

Jörn Peter Hiekel (Hg.)



Die Kunst des Überwinterns

Musik und Literatur um 1968

KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft

böhlau

Die Kunst des Überwinterns

KLANGZEITEN
Musik, Politik und Gesellschaft

Band 8

Herausgegeben von

Detlef Altenburg
Michael Berg
Helen Geyer
Albrecht von Massow

Die Kunst des Überwinterns

Musik und Literatur um 1968

Herausgegeben
von
Jörn Peter Hiekel



2011

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
und der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Niederschlagung des Prager Frühlings. Einmarsch der Truppen des Warschauer
Paktes auf dem Wenzelsplatz am 21.08.1968. Panzer und roter Mast.
Aufnahme: Manfred Herman. © SLUB / Deutsche Fotothek.

© 2011 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Druck und Bindung: Prime Rate Kft., Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Hungary

ISBN 978-3-412-20650-5

Inhalt

Vorwort	7
Jörn Peter Hiekel	
Warum sich jetzt mit „1968“ befassen? Aspekte des Widerständigen in Musik	9
Walter Schmitz	
1968 in der DDR. Wahrnehmungsspuren in einem „ruhigen Land“	23
Klaus Mehner	
Kulturpolitische Tauwetterperioden und ihre Auswirkungen auf die Musik der DDR	69
Marek Kopelent	
Erfahrungen als Komponist in Prag seit 1968	77
Albrecht von Massow	
Autonomieästhetik zwischen Ost und West	83
Wilfried Krätzschar	
Wie nun aber Autonomie klingen mag? – Reflexionen zu den Spuren gesellschaftlicher Verhältnisse im kompositorischen Schaffen	95
Miloš Havelka	
Der Prager Frühling in einer Perspektive generationenspezifischer Erwartungen. Zur Diskussion zwischen Milan Kundera und Václav Havel im Winter 1968/69	103
Hans-Klaus Jungheinrich	
1968 – Ästhetik des Aufbruchs?	117
Hartmut Lück	
Aufbruch – wohin? Die Musikentwicklung in Ungarn in den 1960er/1970er Jahren	125
Utz Rachowski	
Der letzte Tag der Kindheit	133

Vorwort

Jubiläen wie die des ereignisreichen Jahres 1968 rufen immer wieder eine Fülle von Aktivitäten hervor. Das war schon 1998 so – und zehn Jahre später nicht anders. Die darin zum Ausdruck kommenden Gewohnheiten unseres an runden Jubiläen interessierten Kulturlebens, die ja auch von Gedenktagen namhafter Komponisten oder Schriftsteller geläufig sind, werden nicht ohne Grund oft als äußerlich kritisiert. Doch trotz aller berechtigten Warnungen vor aktionistischem Rummel und den Vermarktungsstrategien des Kulturbetriebs steht außer Frage, dass Jubiläen auch echte Chancen bieten: die Möglichkeit, beflügelt von zusätzlicher Aufmerksamkeit zu gründlichen Neubesinnungen, Vertiefungen oder Differenzierungen zu gelangen und dabei neue Forschungsergebnisse, offene Fragen oder neue Verknüpfungen zu präsentieren, um so auch verfestigte Klischees zu überprüfen, die mit dem Gegenstand des Jubiläums zusammenhängen.

Solche und ähnliche Erwägungen waren der Impuls für eine Tagung an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden im November 2008, deren Beiträge im vorliegenden Band veröffentlicht werden. Ausgetragen wurde diese Veranstaltung vom Institut für Neue Musik der Dresdner Hochschule gemeinsam mit dem Goethe-Institut Prag, dem Mitteleuropa-Zentrum der TU Dresden sowie der Sächsischen Akademie der Künste, also im länderübergreifenden Zusammenwirken von vier namhaften Institutionen. Ergänzt wurde sie durch Podiumsdiskussionen sowie durch ein Konzert mit Werken wichtiger tschechischer Komponisten wie etwa Marek Kopelent und Zbyněk Vostřák, deren Schicksal untrennbar mit der Zeit um 1968 verbunden ist – wobei es außer Frage steht, dass beide Komponisten mit ihrem überaus reichhaltigen Schaffen auch unabhängig von historischen Anlässen wie diesen eine größere Beachtung verdienen.

Ohnehin gilt, dass es bei jeder Beschäftigung mit den Ereignissen und Erfahrungen, die mit der Jahreszahl 1968 in Verbindung gebracht werden, unsinnig wäre, sich ausschließlich auf das Jahr 1968 zu beziehen: Manches von dem, was sich davor oder danach ereignete, steht mit den in diesem Jahr kulminierenden Auseinandersetzungen und Aufbruchsbewegungen in Verbindung. Zuweilen mag dieser Bezug sogar erst bei näherem Hinsehen deutlich werden.

Ausgehend von den Ereignissen des „Prager Frühlings“ und seinen Folgen auch im Kulturbereich werden im vorliegenden Band verschiedene Facetten der Kunstentwicklung in den Jahren um 1968 erörtert, mit besonderer Fokussierung des musikalischen und literarischen Bereichs. Dabei geht es erstens um die im Titel annoncierte Möglichkeit des „Überwinterns“ mit und durch Kunst, die sich ihre Autonomie bewahrt und dabei als Kraftquelle eigener Art dient. Zweitens geht es – ganz besonders in den Beiträgen der Komponisten Marek Kopelent und Wilfried Krätzschmar – um bewusst persönlich gehaltene Schilde-

rungen der damaligen Erfahrungen. Drittens aber wird diskutiert, inwieweit Musikwerke oder literarische Arbeiten in politisch prekären Situationen widerständige Potenziale zu entfalten versuchten und inwieweit dabei politische Ereignisse oder gesellschaftliche Strömungen wie jene um 1968 zu Bezugspunkten wurden. Gefragt wird, bis zu welchem Maße man an musikalischen und literarischen Werken Momente des „Aufbruchs“ diagnostizieren kann, die womöglich sogar auf bestimmte (gesellschaftliche) Entwicklungen zurückwirkten. Auch der vergleichende Blick nach Westdeutschland sowie nach Ungarn spielt in diesem Band eine Rolle, noch stärker fokussiert werden jedoch die Kunstentwicklungen und Reflexionen in der DDR sowie in der Tschechoslowakei. Einer der Beiträge, nämlich jener von Utz Rachowski, fällt insofern aus dem Rahmen, als er statt der wissenschaftlichen oder persönlichen Reflexion ein historisches Dokument bietet. Es handelt sich hierbei um eine literarische Verarbeitung der Ereignisse des „Prager Frühlings“ von 1983/84, die damals auch veröffentlicht wurde, aber seit langem vergriffen ist – und hier wieder zugänglich gemacht werden kann.

Zu danken ist zunächst allen Autoren für die Überlassung und Einrichtung bzw. Erweiterung ihrer Vortragsmanuskripte. Besonderer Dank gebührt Stephan Nobbe (Goethe-Institut Prag) sowie Walter Schmitz (Mitteleuropa-Zentrum der TU Dresden) für ihren jeweils sehr großen Einsatz beim Planen und Zustandekommen einer intensiven Tagung, deren Lebendigkeit zumindest ansatzweise durch die hier vorliegenden Texte dokumentiert werden dürfte. Der Dresdner Hochschule für Musik ist für die Übernahme eines wesentlichen Teils der Druckkosten zu danken, der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar für die Übernahme eines weiteren Teils der Kosten, Claudia Miloschewski für ihre Mitarbeit beim Korrekturlesen und schließlich Albrecht von Massow für die Möglichkeit, diesen Band in der von ihm (mit-)begründeten „KlangZeiten“-Reihe erscheinen zu lassen.

Warum sich jetzt mit „1968“ befassen? – Aspekte des Widerständigen in Musik

1. Die Tücken des Themas

Die magische Jahreszahl 1968 deutet auf einen kontroversen und durchaus heiklen Forschungsgegenstand. Das hat mit sehr unterschiedlichen Bewertungen der damaligen Ereignisse, aber gewiss auch mit manchen Verzerrungen der Darstellungen zu tun. Jedenfalls ist noch vierzig Jahre danach bei Betrachtungen dieser Zeit, insbesondere im journalistischen und halbwissenschaftlichen Kontext, zuweilen eine starke subjektive Färbung erkennbar. Dies betrifft wohl gerade den deutschsprachigen Raum – und gewiss ganz besonders die Deutung der Ereignisse in Westeuropa und den USA. Und so ist „1968“, wie es der Historiker Norbert Frei formulierte, auch heute noch „ein Assoziationsraum gesellschaftlicher Zuschreibungen und auktorialer Selbstdeutungen, eine beispiellos florierende Begegnungsstätte, in der die Aussagen der Akteure und die Entgegnungen ihrer Kritiker, die Wahrnehmungen der Zeitgenossen und die Beobachtungen der Nachgeborenen aufeinander treffen.“¹ Für Frei liegt gerade hierin die „historiografische Tücke des Objekts“.²

Leidenschaftlich wird auch heute für oder gegen das argumentiert, was man als die „Generation der 68er“ und ihre Wirkungen bezeichnet. Dabei gehört zum breiten Spektrum der Diskussionen sowohl der Vorwurf des Naiven, des allzu Radikalen oder sogar des Totalitären als auch die nüchterne Feststellung, dass ohne „1968“ weder die Frauenbewegung noch die Ökologiebewegung noch auch eine Reform des Universitätswesens denkbar gewesen wären – und in Westdeutschland vielleicht auch nicht eine gründliche Reflexion der NS-Vergangenheit. Die Jahreszahl 1968 deutet überdies auf eine Zeit der Veränderungen in verschiedensten Regionen der Welt – außer in Europa vor allem auch in Amerika und Asien. Und es fällt nicht schwer, einige Stichworte wie etwa Vietnam-Krieg oder die Studentenproteste zu nennen, die an verschiedenen Orten, vor allem in einigen Metropolen der westlichen Welt, mit den Ereignissen zu tun hatten.

Vieles von dem, was hier aufscheint und in den verschiedensten Diskussionen zu diesen Themenbereichen anklingt, ist dann, wenn es um Musik oder um andere Künste geht, kaum oder allenfalls am Rande relevant. Die Einsicht, dass es bei einem Thema wie diesem

1 Norbert Frei, *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*, München 2008, S. 211.

2 Ebd.

verschiedene „historiografische Tücken“ gibt, nicht zuletzt jene, die aus der zeitlichen Nähe der Ereignisse resultieren, ist dennoch nicht von der Hand zu weisen. Und zu diesen Tücken gehört wohl auch eine gewisse Abwehrhaltung, die immer dann sichtbar wird, wenn Musik im engeren oder weiteren Sinne politisch aufgeladen ist – nicht Wenigen erscheint dies bis heute als etwas Zeitgebundenes, eben auf das Umfeld von „1968“ Verweisendes, das man hinter sich gelassen zu haben glaubt. An diese Einsicht wird im Vorliegenden anzuknüpfen sein – mit dem Ziel, zumindest umrisshaft anzudeuten, welche künstlerischen Potenziale aufscheinen, wenn man sich jenseits der gängigen Simplifizierungen und Abwehrhaltungen bewegt. Der im Titel des Beitrags genannte Begriff des „Widerständigen“ mag dabei helfen, insofern er auf eine Haltung deutet, die auf konkrete politische Geschehnisse bezogen sein, aber sich auch unabhängig von diesen manifestieren kann.

Ausgeklammert bleiben bei den nachfolgenden Betrachtungen indes einige ungewöhnliche künstlerische Darstellungsmöglichkeiten, die zwar mit „1968“ in Verbindung gebracht werden können, die aber wohl in einem globaleren und damit auch unspezifischeren Kontext als den im vorliegenden Text gewählt zu sehen sind. Ausdrücklich hervorgehoben sei daher, dass es nachfolgend insbesondere um den Bereich der Konzertmusik geht – und allenfalls am Rande um musikalische Darbietungsformen, die von diesem Bereich wegführen. Dass das Bedürfnis nach solchen anderen Darbietungsformen überhaupt entstand und intensiver wurde, mag indirekt mit „1968“ und der mit dieser Jahreszahl verbundenen Auflösung bestimmter Normen und Prägungen zusammenhängen – dieser Aspekt allerdings liegt in der vorliegenden Betrachtung außerhalb des Dargestellten.³

2. Der „Prager Frühling“ und seine Relevanz für die Künste

Bei der Jahreszahl 1968 denkt man gewiss nicht bloß an den „Prager Frühling“ – doch ist mit diesem Begriff, der im Folgenden zunächst Ausgangs- und Referenzpunkt der Betrachtungen sein soll,⁴ eines der bekanntesten in diese Zeit fallenden Ereignisse bezeichnet. In gewisser Weise ist die Verkettung von Geschehnissen, die mit diesem Begriff zusammenhängen, im Gesamtspektrum dieser Zeit wohl singulär. Dies umfasst etwa die oft hervorgehobene Tatsache, dass es bei diesen Ereignissen nicht um einen Generationenkonflikt ging.

Unzweifelhaft besitzen die Ereignisse des „Prager Frühling“ auch für die Künste Relevanz. Dies gilt einerseits mit Blick auf einige direkte künstlerische Reaktionen, aber es gilt vor allem angesichts der Entfaltungsmöglichkeiten der Künste und deren Beschränkung.

3 Hierzu sei verwiesen auf: Sabine Sanio, *1968 und die Avantgarde*, Sinzig 2008.

4 Diese Akzentuierung ergibt sich aus der Themenstellung unseres Symposions, welches den Bezug zum „Prager Frühling“ deutlich im Titel markierte.

Die tiefe Ambivalenz, die dem Begriff „Prager Frühling“ zumindest in Tschechien auch heute noch beigemessen wird, hängt mit einer charakteristischen Widersprüchlichkeit zusammen. In ihm klingt einerseits die aufkeimende Hoffnung an: die kurze Phase der Entfaltung politischer Reformideen, in der die schon ein paar Jahre länger praktizierte künstlerische Freiheit von höchster Stelle sanktioniert wurde. Aber diesen Begriff kann kaum ein Tscheche denken ohne den Blick auf jene noch deutlich längere Phase der Stagnation und Repression, nachdem dieser „Frühling“ durch die sowjetischen Besatzer und ihre Verbündeten niedergeschlagen wurde – was viele nicht für möglich gehalten hätten. Die mit dieser Niederschlagung einsetzende, äußerst düstere Phase, die das ganze Kulturleben überschattete, wurde von den Machthabern euphemistisch als „Normalisace“ (Normalisierung) bezeichnet.

Wie viel, so sollte mit Blick auf die Gesellschaft wie auf die Entfaltung der Künste gefragt werden, wurde im Lande selbst von der einmal gefühlten Freiheit auch in diese düstere Zeit hinüber gerettet – als unerschütterliches Bewusstsein tief im Innern, als ferne Utopie und überlebenswichtiger Traum einer besseren Welt? Die Meinungen hierzu gehen auseinander. Norbert Frei schreibt hierzu:

„Der Protest in Prag und andernorts hinter dem Eisernen Vorhang stand in der antistalinistischen Tradition des freiheitlichen Aufbegehrens gegen die Sowjetunion – und überlebte anno 1968 kaum länger als 1953 in Ost-Berlin und 1956 in Ungarn.“⁵

Unabhängig von der Frage, ob Frei mit dieser Diagnose Recht hat, erscheint es unstrittig, dass man den „Prager Frühling“ und seine Folgen nicht isoliert betrachten kann. Auch in den Künsten gibt es einige Ansätze dafür, diese Einsicht deutlich zu unterstreichen.

Ich möchte zwei Beispiele hierfür nennen, die auf die Resonanz der Prager Ereignisse in beiden Teilen Deutschlands verweisen.

Wolf Biermann ließ eines seiner damals bekanntesten Lieder mit den Zeilen „In Prag ist Pariser Kommune“ beginnen:

In Prag ist Pariser Kommune, sie lebt noch!
Die Revolution macht sich wieder frei
Marx selber und Lenin und Rosa und Trotzki
stehen den Kommunisten bei

Der Kommunismus hält wieder im Arme
Die Freiheit macht ihr ein Kind, das lacht
das leben wird ohne Büroelephanten
von Ausbeutung frei und Despotenmacht

5 Frei, 1968. *Jugendrevolte und globaler Protest* (wie Anm. 1), S. 212.

Die Pharisäer, die fetten, sie zittern,
und wittern die Wahrheit. ES KOMMT SCHON DER TAG
AM GRUNDE DER MOLDAU WANDERN DIE STEINE
– es liegen vier Kaiser begraben in Prag

Wir atmen wieder, Genossen. Wir lachen
Mensch, wir sind stärker als Ratten und Drachen!
Und hattens vergessen und immer gewußt.⁶

Dieser Text diente als Grundlage für Flugblätter gegen die Okkupation der Tschechoslowakei durch die Truppen der Warschauer-Pakt-Staaten. Biermanns Lied, das Anspielungen auf Brechts berühmte „Schweyk“-Dichtung und das Lied von den drei Kaisern in Prag enthält, war einer der Versuche, die Flamme des unbedingten Freiheitswillens, den man in Prag um 1968 spürte, auch außerhalb des Landes weiter zu tragen und zugleich die historische Dimension des Ganzen zu bekräftigen.

Mein zweites Beispiel entstand auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs: es ist Bernd Alois Zimmermanns 1969 fertig gestelltes *Requiem für einen jungen Dichter*, das zu den bekanntesten oratorischen Werken des 20. Jahrhunderts zählt. Zimmermann hat darin ein zeitgeschichtliches Panorama entworfen, das von Goebbels berühmt-berüchtigter Sportpalast-Rede über Zeugnisse des Ungarn-Aufstandes 1956 bis hin zu Sätzen von Mao reicht. Bemerkenswert ausführlich wird in diesem Panorama gerade auf den „Prager Frühling“ angespielt: Dies geschieht einerseits mit Aufnahmen von Prager Demonstrationen, bei denen der Name des damaligen Hoffnungsträgers Alexander Dubček gerufen wurde, andererseits mit ausführlichen Originalton-Ausschnitten einer berühmten Rede von Dubček vom 27. August 1968. Das Thema dieses Musikwerkes von Zimmermann sind Momente der massiv aufkeimenden, aber letztlich gescheiterten Hoffnung. Und die Anspielungen auf die Prager Ereignisse sind unter diesem Aspekt von besonderer Eindringlichkeit.

Beide Beispiele stehen dafür, dass die Ereignisse des „Prager Frühling“ in beiden Teilen Deutschlands sehr intensiv wahrgenommen wurden – was sich gewiss auch für viele andere europäische Länder sagen lässt. Biermanns Gedichtzeile mag hier stellvertretend für jene Impulse genannt werden, die man offenbar in der DDR durch den Freiheitswillen der Prager Demonstranten erhielt. Dabei stellt sich mit Blick auf die 70er Jahre die Frage, inwieweit sich dann endlich etwas von dem emphatischen Freiheitswillen, der in Prag 1968 spürbar war, auch in der DDR zu manifestieren vermochte. Hat es dazu beigetragen, dass gerade im Musikbereich, wie oft diagnostiziert wurde,⁷ manche ästhetische Fesseln gelockert wurden? Und inwieweit förderte die Niederschlagung des „Prager Frühling“ in der DDR

6 Wolf Biermann, *Alle Lieder*, Köln 1991, S. 209. Näheres zu diesem Lied im Beitrag von Walter Schmitz im vorliegenden Band.

7 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Klaus Mehner im vorliegenden Band.

das Bewusstsein, in einem „besseren“ sozialistischen Staat zu leben? Fragen wie diese sind sicherlich nicht leicht zu beantworten. Stimmt man Norbert Freis These zu, dass der Prager Protest schnell verstummt sei, wird man vorsichtig sein, solche Fragen zu deutlich zu bejahen.

3. Jenseits von politischer Eindeutigkeit

Das Beispiel Bernd Alois Zimmermanns steht andererseits dafür, dass in jenen Jahren gerade auch in Westeuropa – und besonders in Westdeutschland – die Konturen und Akzente politischer Musik und auch die Reflexionen über sie im Wandel begriffen waren. Hierzu trugen bestimmte interne Diskussionen bei, etwa die Auseinandersetzungen über die Konzepte von Luigi Nono und Hanns Eisler. Aber kaum weniger wichtig dürfte jene Tendenz zur Politisierung des Denkens gewesen sein, die sich im Zuge verschiedener mit 1968 verbundener Ereignisse entfaltete. Auch der „Prager Frühling“ konnte ja, pointiert gesagt, als Indiz dafür genommen werden, wie wichtig politisches Aufbegehren ist.

Freilich wäre es verfehlt, diese Tendenz zur Politisierung mit einer eindeutigen Tendenz zur direkt eingreifenden, propagandistischen und klar Stellung beziehenden Kunst gleichzusetzen. Denn gewiss ereignete sich in jenen Jahren und auch im folgenden Jahrzehnt gerade im Bereich der Neuen Musik eine enorme Diversifizierung der im engeren oder weiteren Sinne als „politisch“ zu bezeichnenden Konzepte. Es lässt sich sogar die These vertreten, dass die Machtlosigkeit des direkten politischen Aufbegehrens, die man im Zuge des „Prager Frühling“ schmerzlich erkennen musste, zu diesem Wandel beigetragen hat.

Schon das eben erwähnte Werk Bernd Alois Zimmermanns ist hierfür ein plastisches Beispiel, da es in seiner von Momenten der Erschütterung getragenen Komplexität die Widersprüchlichkeit der politischen Gegenwart aufzeigt und zugleich höchst eindringliche Mahnungen formuliert. Zimmermann hat mit seiner Ästhetik großen Einfluss auf den Schweizer Klaus Huber ausgeübt, jenen Komponisten, der im Spektrum der heutigen Gegenwartsmusik besonders bekannt ist für politische Tönungen mit plakativ deutlicher Ansprache. Doch ist gerade auch in Hubers Komponieren diese Tendenz in wachsendem Maße mit Momenten einer erheblichen Komplexität verschränkt. Aus dieser Verschränkung spricht, ähnlich wie bei Zimmermann, die Erkenntnis, dass das Verstehen der politischen Ereignisse und Botschaften keineswegs immer leicht ist und strenge politische Doktrinen sich als unbrauchbar erweisen können.

Von politischen Tönungen in Musikwerken werden, ganz im Gegensatz zu solchen Erkenntnissen, meist klare Botschaften, eine eindeutige Haltung und ein entsprechender Tonfall erwartet. Dabei kann gerade Werken, die sich von den auf Einfachheit zielenden Gewohnheiten politischer Musik – also etwa der Einfachheit von Kriegs- oder Antikriegsliedern – bewusst entfernen und dabei auch tiefe Ambivalenzen oder Frage-Konstellatio-

nen in sich tragen, eine ganz spezifische Eindringlichkeit zu eigen sein, zudem das Vermögen, das Nichtverstehbare adäquat zu vergegenwärtigen.⁸

Besonders lässt sich dies etwa an Helmut Lachenmanns 1997 uraufgeführter Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ablesen, die als eines der wichtigsten Musiktheaterwerke des ausgehenden 20. Jahrhunderts gelten kann. In dem „Litanei“ überschriebenen 15. Teil dieses Werkes wird ein Text der Terroristin Gudrun Ensslin einbezogen und damit eine Perspektive ins Blickfeld gerückt, die mit dem Thema „1968“ ja recht viel zu tun hat, denken wir an die Diskussionen über den Zusammenhang der 68er-Ereignisse mit dem RAF-Terrorismus der 70er Jahre. Der Text wird von den Vokalstimmen eindringlich geflüstert, beginnend mit den Worten „der kriminelle, der wahnsinnige, der selbstmörder – sie verkörpern diesen widerspruch“. Musikalisch dominieren in diesem Satz leise, sehr intensive Töne. Jede platte Äußerlichkeit wird vermieden. Platt äußerlich – und eher wie eine Entlarvung der Sprache der Terroristin und ihrer illusionistischen Sprache – wirken dagegen einige Stellen im collageartigen 10. Teil dieses Werkes, in dem ebenfalls Textpassagen von Gudrun Ensslin vorkommen. Ihr äußerlich Parolenhaftes, und damit eine erkennbare Distanz des Komponisten gegenüber der Stellungnahme von Gudrun Ensslin, wird dadurch herausgestellt, dass diese Textpassagen wie abgerissen wirken. Lachenmanns Werk hütet sich vor einseitiger Parteinahme. Immerhin aber greift es durch beide Ensslin-Stellen jene sozialkritische Dimension auf, die in dem Märchen von Hans Christian Andersen – das die wichtigste Textschicht der Oper darstellt – bereits angelegt ist. Es schreibt diese bis in die Gegenwart fort. Und es wirft bei alledem einige gegenwartsbezogene Fragen auf. Dabei rebelliert es auch gegen jenes Einverständnis, das bei der Beurteilung der bundesdeutschen Geschehnisse der 70er Jahre sonst weithin herrscht.

4. Die Ästhetik des Widerständigen

Für viele seit den 60er Jahren entstandene Musikwerke scheint der Begriff der „politischen Musik“ angesichts der mit ihm verbundenen Vorerwartungen eher ungeeignet zu sein. Zu denken ist dabei außer an Helmut Lachenmann auch an Komponisten wie Nicolaus A. Huber, Rolf Riehm oder Mathias Spahlinger, bei denen das Politische immer wieder umrisshaft aufscheint, aber dabei in vielen Fällen gleichsam ins Innere der Musik hinein genommen wird. Als Alternativbegriff ist in diesem Zusammenhang der Begriff des Widerständigen zu bevorzugen: als Bezeichnung für ein Komponieren, das in sich eine im

8 Näheres hierzu in meinem Beitrag *Überreden, Verstehen und Nichtverstehen. Politische Akzente im heutigen Komponieren*, in: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von Martin Zenck und Markus Jüngling, München 2011.

weiteren Sinne politische Haltung trägt, ohne sich auf die Idee einer direkt eingreifenden Musik einzulassen oder sich weitgehend auf die Wirkung von Texten zu stützen. Dabei erscheint der Begriff des Widerständigen weniger verbraucht oder mit bestimmten Assoziationen behaftet als vergleichbare andere Begriffe, wie etwa die des „kritischen Komponierens“ oder der „Musica negativa“. Widerständige Musik des 20. Jahrhunderts ist in der Regel dadurch gekennzeichnet, dass sie Momente der Brechung oder Infragestellung in sich aufnimmt, die offen sind für die Deutung als gleichsam seismographische Reflexion der Wirklichkeit. Wirklichkeit sollte in diesem Kontext allerdings nicht allzu eng als eine politische verstanden werden. Und auch die bewusste Abkoppelung im Sinne Friedrich Schillers kann ein Merkmal von Widerständigkeit sein. Mit Schiller ist einer jener Autoren genannt, in deren Theorie Kunstwerken die Fähigkeit zuerkannt wird, alternative Modelle gesellschaftlichen Handelns zu entfalten. Schillers Ästhetik ist ein Indiz dafür, dass im Selbstverständnis der Künste bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Verhältnis zur Gesellschaft eine zentrale Rolle spielte. Dies ist zu bedenken, wenn von Widerständigkeit die Rede ist.

Der Begriff Widerständigkeit impliziert dabei gewiss keine bestimmte Sicht oder Deutung der Gesellschaft. Inwieweit sich Widerständigkeit mit der Möglichkeit zu kritischer Intervention oder zum direkten Widerstand verbindet, kann von Fall zu Fall diskutiert werden. Diese Möglichkeiten deuten jedoch auf Ausnahmefälle. Ein ernsthafter Diskurs über widerständige Aspekte komponierter Musik kann, so sei behauptet, der zuweilen bis zur Tabuisierung reichenden Distanz vieler Geisteswissenschaftler gegenüber kritischen Implikationen von Kunst entgegenwirken. Nicht allein Taten, sondern auch künstlerische Schöpfungen, und sogar begriffslose, können widerständige Potenziale enthalten – und dabei ein Erkenntnisinteresse mit der Gestaltung spezifischer künstlerischer Intensitäten verbinden. So weit dieser kurze Exkurs zu einem Begriff, den ich hier in der Überzeugung ins Spiel gebracht habe, dass er für die Diskussionen zu unserem Themenbereich hilfreich sein könnte.

Es markiert eine schwierige Frage, inwieweit sich die Musik der eben genannten Komponisten deutscher Herkunft in spezifischer Weise auf jenen westdeutschen Kontext beziehen lässt, innerhalb dessen sie entstand. Komponisten wie Rolf Riehm oder Nicolaus A. Huber lassen in eigenen Kommentaren zu ihrem Schaffen keinen Zweifel daran, dass sich die politischen Aspekte neuerer Werke ganz allgemein auf die Wirklichkeit von heute beziehen – nicht allein in Deutschland, sondern auch deutlich darüber hinaus. Beide Komponisten jedoch haben sich in den Jahren nach 1968, als man in Deutschland neue Modelle politischer Musik erprobte, auch an direkt eingreifenden Konzepten beteiligt: Riehm tat dies in einer Frankfurter Formation mit dem schönen Namen „Das sogenannte linksradikale Blasorchester“, zu der seinerzeit auch Heiner Goebbels gehörte.⁹ Und Huber

9 Zu diesem Kontext vgl. auch den Beitrag von Hans-Klaus Jungheinrich im vorliegenden Band.

komponierte Musik, die für Demonstrationen taugen sollte. Bei beiden Komponisten lässt sich davon sprechen, dass in ihren späteren Konzepten einer widerständigen Musik ohne deutliche politische Bezüge auch ein ferner Nachhall der offensiv politischen Musik steckt.

Im Falle Lachenmanns und verschiedener anderer Komponisten ist das ganz anders: Seine Ästhetik schreibt sich eher von jener schon in den fünfziger Jahren entwickelten Ästhetik her, die allzu deutlicher oder gar mitreißender Momente bewusst enträt und sich damit jeder Vereinnahmung durch außermusikalische Strategien zu entziehen sucht. Der politische Überredungsgestus als solche ist Lachenmann suspekt – und darüber reflektieren auch seine Werke. Seine in den 70er Jahren entstandene Komposition *Tanzsuite mit Deutschlandlied* vor allem lässt in höchst kritischer Weise jenen Taumel der Begeisterung anklingen, der sich im 20. Jahrhundert so oft als politisch instrumentalisierbar erwies.

Widerständig sucht Lachenmanns Musik auch darin zu sein, dass sie sich beharrlich von dem absetzt, was Musik nach der Vorstellung der großen Mehrheit von Konzertbesuchern und Musikern sein soll und wozu sie dienen müsse. Es geht Lachenmann, so schrieb er selbst, nicht um die

„Erschließung weißer Flecken auf der Landkarte der Möglichkeiten, sondern [um die] Authentizität des Geistes, der – geprägt von innerer und äußerer Wirklichkeit – auf diese Wirklichkeit schöpferisch antwortet.“¹⁰

An dieser Stelle könnte nach der Wiederholbarkeit solcher kritischen oder widerständigen Motive innerhalb der Neuen Musik gefragt werden. Diese Frage müsste sich auf jene Verweigerung gegenüber Vorerwartungen oder Zwängen richten, von der gerade Lachenmann in seinen Kommentaren – angeregt nicht zuletzt von Herbert Marcuse, einem der meistgelesenen Autoren im Umfeld von „1968“ – zumindest eine Zeitlang ausdrücklich gesprochen hat.¹¹ Zum maßgeblichen Kristallisationspunkt der neueren Musik konnte Lachenmann gerade deshalb werden, da einige seine Werke deutlich zeigen, dass ein widerständiges Komponieren in hohem Maße sinnliche Qualitäten besitzen kann.

Ob diese Musik, die von den Ereignissen um 1968 gewiss nicht unberührt ist, einige Jahrzehnte später noch als komponierte Gesellschaftskritik wahrgenommen werden kann oder sogar muss, ist dabei gewiss Ermessenssache. Lachenmann selbst tendiert heute dazu, diesen Aspekt eher herunterzuspielen. Diese Einschätzung führt uns zur komplexen Frage nach der heutigen Resonanz auch anderer von kritischen Implikationen getragener Musik.

10 Helmut Lachenmann, *Affekt und Aspekt*, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1996–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2004, S. 63–72, hier S. 63.

11 Vgl. hierzu Jörn Peter Hiekel, *Kritisches Komponieren, Glückserfahrungen und die Macht der Musik. Gespräch mit Helmut Lachenmann, Hans-Peter Jabn, Martin Kaltenecker, Ulrich Mosch und Isabel Mundry*, in: *Musik inszeniert. Vermittlung und Präsentation von zeitgenössischer Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2006 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 46), S. 98–110.

Resonanz meint hier zweierlei: zum einen meint es jene Impulse für eine sich auch bei den nachfolgenden Generationen zeigende widerständige Haltung gegenüber einer von Mainstream-Produkten beherrschten Kunstwelt, zum anderen die Wahrnehmung und Bewertung jener Kunst, die sich in solcher Weise oder aber auch mit direkteren politischen Bezügen als widerständig erweist.

5. Widerständigkeit in der DDR und der Tschechoslowakei

In den gesamten Diskurs zum Widerständigen, den ich hier nur kurz andeuten kann, sollte natürlich auch jene *Ästhetik des Widerstands* genannte Schrift von Peter Weiss Berücksichtigung finden. Dieses im Untertitel als Roman bezeichnete Buch erschien zwar erst zwischen 1975 und 1981, kann aber doch auf viele in den 60er Jahren entfaltete Positionen politischer Kunst bezogen werden. Für Diskussionen zur Musik als der ungegenständlichsten aller Künste erscheint in diesem Buch vor allem jene Denkrichtung wichtig, die von direkt eingreifenden künstlerischen Konzepten wegführt. Weiss kennzeichnet die Kunst als Medium der Hoffnung auf Befreiung, lässt dabei aber die zentrale Romanfigur Heilmann für einen Kunstbegriff plädieren, der mit einer neuen, anspruchsvollen Ästhetik neue Wahrnehmungsweisen hervorrufen möchte. Nicht zufällig hat Weiss mit Luigi Nono zusammengearbeitet – bei dem als „Oratorium in elf Gesängen“ bezeichneten Bühnenwerk *Die Ermittlung*, das im Jahre 1965 parallel an 17 unterschiedlichen Bühnen uraufgeführt wurde und das in beiden Teilen Deutschlands einflussreich gewesen sein dürfte.

In der DDR gab es Ansätze, die Formel „Ästhetik des Widerstands“ im Rekurs auf einige Überlegungen des Buches von Peter Weiss zu einer offiziellen Doktrin zu erheben. Dies wurde angeregt von Gedanken wie jenem, dass „erst auf den Boden des Proletariats gestellt und dort ausgedeutet [...] die Werke der Literatur, der Kunst, der Philosophie einen neuen Sinn erhalten [würden]“¹². Dieses Denken schien mit wesentlichen Beiträgen der marxistischen Erbe-Diskussion innerhalb der DDR zu konvergieren. Daher versuchte man die Idee einer „Ästhetik des Widerstands“ als programmatisches Konzept für das zu instrumentalisieren, was in der DDR ohnehin beabsichtigt sei.¹³ Es kann bezweifelt werden, ob der damit formulierte Anspruch und die Wirklichkeit im Einklang standen, dies auch mit Blick auf vergleichbare Kunstdoktrinen in verschiedenen kommunistischen Bruderländern. Solche Versuche der Instrumentalisierung einer ästhetischen Position dürften

12 Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1975, S. 188.

13 Vgl. Werner Mittenzwei, *Ästhetik des Widerstands*, Berlin 1979 (= Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR); vgl. zu diesem Aspekt auch: Manfred Haiduk, *Zur Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ im Werk von Peter Weiss*, in: Peter Weiss, hrsg. von Rainer Gerlach, Frankfurt am Main, S. 147–181.

sich umso mehr negativ auf die Akzeptanz und die Evidenz des gesamten Spektrums widerständiger Kunst-Positionen ausgewirkt haben, zudem auch auf die Neigung von Künstlern, Begriffe wie den des „Widerständigen“ zu verwenden.

Doch weithin unabhängig von manchen offiziellen Doktrinen in der DDR, die auf Verständlichkeit zielten, zeichnen sich auch im Kontext der seit den 70er Jahren in der DDR entstandenen Musik tatsächlich widerständige Positionen ab. Ich denke hier etwa an Komponisten wie Paul-Heinz Dittrich oder Friedrich Schenker (wobei sicher noch viele andere Namen genannt werden könnten). Auch hier erweist sich, dass der Begriff „Widerständigkeit“ geeigneter ist als der des Widerstands, deutet er doch eher auf eine Haltung als auf konkrete Aktionen hin und ist daher auch für autonome Musik relevant. Noch dazu wäre das Wort „Widerstand“ wohl zu kräftig für jene Situation, der Komponisten in der DDR offenbar ausgesetzt waren.

Friedrich Schenker steht für jene Komponisten, die in ihren Werken auch einige deutlich politische Akzente setzen, dabei raue, energisch aufbegehrende Gesten bevorzugen und damit eine deutlich antibürgerliche Tendenz erkennen lassen. Im Falle von Paul-Heinz Dittrich ist man geneigt, die obsessive Hinwendung zur existenziellen und tief verrätselten Lyrik Paul Celans auch als Reaktion auf jenen politischen Kontext zu deuten, innerhalb dessen Dittrichs Musik entstand. Musik wie diese ruft in besonderem Maße zu einer Denk- und Hörgenauigkeit auf. Sie enthält die Aufforderung, die existenziellen Inhalte der Kunst beharrlich zu entdecken und zu enträtseln. Und sie stemmt sich damit gegen jedes mutwillige Verschweigen oder gedankenlose Übertönen dieser Inhalte. Das macht auch diese Musik zu kritischer Musik par excellence, bei der die noch nicht hinreichend geklärte Frage gestellt werden kann, inwieweit sie typisch ist für eine Ästhetik, die in sich die Erfahrung mit politischen Willkürsystemen und mit einer doktrinären Idee wie der des Sozialistischen Realismus trägt.¹⁴ Dies gehört zu den vielen offenen Punkten einer substanziellen Diskussion zur Musik in der DDR, die bisher erst in Ansätzen stattgefunden hat. Einer dieser Ansätze geht in plausibler Weise aus von dem Begriff musikalischer Dekonstruktion und stützt sich auf die These, dass mit diesem Begriff ein Aufbegehren wider die Obrigkeit und das von ihr verordnete Einheitsdenken erläutert werden könne.¹⁵

Bei einigen Komponisten aus den Ländern des ehemaligen Ostblocks fällt es nicht schwer, das Widerständige ihrer Musik mit Grundzügen ihrer künstlerischen Existenz zusammenzubringen. Dies gilt gewiss auch für Marek Kopelent, einen der bekanntesten und

14 Dagegen ließe sich, pointiert gesagt, gut aufbegehren – und dieses Aufbegehren setzte Kräfte frei, die an den Leonardo da Vinci zugeschriebenen Satz erinnern, dass der Mensch zur Erhaltung seiner Kreativität des Widerstands bedarf.

15 Vgl. Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= Klangzeiten – Musik, Politik und Gesellschaft, Bd. 3), Köln u.a. 2007.

wichtigsten tschechischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Kopelent konnte als Komponist in seinem Lande zwischen der Okkupation 1968 und der „Samtenen Revolution“ von 1989 praktisch nicht in Erscheinung treten – und er sprach davon, dass für ihn in dieser düsteren Zeit der Isolation die Kontakte mit westeuropäischen Institutionen „die einzige Rettung“ gewesen seien.¹⁶ Seine Musik reagiert auf die politische Wirklichkeit, der sie ausgesetzt war, in zumindest dreifacher Weise: erstens mit ironischen oder sarkastischen Tönungen, zweitens indem sie Andeutungen jener Religiosität enthält, die dem Denken der Machthaber ebenfalls zuwiderlief, drittens aber auch durch einige Anspielungen auf politisch relevante Ereignisse.

Ein Beispiel für letzteres und zugleich eine Reaktion auf die Situation nach 1968 ist die 1982 in Basel unter der Leitung von Heinz Holliger uraufgeführte *Sinfonie*, in der die schwierige Situation eines Künstlers in totalitären Zeiten reflektiert wird. Kulminationspunkt dieses Werkes ist das markante Ende des ersten Satzes, wo es sich ausdrücklich gegenüber der damaligen politischen Wirklichkeit öffnet. Es bezieht sich auf den großen tschechischen Philosophen Jan Patočka, der eine Symbolfigur freiheitlichen Denkens war und der in den siebziger Jahren kurz nach einem Verhör durch die Staatspolizei im Krankenhaus gestorben ist. Kopelent bezieht sich in diesem Sinfonie-Satz auf die Ereignisse der Trauerfeier für Patočka, die zu einer stillen Solidaritätskundgebung werden sollte – und von den Machthabern durch großen Lärm empfindlich gestört wurde. „Man war so erschüttert, dass der Hass bis zum Grabe gehen kann. Ich kann mir kaum etwas Entsetzlicheres vorstellen. Und das habe ich mit diesem Satz zum Ausdruck gebracht“, merkte Kopelent selbst zu diesem Zusammenhang an. Er realisierte ihn durch einen Trauermarsch, der durch den Einsatz einer gewaltigen Schlagzeugbatterie gleichsam unter die Räder gerät. Es überrascht nicht, dass der Komponist diesen so wichtigen Bezug bei der Uraufführung verschwiegen hat und er sich erst seit 1989 traut, öffentlich davon zu reden. Die kritischen Zeitgenossen waren offenbar hellhörig für solche Bezüge.

Nach der Okkupation von 1968 wurde in der Tschechoslowakei ein Kader mit angepassten Komponisten gegründet. Marek Kopelent und einige andere wichtige Komponisten, vor allem auch Zbyněk Vostřák, blieben von öffentlichen Aufführungen ausgeschlossen und mussten eine Art innere Emigration wählen.

16 Alle Zitate entstammen Gesprächen Kopelents mit dem Verfasser im Jahre 2001. Vgl. zu alledem auch Kopelents eigenen Beitrag im vorliegenden Band.

6. Kurzes Fazit

Es ist für eine angemessene Auseinandersetzung mit der um 1968 entstandenen und von dieser Jahreszahl und ihren Ereignissen beeinflussten Musik wichtig zu betonen, dass Komponisten wie Kopelent – aber auch Dittrich, Schenker, Wilfried Krätzschar¹⁷ und viele andere – in schwierigen Zeiten höchst eindringliche widerständige Musik komponiert haben. Freilich sollte man nicht den Fehler machen, solche Musik in dieser Haltung als etwas Zeitgebundenes, bloß auf die konkrete politische Situation Bezogenes zu etikettieren. Eine besondere, überzeitliche Kraft kann ihr, adäquate Aufführungen vorausgesetzt, noch heute innewohnen. Dies gilt gewiss in ähnlichem Maße wie für die von mir als ebenfalls widerständig bezeichnete Musik einiger Komponisten westdeutscher Provenienz, deren Ästhetik ebenfalls Impulse von den Ereignissen und Diskussionen der Jahre um 1968 in sich trägt. Die Verbindung mancher Musikwerke mit der sie umgebenden Wirklichkeit, die in den Jahren seit 1968 so markant hervortrat wie selten zuvor, wird in den Jahren seit 1989, in denen eine Entpolitisierung in den Künsten spürbar ist, oft eher als Polit-Folklore dargestellt oder sogar ganz verdrängt.

Dabei stehen gerade Dittrich und Kopelent für einen Entwicklungsstrom in ihren Ländern, der in den 80er Jahren merklich wuchs und auch im Westen wahrgenommen wurde, der freilich nach 1989 kaum mehr wirklich Beachtung findet. Die Nichtbeachtung von Komponisten wie diesen verkennt jedoch, dass das Widerständige ihrer Musik sich keineswegs eindeutig oder gar ausschließlich auf jene konkrete Situation fokussiert, der sie als Künstler ausgesetzt waren. Im Schaffen beider Komponisten – und dasselbe gilt auch für einige andere – finden sich in ebenso nachdrücklicher wie origineller Weise kritische Potenziale und Intensitäten, die ihnen überzeitlichen Wert sichern. Man kann dennoch davon sprechen, dass diese Potenziale durch die konflikthafte Situation, der sich die Kunst in der DDR, der ČSSR und den anderen ehemaligen Ostblock-Staaten ausgesetzt sah, besonders herausgefordert wurden.

Ohne einer durch und durch gesellschaftlichen Sichtweise von Musik das Wort reden zu wollen, kann deutlich unterstrichen werden, dass es hier – in der Musik aus beiden Teilen Deutschlands, der Tschechoslowakei, aber auch wohl aus anderen Ländern – vielerlei Intensitäten zu erleben und gewissermaßen zu entbergen gibt, die man heute nur unzureichend wahrnimmt, wie dies ja auch fast für die gesamte Musik aus der ehemaligen DDR gilt. Mit Blick auf so berühmte Werke wie Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* oder Lachenmanns Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* sind die wesentlichen Reflexionen der politischen Wirklichkeiten längst weithin wahrgenommen worden. Aber auch in Werken vieler anderer Komponisten und natürlich auch vieler KünstlerInnen aus anderen Bereichen sind solche spezifischen Bezüge und die mit ihnen zusammenhän-

17 Vgl. hierzu den Beitrag von Wilfried Krätzschar im vorliegenden Band.

genden existenziellen Dimensionen noch zu entdecken. Nicht zuletzt dafür erscheint eine Auseinandersetzung mit „1968“ und den mit diesem Datum zusammenhängenden Kunstentwicklungen hilfreich.

KLANGZEITEN

MUSIK, POLITIK UND GESELLSCHAFT

Herausgegeben von Detlef Altenburg,
Michael Berg, Helen Geyer und Albrecht von
Massow

Band 1: Michael Berg,
Nina Noeske, Albrecht von Massow
(Hg.)

ZWISCHEN MACHT UND
FREIHEIT

NEUE MUSIK IN DER DDR
2004. VIII, 198 S. mit 2 Audio-CDs. Br.
ISBN 978-3-412-10804-5

Band 2: Michael Berg,
Knut Holtsträter, Albrecht von
Massow (Hg.)

DIE UNERTRÄGLICHE
LEICHTIGKEIT DER KUNST
ÄSTHETISCHES UND POLITISCHES
HANDELN IN DER DDR

2007. XIV, 205 S. Br.
ISBN 978-3-412-00906-9

Band 3: Nina Noeske
MUSIKALISCHE
DEKONSTRUKTION
NEUE INSTRUMENTALMUSIK
IN DER DDR
2007. XII, 435 S. Mit 2 Audio-CDs. Br.
ISBN 978-3-412-20045-9

Band 4: Matthias Nöther
»ALS BÜRGER LEBEN, ALS
HALBGOTT SPRECHEN«
MELODRAM, DEKLAMATION
UND SPRECHGESANG IM
WILHELMINISCHEN REICH
2008. X, 328 S. Mit einer Audio-CD. Br.
ISBN 978-3-412-20097-8

Band 5: Ruth Seehaber
DIE »POLNISCHE SCHULE«
IN DER NEUEN MUSIK
BEFRAGUNG EINES MUSIK-
HISTORISCHEN TOPOS
2009. 346 S. Mit zahlr. Notenbeispielen. Br.
ISBN 978-3-412-20430-3



Band 6: Matthias Tischer
KOMPONIEREN FÜR UND
WIDER DEN STAAT
PAUL DESSAU IN DER DDR
2009. VIII, 344 S. Mit zahlr. Notenbeispielen. Br.
ISBN 978-3-412-20459-4

Band 7: Nina Noeske,
Matthias Tischer (Hg.)
MUSIKWISSENSCHAFT UND
KALTER KRIEG
DAS BEISPIEL DDR
2010. V. 195 S. Mit 2 s/w Abb. Br.
ISBN 978-3-412-20586-7

Band 8: Jörn Peter Hiekel (Hg.)
DIE KUNST DES
ÜBERWINTERNIS
MUSIK UND LITERATUR UM 1968
2010. Ca. 160 S. Br.
ISBN 978-3-412-20650-5

Band 9: Irmgard Jungmann
KALTER KRIEG IN DER MUSIK
EINE GESCHICHTE DEUTSCH-DEUT-
SCHER MUSIKIDEOLOGIEN
2011. Ca. 200 S. Br.
ISBN 978-3-412-20761-8

Ausgehend von den Ereignissen des »Prager Frühlings« und seinen Folgen werden in diesem Band verschiedene Facetten der Kunst- und insbesondere der Musikentwicklung in den Jahren um 1968 erörtert. Dabei geht es einerseits um die Möglichkeit des »Überwinterns« mit und durch Kunst, die sich ihre Autonomie bewahrt. Andererseits wird diskutiert, inwieweit die Künste in politisch prekären Situation widerständige Potenziale zu entfalten vermochten. Gefragt wird, ob man an ihnen Momente des »Aufbruchs« diagnostizieren kann, die womöglich auf gesellschaftliche Entwicklungen zurückwirkten. Dabei stehen die Prozesse in der ČSSR, in der DDR, in Ungarn, aber auch in Westdeutschland im Blickpunkt.

Jörn Peter Hiekel ist Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden.



9 783412 206505

ISBN 978-3-412-20650-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM