

PETR MACEK

DIE TSCHECHISCHE MUSIKPUBLIZISTIK 1945–69 IM LICHT DER SEMANTISCHEN TEXTANALYSE

Im Rahmen dieses kurzen Aufsatzes versuche ich, die relevantesten Forschungsergebnisse meiner an der Masaryk–Universität 1996 verteidigten (bisher ungedruckten) Dissertation „*Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945 – 1969. K vývoji pojmů a názorových stanovisek v české hudební publicistice* [Das „gesellschaftliche Bewußtsein“ der tschechischen Musikkultur 1945–1969. Zur Entwicklung der Begriffe und Anschauungspositionen in der tschechischen Musikpublizistik] zu resümieren.

Als Quellen der so orientierten Forschungen dienten mir zwei tschechische Musikzeitschriften allgemeinerer thematischer Orientierung, nämlich *Tempo*¹ und *Hudební rozhledy*.² Die Auswahl der Materialien war ganz einfach und unproblematisch: andere derartige tschechische Musikzeitschriften hat es nämlich in der zu erforschenden Zeitspanne nicht gegeben, weil nach dem Jahr 1948 nur die Zeitschrift *Hudební rozhledy* aus ideologischen Gründen als „Organ“ des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes die Einheitlichkeit des „gesellschaftlichen Bewußtseins“ der tschechischen (ja, zuerst aller tschechoslowakischen) Musiker demonstrieren und auch garantieren sollte. Eigentlich haben wir also keine Auswahl durchführen müssen, denn der Gang der Geschichte selbst brachte eine unbarmherzige Selektion des tschechischen Musikzeitschriftswesens dar.³ Natürlich dienten uns als Vergleichsmaterial auch andere publizistischen Plattformen (musikalische Spezialzeitschriften wie der avantgardistische *Rytmus* – bis 1947 herausgegeben, Tagespresse, musikwissenschaftliche Pro-

1 Die Zeitschrift *Tempo*, offensichtlich die wichtigste tschechische Musikzeitschrift der Zwischenkriegszeit, wurde nach dem Kriegsende aufs Neue herausgegeben. Es erschienen Jahrgänge 18, 1946, bis 20, 1947/48; im Sommer 1948 wurde die Zeitschrift infolge der kommunistischen Februar–Machtübernahme definitiv aufgehoben.

2 Herausgegeben ab Oktober 1948 bis in die Gegenwart.

3 Dazu siehe Jiří Fukač, *Ztracená dimenze. Nad problémy českého hudebního časopisectví* [Die verlorene Dimension. Über Probleme des tschechischen Musikzeitschriftswesens] (Opus musicum 1, 1969, Nr. 1, S. 2 – 4).

duktion bestimmter zeitgemäß engagierter Autoren u. a.). Die zu analysierenden Gattungen der Fachpublizistik waren verbale Aussagen wie musikwissenschaftliche (manchmal leider auch pseudowissenschaftliche) Aufsätze, Musikkritiken, Noten-, Bücher- oder Schallplattenrezensionen, Nachrichten aus der Musikwelt, kurze Mitteilungen, polemische Aufsätze u. ä. Um diese gattungsmäßige Unterschiede ging es uns aber in der ersten Linie nicht: die Aufgabe bestand darin, solche differenten Aussagen auf bestimmte inhaltliche Kerne zurückzuführen, die als ideelle Einheiten der damaligen Denkart auftraten und so den „Zeitgeist“ sowohl äußerten als auch etablieren halfen.

Bei der Bearbeitung bzw. Auswertung der in diesen Musikzeitschriften veröffentlichten Äußerungen wurde jene Methode der semantischen (bzw. inhaltlichen) Textanalyse benützt, die auf der Auswahl der sog. Schlüsselwörter und auf der Feststellung der Kreuzzitate beruht. Es handelt sich um jene Methode oder Untersuchungstechnik, die am Anfang der 50er Jahre von Bernard Berelson für die quantitative Beschreibung und systematische Klassifizierung manifestierter Kommunikationsinhalte entwickelt worden ist, wobei das Beinhaltete als verbales oder auch nichtverbales Symbol bzw. Zeichen identifiziert wird.⁴ Dank diesen Verfahren war es möglich, die Vorkommenshäufigkeit der identifizierten Zeicheneinheiten festzustellen und die Art und Weise zu untersuchen, auf die sie zur Bildung komplexerer textlicher Äußerungen beitrugen. Es folgte dann die Interpretation des vermittelten (oder verborgenen) Sinns der Aussagen, d. h. der durch die eingeordneten Zeichen (bzw. durch die semantische Spannung zwischen Text und Untertext) generierter Bedeutung. Die reale Funktion der Aussagen beruhte nämlich oft eben auf dem Untertextlichen und wurde auch in die Aussageform aus dem breiteren ideellen Kontext hineinprojiziert. In Bezug auf die Musikkultur war es also denkbar, anhand der benützten Arbeitstechnik sowohl die Intention oder Orientierung des Aussagenden (Autors des Textes) als auch dessen Determinierung durch die zeitgenössischen musikbezogenen wie außermusikalischen Kommunikationsarten mit relativ hohem Wahrheitsmaß zu bestimmen. Zu unserem Vorbild wurden einige Aufsätze von Vladimír Karbusický, die sich schon früher mit der musikwissenschaftlichen Produktion, Musikpublizistik und Musikkritik der totalitären Epoche befaßt haben,⁵ sowie auch die der utopischen (und darüber hinaus auch der totalitären) Denkweise gewidmete Arbeit von Wolfgang Schoenke.⁶ Und weil wir uns mit einer ziemlich langen Etappe befaßt haben, die auch in der totalitären Gesellschaft wesentliche Umwandlungen gebracht hatte, sind wir schließlich zu

4 Näher siehe Jarmila Doubravová, *Mýtus klíčových slov a citací* [Mythos der Schlüsselwörter und Zitate] (Estetika 25, 1988, Nr. 1, S. 8 – 12).

5 Siehe Vladimír Karbusický, *Jak jsme manipulovali s realismem* [Wie wir mit dem Realismus manipuliert haben] (Hudební rozhledy 19, 1966, Nr. 18, S. 545 – 550); derselbe, *Ideologie, věda a tvorba* [Ideologie, Wissenschaft und Schaffen] (Hudební rozhledy 21, 1968, Nr. 11 – 12, S. 313 – 317); derselbe, *K technologii pamfletů o hudbě z let 1948 – 1952* [Zur Technologie der Musikpamphlete aus den Jahren 1948 – 1952] (Hudební věda 6, 1969, Nr. 3, S. 281 – 311).

6 Wolfgang Schoenke, *Musik und Utopie* (Hamburg 1990).

der Meinung gelangt, daß die Änderungen des sog. gesellschaftlichen Bewußtseins den mehr oder weniger radikalen Wandlungen großer semantischer Felder ähneln, und darüber hinaus auch dem ideellen Paradigmenwechsel, dem man nach der Theorie von Thomas Kuhn in der Wissenschaft und der gesamten menschlichen Erkenntnis begegnet.⁷

Es ist klar, daß es zwischen den Jahren 1945 und 1969, die selbst als Meilensteine oder Umbruchsmomente der politischen Entwicklung anzusehen sind, zu solchen Kommunikationswandlungen kam. Für die tschechische Kultur war es vor allem das Jahr 1948, wo die Freiheit gewaltig (sozusagen wie mit einem Schlag) vernichtet wurde. Ab 1956 lassen sich dann in der tschechischen Kunst neue Tendenzen beobachten, die aber von der politischen Macht erst seit dem Anfang der 60er Jahre partiell toleriert werden. Es scheint also so gewesen zu sein, daß etwa das Jahr 1959 mindestens „in der untertextlichen Ebene“ einen bestimmten Paradigmenwechsel brachte. Das erstere Datum, nämlich 1948, gleicht dabei einer plötzlichen politischen Wende: auf einmal wurden alle alternativen Plattformen beseitigt und man konnte auf den übrigbleibenden Gebieten nur in einem erlaubten Code kommunizieren. In dem letzteren Fall (d. h. in der Lage um 1959) verhielt es sich anders: die politische Macht änderte ihre Kommunikationsansätze nur ganz vorsichtig und allmählich, während die Kulturkommunikation immer deutlicher liberale kommunikative Verhaltenstypen aufzutischen versuchte, so daß der Paradigmenwechsel samt seiner verbalen Zeichenrepräsentation einer ziemlich langen Phase mit ausgefaserten Grenzen gleicht.

Von dieser evidenten „Periodisierung“⁸ ausgehend können wir nun die den erwogenen Teiletappen entsprechenden semantischen „Großfelder“ näher charakterisieren, indem wir mindestens einige der typischsten Schlüsselwörter und deren Verknüpfungen dokumentarisch anführen (natürlich bringen wir die zitierten Texte samt deren Paraphrasen in deutscher Übersetzung). Das semantische Feld wird dabei von uns kurz beschrieben (auch in dem Sinne, daß man die klar manifestierten Ideen von den untertextlich vermittelten Deutungen unterscheidet).

⁷ Vgl. Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago 1962).

⁸ Die Daten 1945, 1948 und z. T. 1959 wurden übrigens schon in der damaligen, meistens noch affirmativ „sozialistisch“ aufgefaßten Schilderungen der neueren heimischen Musikentwicklung als klare Etappengrenzen deklariert. Siehe Jaroslav Jiránek, *Patnáct let nové cesty československé hudby* [15 Jahre des neuen Weges der tschechoslowakischen Musik] (*Hudební věda* 1, 1961, Nr. 3, s. 32 – 49); Jaroslav Smolka, *Česká hudba našeho století* [Die tschechische Musik unseres Jahrhunderts] (Praha 1961); Jaroslav Jiránek – Bohumil Kárašek, *Tradice a současnost v české hudbě* [Tradition und Gegenwart in der tschechischen Musik] (Praha 1964).

Periode 1: 1945 – 1948

Dominierende ideelle Einheiten:

- a) Verluste, Unrecht, Leiden (im Untertext: Haß, Bild des Feindes, Idealisierung des eigenen gesundes Geistes).

Beispiele der Textierung:

Václav Holzkněcht (avantgardistischer Pianist und Musikschriftsteller, in Tempo, Jänner 1946): *Obwohl wir vorwärts sehen wollen ...wird noch auf unserer Seele lange der Schatten des Hasses liegen ...wir vergessen nie ...die Barbarei, deren Väter Friedrich Nietzsche und Richard Wagner waren ...*

Jiří Dostál (Musikwissenschaftler, in Tempo, Jänner 1946): *Český žalov (= Tschechische Klagestätte) – Aufzählung der Kriegsoffer aus dem Musikbereich – das tschechische Kulturleben wurde offen oder tückisch gewürgt, wie es den Plänen des Herrenvolkes gefiel ...obwohl die tschechische Musik viel litt, bleibt ihr gesunder kreativer Geist bestehen ...*

- b) Gefühl der eigenen Schuld (im Untertext: Angst vor Änderungen des Vorhandenen).

Beispiele der Textierung:

Mírko Očadlík (Musikwissenschaftler, in Tempo, November/Dezember 1947): *anlässlich der von dem Dirigenten Václav Talich durchgeführten dramaturgischen Bearbeitung einer Oper von Smetana ...Talichs Schuld besteht darin, daß er zur Zeit, wo die tschechischen Kulturwerte die einzige nationale Sicherheit darstellten, das Wesen der Werte antastete und so die Möglichkeit ihrer Änderung zeigte ...* [bald danach hörten in der Musikpublizistik ähnliche Töne auf und es wurde nur die Schuld der fremden Künstler thematisiert, wie es der Komponist Štěpán Lucký am Beispiel von Richard Strauss in Hudební rozhledy, Oktober 1948, getan hat].

- c) Beziehung zum Fremden und Eigenen (im Untertext: die Angst vor Feindlichem–Fremdem).

Beispiele der Textierung:

Václav Holzkněcht (in Tempo, Februar/März 1946): *... die Frage, ob man die Musik der deutschen Autoren aufführen soll oder nicht ...unsere Verbundenen im Osten und Westen befaßen sich mit solchen Fragen nicht und spielen die deutsche Literatur ohne jedwede bedeutsame Unterbrechung ... es ist wahr, daß uns Mozart fehlt und daß wir ihn lieben ... aber den klagenden Dirigenten könnten auch die tschechischen Meister der Vorklassik dienen ...*

Josef Černík (Komponist, in Tempo, November/Dezember 1946) *...ich wage es zu behaupten, daß auch Smetana ein ideller Künstler–Realist ist ...aber geistreich realistisch arbeitet auch der Komponist Mosolow ...*

- d) Demokratisierung und die gesellschaftliche Garantie der Kultur (im Untertext: Angst vor der Pluralität).

Beispiele der Textierung:

Ivan Sladký (Pianist, Dirigent, Kritiker, in *Tempo*, Oktober 1946): *...während der Okkupation war das Volk einheitlich ...schönes Bewußtsein der gegenseitigen Verbindung der Individuen durch eine Idee ...es verschwand die kleine Politikmacherei, die viel Energie verschluckte und das Leben verunsicherte ...*

Periode 2: 1948 – 1959

Dominierende ideelle Einheiten:

- a) Mängel – Krise – Besserung (im Untertext: Manipulierung durch die utopische Vision besserer Zukunft).

Beispiele der Textierung:

Jaroslav Tomášek (Komponist, in *Hudební rozhledy*, Dezember 1950): *...die schöpferische Hilfe unserer Kommunistischen Partei ermöglichte uns die Mängel und Fehler in der Arbeit unseres Verbandes zu finden ...*

Miroslav Barvík (Komponist und Kulturideologe, in *Hudební rozhledy*, Juni 1953): *...Anzeichen der gefährlichen Krankheit ...Vulgarisierung der Theorie des sozialistischen Realismus ...Unterschätzung der Menschen und deren Arbeit ... Negierung der sowjetischen Beispiele ...was verwehrt uns, daß jeder vor allem sein Herz öffnet? ...warum soll man nicht einander glauben ...gibt es hier zwischen uns einen Saboteur? ...*

Josef Páleníček (Pianist, in *Hudební rozhledy*, Februar 1954): *...zu Ende ist die Epoche des Isolationismus unseres Konzertkünstlers ...das Befehl des Tages ist, die einheitliche Front durch die Erkenntnis der marxistisch-leninistischen Philosophie zu bilden ...*

Ivan Vojtěch (Musikwissenschaftler, in *Hudební rozhledy*, März 1956): *...viel nützliches soll auf diesem Feld die Wissenschaft leisten ...sie muß anhand des Studiums des Lebens den Künstlern die hilfreiche Hand reichen ...*

- b) Volkstümlichkeit – sozialistischer Realismus – Tradition (im Untertext: maskierter Nationalismus).

Seit 1948 werden in der Zeitschrift *Hudební rozhledy* diese aus der sowjetischen Publizistik übernommenen Schlüsselwörter ununterbrochen bei jeder denkbaren Gelegenheit verwendet, auch bei der kritischen Wertung einzelner Musikwerke und Interpretationsleistungen. Die Kategorien verschwimmen in dem Maße, daß man letzten Endes nur die Forderung stellt, sich an die verlässliche (eigene) Tradition zu halten. Zwar argumentiert man mit dem Internationalismus (sprich: Anpassung an die sowjetischen Kulturmuster), in Wirklichkeit entsteht so aber eine traditionalistische Ideologie der Nationalmusik im Sinne

des 19. Jahrhunderts, was am klarsten die typische Floskel „*ideelle und realistische Abbildung des sozialistischen Inhaltes durch die nationale demokratische Form*“ (so bei Antonín Sychra in *Hudební rozhledy*, März 1950) zum Ausdruck bringt. Am Ende der Etappe konstatiert jedoch der Komponist Ivan Jirko (in *Hudební rozhledy*, April 1958), daß diejenigen Kritiker, die früher am häufigsten die Wörter „Realismus“ oder „Volkstümlichkeit“ benutzten, nun ebenso fleißig über „soudobost“ (= zeitgenössischer Charakter als Inhalts- und Stilqualität) sprechen. Dies beweist, daß der heranreifende Paradigmenwechsel eine direkte Negierung des durch das semantische Feld „Volkstümlichkeit – sozialistischer Realismus – Tradition“ vermittelten traditionalistischen Konzeptes gebracht hat.

- c) Sozialistischer Aufbau – Zufriedenheit – die Formen der Koexistenz mit der anderen Welt (im Untertext: die Betonung der eigenen Sicherheit als Reaktion auf die innere Unsicherheit). Beispiele der Textierung:

Zuerst wird die Rolle des Stärkeren vorgetäuscht. Dazu Miroslav Barvík (in *Hudební rozhledy*, Juli 1949): *...wie bewunderswert ist die Tschechoslowakei. Welcher Frieden, welche Ordnung im Vergleich zu Österreich, Italien. Wir haben zwar nicht für jeden Schinken und Orangen, aber wir haben für jeden das Notwendigste ...*; derselbe (in *Hudební rozhledy*, Jänner 1952): *...wir wissen gut, daß mit den heranwachsenden Erfolgen des sozialistischen Aufbaus der Klassenkampf schärfer wird ...auch wir, Arbeiter der Musik, müssen vorbereitet sein, um diesen Kampf auszuhalten und zu gewinnen ...*

Später nimmt man an, daß die Koexistenz mit der anderen Welt zwar schwer, aber doch unerlässlich ist. Dazu Jaroslav Jiránek (in *Hudební rozhledy*, Juli 1957): *...es hat sich gezeigt, daß wir uns die friedliche und freundliche Zusammenarbeit mit den Künstlern im Westen nicht als eine Idylle vorstellen dürfen ...in der Vergangenheit haben wir ernste Fehler gemacht, weil wir nicht versuchten, sie mehr und besser kennenzulernen ...*

- d) Position der tschechischen Musik (im Untertext: Verteidigung des Heimischen).

Beispiele der Textierung:

Miroslav Barvík (in *Hudební rozhledy*, November 1951): *Die Kunst ist eine mächtige Waffe ...Lieder und Tänze, das sind unsere Maschinengewehre ...Kantaten, Opern, Symphonien, das sind unsere Kanonen ...Der Frieden muß erkämpft werden ...*

Zdeněk Nejedlý (Musikwissenschaftler, in *Hudební rozhledy*, Jänner 1954): *Auch heute können wir vor der Welt prahlen. Während im Ausland gedankenlos experimentiert wird, bei uns schaffen wir mit einer wahren Eingekommenheit ...*

- e) Populäre Musik (im Untertext: Verlegenheit über die Tatsache, daß die Musik für Volk nicht genug volkstümlich ist; auch Verteidigungen des offiziell bekämpften Jazz mittels pseudoideologischer Argumentationen).

Beispiele der Textierung:

Emanuel Uggé (Jazzforscher, in *Hudební rozhledy*, Februar 1949): *...fast drei Jahrzehnte wurde der Welt unter dem Namen Jazz eine andere Musik erzwungen ...der echte Jazz gewinnt einen revolutionären Sinn, dessen Ziel es ist, die schöpferische Kraft des Volkes vom Kapitalismus zu befreien ...darum müssen auch wir die gesunde Jazz–Renaissance folgen ...*

Anonym (in *Hudební rozhledy*, November 1950): *...im Bereich der populären Musik hinterließ uns der Kapitalismus das schwere Erbe der mechanisierten, kommerziellen Musik ... ein wunderbares Beispiel wird uns von der sowjetischen populären Musik angeboten ...*

Dušan Havlíček (Jazzpublizist, in *Hudební rozhledy*, November 1956): *...es muß offen gesagt werden, daß wir nicht gegen Jazz, Blasmusik, Unterhaltung kämpfen. Wir führen den Kampf gegen Geschmackslosigkeit, Kommerzialisierung, kranke Sentimentalität, Antimelodizität, Inhaltslosigkeit, falsches Gefühl ...*

Periode 3: 1959 – 1969.**Dominierende ideelle Einheiten:**

- a) Krise, Kritizismus, Wiederbelebung (im Untertext: Untergang der offiziellen utopischen Visionen des Besseren, dennoch Glauben an die Möglichkeit, den kritischen Zustand der Gesellschaft zu überholen).

Beispiele der Textierung:

Vladimír Šefl (Musikkritiker, in *Hudební rozhledy*, Jänner 1963): *...die Musik stellt im Prozeß der Vollendung der sozialistischen Revolution einen wichtigen Teil der Front dar ...diese Losung wurde aber nur als Losung wahrgenommen ...*

Jan F. Fischer (Komponist, in *Hudební rozhledy*, Mai 1966): *...das unglückliche Verstehen der Thesen von Schdanow hat einen eisernen Vorhang gebildet ...*

Miloslav Ištvan (Komponist, in *Hudební rozhledy*, Februar 1967): *...soll die Existenz des Verbandes überhaupt einen Sinn haben, so muß sie von der Kenntnis der spezifischen Gestalt unserer Masse der Durchschnittlichkeit ausgehen, von der präzisen und effektiven Unterscheidung realer und fiktiver Werte ...sonst werden sich immer dieselben Fehler, dieselben Krisen wiederholen ...*

- b) Neue Musik (im Untertext: die Angst vor Neuem soll endlich überwunden werden, für die Anhänger des Traditionalismus bleibt aber das Neue weiter verdächtig).

Diese Problematik wird im Laufe der Etappe immer häufiger thematisiert, und zwar anhand wissenschaftlicher Texte, kompetenter Kritiken u. ä. Die Stimmen der konservativen Kritiker oder Komponisten sind nur etwa zum Jahr 1963 zu hören: die Neue Musik wird von ihnen als rationaler Selbstzweck, als nihilistische Aussage oder als Äußerung des subjektivistischen Pessimismus charakterisiert.

- c) Bestehender Sozialismus – ästhetischer Liberalismus (Versöhnung mit dem scheinbar zu reparierenden Gesellschaftssystem).

Beispiele der Textierung:

Miloslav Ištvan (in Hudební rozhledy, Mai 1960): *...im Vergleich mit den Künstlern (auch den progressiven) in den kapitalistischen Ländern haben wir u. a. einen unstrittigen Vorteil: während sie sich das Leben in einem neuen Gesellschaftssystem nur vorstellen können, wir leben in ihm mit allen Erfolgen und Problemen ...*

Antonín Kohout (Violoncellist, in Hudební rozhledy, Mai 1968): *...Monopol bringt freilich viele Beschränkungen und negative Zeichen. Der volle Liberalismus bringt aber wieder die Chance für die mittelmäßige und schlechte Kunst...*

Jiří Fukač (Musikwissenschaftler, in Hudební rozhledy, April 1969): *...wählen wir als Ausgangspunkt die gipfelnde Explosion der Schdanowscher Pseudotheorien und Unsinn um 1951, dann bedeutet die ganze weitere Geschichte eine permanente Schwächung dieser Orthodoxie. Der sozialistische Realismus als feste Doktrine ...dann als Auswahl aller guter Sachen ...dann spricht man davon nicht mehr und heute spricht man – was auch richtig ist – über die Kunst während des Sozialismus. Offensichtlich ist dieser Vorgang gesetzmäßig in allen Regims, die sich im Osten liberalisieren wollen ...*

Natürlich führten wir in dieser Übersicht nur einen kleinen Teil aller ausgewerteten Äußerungen an und auch die Zahl der den Texten entnommenen Schlüsselwörter wurde hier stark reduziert. Dennoch läßt sich im Lichte dieses verbalen Materials folgendes sagen:

I. Die politischen Ereignisse der Jahre 1945–69 haben zwar die tschechische Musikkultur wesentlich beeinflußt, determiniert und sogar entwicklungsmäßig periodisiert, die Musik selbst war aber imstande, ihre Identität zu bewahren. Das betrifft sowohl die konservativen Verhaltensweisen, die stets im Hintergrund wirksam waren und nach 1948 sogar im Vordergrund des Musikgeschehens dominierten, als auch jene Kräfte, die nach Wandlungen und Neuerungen suchten, was sich besonders in den 60er Jahren äußerte.

II. Die Musikpublizistik als Bestandteil der Musikkultur wurde selbstverständlich den politischen Einflüssen noch stärker als die Musik selbst ausgesetzt. Nach 1948 wurde sie zu einem ideologischen Instrument der politischen Machtstrukturen, bald begann sie aber die kulturelle Situation sozusagen rückwärts zu determinieren, indem sie zuerst im Untertext der offiziellen Phraseologie, später schon aufgrund anderer verbaler Zeichen (in offenem Code) neue Ansichten und Bewußtseininhalte unabhängig von dem erstarrten Sprachsystem der Machtstrukturen zum Vorschein brachte. Die Verteidigung der Jazzmusik durch deren Anhänger mittels der marxistischen Phraseologie dokumentiert klar den ersteren Fall, während über die zeitgenössische oder Neue Musik in offenem Code kommuniziert wurde (entweder war man für sie oder gegen sie, in beiden Eventualitäten war aber das Wort „neu“ nicht zu verdrängen).

III. Diese „Rückwärtsdeterminierung“ hat natürlich eine antizipierende Funktion gehabt (gut sichtbar ist dies seit dem Ende der 50er Jahre und vor dem Jahr 1968 wird schon sogar die liberalisierende Diktion der politischen Repräsentanten des sog. „Prager Frühlings“ vorbereitet) und es handelte sich auch um das wichtigste Instrument, mit dessen Hilfe man das totalitäre Kultursystem partiell optimalisieren konnte.

IV. Antizipierend handelte aber die tschechische Musikpublizistik auch in den Jahren 1945–48, wo die meisten Autoren noch keine Anhänger des sich schon formierenden kommunistischen Regimes und seiner Ideologie waren. Einige im tschechischen Milieu schon früher dominierenden konservativen Ströme benützten die Diktion, die zum Ausgangspunkt oder zur Unterlage des späteren Schdanowismus wurde (Betonung der Tradition als centrum securitatis, nationalistische Konnotationen der Verteidigung heimischer großer Meister wie Smetana u. ä.). Und bei allen Autoren, die den Krieg und die nazistische Okkupation hinter sich hatten, tauchten Ideen und Parolen auf, die kämpferisch klangen (Suche nach dem fremden Feind, Manifestierung der vermutlichen eigenen Stärke) oder im Untertext die Angst vor potentiellen Bedrohungen artikulierten (Betonung der Notwendigkeit, auch weiterhin einheitlich zu sein). Natürlich waren es eben diese und ähnliche Ideen, auf denen dann das totalitäre System leicht bauen konnte: nur waren seit 1948 die Parolen emotional verstärkt und man verfügte über losungsartige präfabrizierte Floskeln, die aus der Diktion der sowjetischen Kulturpolitik übernommen wurden.

V. Letzten Endes hat sich die Tatsache bestätigt, daß ein semantisches „Großfeld“ der gesamtgesellschaftlichen Kommunikation in den geschlossenen Gesellschaften zwar entstehen und ziemlich lange fungieren kann, aber früher oder später trotz der effektivsten Kontrolle oder Manipulation von oben durch untertextliche Strategien der Sprechenden unterminiert wird. Auch die allzu typisierte Verkettung von immer denselben Schlüsselwörtern führt dazu, daß die eingebürgerten Sprachfloskeln mehr als Ritual fungieren, das eines Tages ganz merkmallos wird. So verlor ziemlich bald seinen Sinn das Wort „Realismus“ und auch das Wort „Sozialismus“ trug etwa seit der Mitte der 60er Jahren nur die Bedeutung „ein System, wo man lebt und die Musik produziert“: Ansprüche an eine essentiell sozialistische Musik wurden nicht mehr artikuliert (nicht einmal von den Kulturpolitikern jener Zeit). Zugleich ist es uns aber klar geworden, daß kein Kommunizierender in solch einem System völlig immun bleiben kann: der benützte und von der Macht mißgebrauchte Code prägt sich in seine Denkart und Sprache ein. Deshalb konnte man mittels der offiziellen Phraseologie auch für Forderungen kämpfen, die dem Machtkonzept ganz fremd waren. Daß aber die so zur Sprache gebrachten Sachverhalte von den Kommunizierenden anders gedacht werden als unter den Umständen einer freien Kommunikation in der offenen Gesellschaft, liegt klar auf der Hand: die Aussagen über die Überwindung der Krise, über eine gewisse Demokratisierung oder Libelarisierung des Musikwesens beweisen das ganz klar.

Die Musikpublizistik selbst blieb bis 1969 ein Feld, das trotz allen Versuchen um Besserungen widernatürlich entstellt war: Hudební rozhledy waren immer

noch die einzige tschechische Musikzeitschrift allgemeinerer Orientierung (erst im Februar 1969 entstand die Brünner Zeitschrift *Opus musicum*). Seit dem Ende der 50er publizierte man dort sogar aufrichtig gemeinten Forderungen, man solle eine zweite Zeitschrift gründen, um den Raum für die Mannigfaltigkeit der sozialistischen Musikkultur zu vergrößern, man hat auch *Hudební rozhledy* als eine Plattform ausgenützt, wo konträre Meinungen verschiedener Gruppen ziemlich frei zum Ausdruck kamen, aber die gesamte musikbezogene Kommunikation wurde dennoch durch die Existenz einer einzigen publizistischen Basis kanalisiert. So tritt die gesamte Musikpublizistik der Jahre 1948–69 als ein Zeichen der totalitären Musikkultur auf, in der es große Differenzen, Spannungen und auch reformistische Bewegungen geben kann und wo es zu mehreren Paradigmenwechseln kommt, die aber dennoch ihr Wesen, nämlich die Abhängigkeit von dem Machtsystem, nicht prinzipiell ändern kann. Zwar lag schon das semantische Feld der totalitären Ideologie vor 1968 in Ruinen und niemand hielt Lieder für leichte und Kantaten für schwere Waffen, auch die damalige Schlüsselwörter benannten schon die Welt ganz real und schienen mächtig zu sein, es näherte sich aber der Augenblick, wo reale Waffen in das Land kamen, um die Macht des befreiten Wortes noch einmal zu unterbinden. Ein positives Resultat der seit der Mitte der 50er Jahre durchgesetzten Paradigmenwechsel der musikbezogenen Denkart hat es aber doch gegeben: auch nach der Okkupation des Landes 1968 war es nicht mehr möglich, von oben ein einheitliches semantisches Großfeld der tschechischen Musikszene vorzuschreiben, geschweige denn aufzuzwingen: das kompetente Sprechen über Musik war schon sachlich und gewissermaßen pluralistisch.