

Detlef Gojowy

Osteuropa - ein Festival, eine Theorie, ein Buch und ein Symposion. "Melos-Ethos" in Bratislava und die Semiotik. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Symposion "Die zeitgenössische Musik zwischen Ost und West" in Bratislava 1997

Unter dem Thema "Die zeitgenössische Musik zwischen Ost und West" fand in der slowakischen Hauptstadt 1997 zum vierten Male ein internationales musikwissenschaftliches Symposion statt, das sich an das gleichzeitige Musikfestival "Melos-Ethos" knüpft. Themen der ersten drei Symposien, die inzwischen in Veröffentlichungen des Festivals vorliegen, lauteten 1991 "Musik und Totalitarismus", 1993 "Musik als Botschaft"¹ und 1995 "Das Alte im Neuen"². Ein internationales Komitee aus Roman Berger (Bratislava), Mieczysław Tomaszewski (Krakau), Constantin Floros und Wolfgang Dömling (Hamburg), Jiří Fukač (Brünn), Frieder Reinighaus (Köln) und Nad'a Hřčková (Bratislava), hatte die Planungen betreut. Ein anfänglich reges Interesse westlicher Förderer ist in Zeiten knapper Kassen immer mehr versiegt, so daß die musikalisch noch immer umfangreiche Veranstaltung - von Beiträgen auswärtiger Kulturinstitute abgesehen (unter denen es inzwischen nicht nur ein Polnisches, sondern auch ein Tschechisches gibt) - auf die nationalen Ressourcen und Institutionen einer weiterhin zentralistischen Kulturpolitik angewiesen bleibt. Zu ihnen gehören die Slowakische Philharmonie, der Komponistenverband und das Kulturministerium - ein Modell wie weiland der Warschauer Herbst, auf das man aus dem benachbarten Mähren schon mit Neidgefühl blickt. Im Zentrum westlichen Interesses steht das Ereignis nicht - sowohl Musik- als auch Tagespresse sind in Zeiten knapperen Platzes zur Null-Lösung "Slavica non legunter" zurückgekehrt. Dabei bieten Musikfest wie Symposion tatsächlich ein hochinteressantes Forum für slawische Klänge und Gedanken der je nachdem ernüchternden oder hoffnungsvollen Nachwende-Zeit, für jenen Aufbruch, der dem Festival den Sinn, die Richtung und den Namen gab.

¹ Mélos-Étos / Melos-Ethos. Bratislava, Stuttgart 1995, mit Unterstützung der Firma Herma, Stuttgart.

² "Staré" v "Novom" / Das Alte im Neuen. Bratislava, Stuttgart 1996, mit Unterstützung der Firma Herma, Stuttgart.

Byzantinische Grundbegriffe

Das Begriffspaar "Melos-Ethos" hat mit byzantinischer Musik zu tun, deren unterschwellige Tradition in der Kirchen- und Volksmusik für die Kulturen Ost- und auch Ostmitteleuropas von besonderer Bedeutung geblieben ist: die byzantinischen Neumen (denen die altrussischen Neumen mit geringen Veränderungen entsprechen) haben jeweils nicht nur eine Tonbedeutung, sondern gleichzeitig ein "Ethos", einen philosophischen Sinngehalt. Die Ideologie des Sozialistischen Realismus, derzufolge Musik nicht auf formalistische Weise nur "tönend bewegte Form" sein, sondern einen "Inhalt" haben müsse, auf diese Denkgewohnheit zurückzuführen, mag ein kühner und sehr hypothetischer Gedankensprung sein - fremd war und ist die Forderung eines humanistischen Engagements der Musik den Komponisten und Komponistinnen aus dem Osten Europas im allgemeinen nicht.

Zudem bliebe empirisch und wertfrei zu untersuchen, ob Musik wirklich nur "tönend bewegte Form" sei, ob sie nicht eben doch - im Bewußtsein derer, die sie machen und die sie hören - tatsächlich "Inhalte" habe und welche das seien; es müssen ja nicht die vorgeschriebenen Assoziationen und Bedeutungsrituale des Sozialistischen Realismus sein. Die Frage, welchen Inhalt Musik habe, stellte und stellt sich eine gerade im Osten Europas betriebene und Gemüter bewegende junge Wissenschaft, die sich als musikalische Semiotik bezeichnet, obschon die Bezeichnung umstritten ist - "Semeiotike" lautete die Bezeichnung einer entsprechenden Schriftenreihe der estnischen Universität Tartu, die schon lange während des Sowjetsystems eigene Wege ging und in der z.B. der im übrigen Sowjetreich verfernte Webern-Schüler Philipp Mojseevič Heršcovici über "tonale Quellen der Schönbergschen Dodekaphonie"³ schon 1973 zu Wort kam, während er in Moskau als Privatlehrer Schüler wie Alfred Schnittke, Andrej Volkonsky, Edison Denissow oder Viktor Suslin in die Grundgedanken der Zweiten Wiener Schule einwies und allein die Erwähnung seines Namens in der offiziellen sowjetischen Musikpresse Wutausbrüche

³ Tonal'nye istoki šenbergovoj dodekafonii [Tonale Quellen der Schönbergschen Dodekaphonie], Semeiotike, Acta et commentationes Universitatis Tartuensis Bd. VI, Tartu 1973, S. 344-397.

auslöste. Andere Beiträge des besagten Sammelbands beschäftigten sich mit Themen wie der Zuverlässigkeit mythologischer Quellen in Nordrußland, mit der semantischen Struktur des russischen Rätsels, dem psychologischen System des frühen Buddhismus oder mit poetologischen Fragen am Beispiel von Alexander Blok oder Anna Achmatova. Semiotik als empirische Wissenschaft hatte sich unterhalb der offiziellen kommunistischen Denkschablonen angebahnt.

Zu ihren Verfechtern und maßgeblichen Vertretern in der Slowakei gehört der 1930 im tschechischen Teschen als Sohn des polnischen evangelischen Pfarrers geborene Komponist Roman Berger, einer der Gründer und spiritus rector dieses Festivals und Symposions. Schon die Erlebnisse seiner Familie mit stalinistischem Terror, der sie aus dem Teschener Land in den immerhin duldsameren slowakischen Landesteil vertrieb, wie auch seine eigenen Erfahrungen mit Totalitarismus zur Zeit der Husákschen "Normalisierung" ergaben für ihn Gründe, zeitweise seine (hoch experimentelle) Notenfeder aus der Hand zu legen und sich besagten Forschungen zu widmen. Nach hoffnungsvollem Beginnen im "Prager Frühling" nicht ohne Seitenblick auf die damals schon souveräne neue polnische Schule wurde 1971 der alte, nicht hinreichend linientreue Komponistenverband aufgelöst und durch eine gehorsame Gegengründung ersetzt, in die die einst führenden Köpfe der tschechoslowakischen Musik nicht mehr aufgenommen werden durften, und Roman Berger teilte das Schicksal kompositorischen Berufsverbots mit prominenten Kollegen wie Miloslav Kabeláč, Marek Kopelent und Alois Piňos bis 1980.

1980 konnte er an der Slowakischen Akademie der Wissenschaften eine "Nische" finden (solche Nischen wie Akustik, Folkloresammeln, Bibliotheksarbeit etc. waren für unerwünschte Künstler im Sowjetblock schon immer eine Bedingung zu überleben): Seminare über Musik und Mathematik zusammen mit B. Riečan. Aber bald schon stempelten ihn die theoretische Schrift "Komponistenberuf und Gegenwart", eine Polemik gegen kommunistische Ideologisierung von Beruf und Ausbildung, und seine Unterschrift unter einen "Brief an die Juden" zum Dissidenten mit totalem Veröffentlichungsverbot. Nach der Wende im November 1989 arbeitete er in der Kommission für Kunsterziehung beim Kulturministerium und reaktivierte zusammen mit Marek Kopelent und Alois Piňos die

tschechoslowakische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.

Semiotik als Erfahrung und Herausforderung

Aus den Kämpfen jener Zeit verblieb ihm die Erfahrung, daß Musik ein Politikum sei - in anderem als dem eingengten Sinne Sozialistischer Realismustheorien. "Unsere Generation wurde in eine Welt 'hineingeworfen', deren Machthaber behaupteten - oft mit drastischen "Argumenten" -, daß die zeitgenössische Musik, welche uns faszinierte, schlecht, verdorben und "feindlich" sei. Die Diskriminierung hatte einen semiotischen Grund: das Unterscheiden zwischen Zeichen der Konformität und der Nonkonformität, welche in der Struktur des Artefakts einchiffriert sind. Die Erfahrung des totalitären Regimes brachte die Erkenntnis, daß Kunst ein Politikum darstellt. Auch ein Politikum"⁴.

Mit einer Einengung der Musik auf Folklore und Ethnomusikologie habe musikalische Semiotik folglich nichts zu tun. Musik habe Bedeutungen - jede Musik; und ihre Ergründung, von der die Musikwissenschaft bisher nichts wissen wolle, stehe erst am Anfang. "Wir wissen nichts, wir raten nur". Dafür sieht Berger Erkenntniswege eher bei den Philosophen wie Martin Heidegger, Jean Piaget, Jiří Fiala, Jan Patočka und bei Psychologen wie David Böhm, Ken Wilber und Carl Gustav Jung, wenn er auf einen Urbegriff zurückkommt, dessen Herkunft eher aus der Philosophie als aus der Musikgeschichte geläufig ist: den der "Universalien", die er als "universelle Gesetze der Wirklichkeit" auffaßt.

Eine soeben erschienene Sammlung seiner Schriften aus den Jahren 1977-1987, "Hudba a pravda" ("Musik und Wahrheit")⁵, macht die Genesis dieser Gedanken deutlich: mit Porträts von Beethoven (1977) und Strawinsky (1983), "Studien zur Musikalischen Kommunikation" (1981-82) und Untersuchungen zu "Musik und Utopie" (1985) sowie fünf Essays: "Versuch einer Definition des Begriffes Musik" (1984), "Entwurf zur Musikerziehung und ihren Perspektiven" (1984), "Entwurf zur

⁴ Einführungsvortrag "Semiotik und Praxis" zum 4. Internationalen Kongreß "Musical Signification" Paris, Sorbonne, 8.-13.10.1994.

⁵ Roman Berger, Hudba a pravda [Musik und Wahrheit], hrsg. v. Orman, Bratislava (Fond Pro Slovakia) 1997.

Kunstmusik" (1985), "Kompositionsprozeß und Dialektik" (1986) und "Revolution im musikalischen Denken" (1987).

Beethoven beispielsweise, dessen Größe unumstritten sei, entziehe sich in der Faktur seiner Musik allen bis dahin gültigen Kategorien der Analyse - er habe den Bereich der musikalischen Semantik und Semiotik wirksam erweitert, auch um "Außermusikalisches".

Berger beklagt die Abstinenz der zeitgenössischen Musik in jener Hinsicht. "Fünfundzwanzig Jahre nach Adornos Imperativ des Schweigens hat Papst Johannes Paul II bei dem Holocaust-Jubiläum die Meinung geäußert, daß die Musik zum Schweigen nicht verpflichtet sei, falls sie 'die Klage, den Protest oder die Hoffnung auszudrücken vermag.' Ein Teil der zeitgenössischen Musik drückt diese Bedeutungen zweifelsohne aus. Diese Stimmen erlöschen jedoch - und nicht nur im Schrei und der Klage der Opfer zeitgenössischer Genozide (welche dank der "Toleranz" und der "Nichteinmischung" blühen), sondern auch im Rauschen der "fachmännischen" Sprachspiele. Auch hier wäre also ein Orientierungspunkt: in der Entdeckung und Verstärkung der musikalischen Zeichen der Klage, des Protests und der Hoffnung. Erst dann wäre es möglich, von der Bedeutung der Semiotik als einer Weise des Entwickelns der Bedeutung der Existenz 'sub specie aeternitatis', sub specie der Universalien, zu sprechen [...] Deshalb steht die Semiotik vor der Aufgabe, die Zeichen der Macht und der Entfremdung (Konformität, Kollaboration, Hochmut, Zynismus etc.) und die Zeichen des Leidens, der Verzweiflung und der Hoffnung zu unterscheiden. Auch sie gehören zu dem Horizont des Universellen; leider gehören sie hier in den Vordergrund"⁶.

Symposium "Melos-Ethos" 1997

Zeitgenössische Musik in Ost und West bildete das Thema des von Nad'a Hrková geleiteten 4. internationalen Symposiums vom 10. bis 12. November 1997 in Bratislava. Frieder Reininghaus, Köln, verknüpfte sein Referat zum "Verständigungsproblem beim Dialog zeitgenössischer Musik zwischen Ost und West" mit Reflexionen zum Werteverfall innerhalb einer globalen Weltordnung und einem Verfall der öffentlichen

⁶ Aus einem Interview mit Roman Berger 1995 in Wien, in: Das Orchester 4 (1996), S. 8-11.

Aufmerksamkeit für die neue Musik. Der Berichterstatter beschäftigte sich in seinem Beitrag "Gesunde Kunst und westliche Unschuld" mit der verschönenden, Unterdrückung und Mißstände nicht wahrhaben wollen-den westlichen Geschichtsschreibung über östliche Musikgeschichte im Sozialismus. Władysław Malinowski (Warschau) untersuchte in seinem Beitrag zum "neuen Bild der Musik des 20. Jahrhunderts" den Verfall der Hierarchien und Zentren der Neuen Musik, Wolfgang Dömling (Hamburg) plädierte unter dem Thema "Die Musik und die Musiken" gegen ein überkommenes germanozentrisches Weltbild. Zygmunt Krauze (Warschau) ("Erfahrungen eines europäischen Komponisten") stellte die Frage nach einer europäischen Kunst der Gegenwart, Krzysztof Knittel (Warschau) entwickelte bisherige und künftige Konzepte des Festivals "Warschauer Herbst". Hermann Jung, (Mannheim) sprach über Alfred Schnittkes *Faust-Kantate*, Primož Kuret (Ljubljana) über slowenische Musik in den 60er und 70er Jahren, unter Darstellung ihrer Vorkriegsgeschichte, ihrer modalen Eigentümlichkeiten und ihrer Festivals, Krzysztof Droba (Krakau) analysierte die polnische Strömung der "Sonoristik". Nad'a Hrkčková (Bratislava) sprach über die Entwicklung und Haupttendenzen der slowakischen Musik auch unter dem Gesichtspunkt einer "neuen Gläubigkeit", Teresa Malecka (Krakau) wandte die Ost-West-Problematik auf das Werk Modest Musorgskijs an.

Diether de la Motte (Wien) analysierte graphische Partituren östlicher und westlicher Komponisten ("Sound Art, Klangkunst für Ohren, Augen und Beine"), Erik Christensen (Kopenhagen) untersuchte "musikalischen Raum und musikalische Zeit in Werken von Ligeti, Lutosławski, Xenakis und Ives", Péter Halász (Budapest) unternahm den "Versuch einer Typologie der Werke György Ligetis um 1970", Jiří Fukač (Brünn) untersuchte die "Ost-West-Polarität im mährischen Musikschaffen" dank der im Osten besser erhaltenen Folklore, Juraj Beneš (Bratislava) unternahm den Versuch einer "einheitlichen Theorie des musikalischen Totals" unter Verschmelzung der verschiedenen harmonischen und ästhetischen Systeme. Alexander Ščetinskij (Char'kov) betrachtete die Musik von Valentin Sil'vestrov unter dem Gesichtspunkt der "Suche nach dem verlorenen Paradies", Alois Piños (Brünn) stellte die Arbeit des Brünnner Komponistenteams seit den 60er Jahren vor, Tibor Tallián (Budapest) beklagte in seinem Beitrag "Ost und West in der ungarischen Oper" die mangelnde

Resonanz des ungarischen Opernschaffens im Westen, Andrzej Chłopecki (Warschau) zog unter dem Stichwort "Surkonventionalismus" Parallelen zwischen Paweł Szymański und Helmut Lachenmann. Der slowakische Komponist Daniel Matej sprach zu seinem eigenen Werk und dem seiner Kollegen in der Aufbruchzeit nach der Wende, Vladimir Zvara (Bratislava) untersuchte drei exemplarische Werke der slowakischen Oper im 20. Jahrhundert: von Eugen Suchoň, Ján Cikker und Juraj Beneš - Zuzana Martináková (Bratislava) "einige Entwicklungsdeterminanten der slowakischen Musik in den 80er und 90er Jahren" unter dem Einfluß der Fluxus-Bewegung.

Agata Schindler (Dresden) sprach über "ostdeutsche zeitgenössische Musik im geläufigen Repertoire der hochrangigen Klangkörper", gemeint war: Was wurde aus den DDR-Komponisten in den Konzertprogrammen nach der Wende. Maria Kostakeva (Sofia/Bochum) nahm das Spätwerk Alfred Schnittkes unter dem Aspekt "stilistischer Polyphonie" und des Collageprinzips ins Visier. "Notizen zum Sakralen in der slowakischen Musik" legte Ivan Hrušovský (Bratislava) dar: Gedanken über die Nicht-Identität von Liturgischem und Sakralen, wie sie seinerzeit in den 30er Jahren Henri Davenson um das Werk Arthur Louriés entwickelte. Jiří Vysloužil (Brünn) behandelte "Alois Hába und die Zweite Wiener Schule", wozu die Diskussion Hinweise auf Konstantin Ilijev und Ferruccio Busoni erbrachte. Ewa Wojtowicz (Krakau) analysierte das Werk von Tomasz Sikorski im Kontext der amerikanischen Minimal Music, Vladimir Bokeš (Bratislava) zog Parallelen zwischen biologischen und musikalischen Strukturen ("Zwischen Ost und West"), Egon Krak (Bratislava) unternahm einen Ausblick auf das Millenniumsende, während weitere Beiträge von Jevgenij Iršaj (Banska Bystrica), Marek Piaček (Bratislava), Norbert Adamov (Bratislava), L'udmila Červená (Banska Bystrica) und Yveta Labská (Bratislava) in Analysen und Visionen die Situation der gegenwärtigen slowakischen Musik in Betracht nahmen.