frühen 50er Jahre Vladimír Karbusický (sogar auf den Seiten der Zeitschrift „Hudební rozhledy“).¹⁵

Nach mehreren Jahrzehnten gelangte man also dorthin, wo man in den 40er Jahren den Weg der sachlichen Auseinandersetzung mit der Problematik des Volks und der Volkstümlichkeit verloren hatte.

Nach der sowjetischen militärischen Okkupation des Landes (1968) versuchten die Machthaber die Kunst und Wissenschaft nochmals unter die direkte ideologische Kontrolle zu bringen. Man hat wieder hie und da über den sozialistischen Realismus gesprochen und die Parteilichkeit der Kunstkritik betont, das Wort „Volkstümlichkeit“ war aber nicht mehr fähig so zu dienen, wie es um 1950 möglich war. Die Phraseologie der Stalinistischen Ära funktionierte nicht mehr und erlebte deshalb ihren Untergang. Anstatt der verbalen ideologischen Wirkung wurde nun dem „Volk“, d. h. den gelehrten und schweigenden Massen (eigentlich der gesamten Bevölkerung), durch die elektronischen Massenmedien eine „sozialistisch“-spießbürgerliche Massenkultur serviert, u. a. eine geschwächte Variante der westlichen Popmusik. Als die offiziellen Literaturtheoretiker (gerade im Jahr der „Charta 77“) ihr Fachlexikon herausgaben, versuchten sie die Volkstümlichkeit mittels eines fast nichtssagenden Artikels zu charakterisieren, dessen Übersetzung folgendermaßen lautet: „Volkstümlichkeit – ästhetische Kategorie, einer der wichtigsten Begriffe der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Er geht von der Auffassung aus, daß das Volk der entscheidendste geschichtliche Faktor und Schöpfer aller materiellen wie geistigen Werte ist, und umfaßt die künstlerische Gestaltung der gewichtigsten progressiven Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung, eine Gestaltung, die im Interesse des Volkes engagiert ist und in der Struktur des Kunstwerkes von den Ausdrucksmitteln der Volkssprache ausgeht, um diese in eine qualitativ höhere Ebene zu bringen ... Die Volkstümlichkeit ist mit der Parteilichkeit eng verknüpft ... Zu ihrer unerläßlichen Voraussetzung ist die Wahrhaftigkeit. Formal stellt sie die Verständlichkeit dar, die mit hohen Ansprüchen verbunden ist ... [usw. usw.]“¹⁶ Niemand nahm aber solche Reden ernst. Und die Komponisten der artifiziellen Musik, zuerst die, welche mit dem Regime immer noch oder aufs neue konform waren, später aber auch jene, deren Werke verboten wurden, begannen sowieso „verständlich“ zu schreiben, weil die neue Einfachheit bzw. Romantik zu verbindlicher Losung wurde, auf die sowohl die Machthaber als auch die Unterdrückten glaubten. Das „Volk“ war endlich einig: eigentlich beschrieb die von den konformen Literaturtheoretikern formulierte Pseudodefinition des Volkes und der Volkstümlichkeit den Stand der tschechischen Gesell-

¹⁵ Siehe Vladimír Karbusický: Jak jsme manipulovali s realismem (Hudební rozhledy 19, 1966, Nr. 18, S. 545–550).

¹⁶ Slovník literární teorie (Praha 1977, S. 203).

schaft in den 70er Jahren sehr realistisch. Alles ist verschwommen: Wahrheit und Lüge, allgemeine Verständlichkeit und Ansprüche der Künstler (ihren Status zu erhalten), Parteilichkeit der Führer und Gleichgültigkeit der Massen. Nur das Wort „Volkstümlichkeit“ war nicht mehr passend und hat von nun an nur in ideell versteinerten marxistisch-leninistischen kunsttheoretischen Hand- und Lehrbüchern geistern können.

