

Csáky, Moritz

Zentraleuropa – Kultur – Musik

Musicologica Brunensia. 2011, vol. 46, iss. 1-2, pp. [61]-70

ISBN 978-80-210-5588-9

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115238>

Access Date: 16. 02. 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.

MORITZ CSÁKY

ZENTRALEUROPA – KULTUR – MUSIK¹

Seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert bemühte man sich zunehmend kulturelle Phänomene nach nationalen Gesichtspunkten zu kategorisieren und folglich auch die Musik oder Komponisten nach nationalen Kriterien einzuteilen. Man folgte hierbei essentialistischen, nationalkulturellen Vorgaben, die kulturelle Prozesse voneinander trennten. Bis in die Gegenwart ist man, zumeist ohne es sich bewusst zu sein, zumindest im öffentlichen Diskurs einem solchen Schema weitgehend treu geblieben. Und dies ungeachtet dessen, dass bereits im 19. Jahrhundert, als die nationale Frage virulent wurde, schwere Bedenken gegen ein solches nationalkulturelles Verfahren artikuliert worden waren. So meinte beispielsweise Lajos Mocsáry, einer der bekanntesten, maßgeblichen Kritiker der Magyarisierungspolitik in Ungarn: „Man erklärt, die Absicht des Kulturvereins wäre die Verbreitung der „ungarischen Kultur“ unter den nichtungarischen Nationalitäten. Ungarische Kultur? Hat Kultur eine Nationalität? Kultur ist von Natur aus kosmopolitisch! Wir können zwar über den kulturellen Zustand verschiedener Länder sprechen, aber die deutsche, die französische, die englische, die ungarische Kultur sind keine klaren, bestimmten Begriffe. Besonders schwierig ist aber die Bestimmung einer spezifischen ungarischen Kultur.“² Mehr als hundert Jahre nach diesen kritischen Bemerkungen Mocsárys bedient man sich freilich zuweilen noch immer in einzelnen Kompositionen „nationale“ Motive zu erheben und Komponisten und Musikinterpreten bestimmten Nationen zuzuschreiben. Wie problematisch solche Zuweisungen sind, ersieht man daraus, dass sie nicht selten selbst bei Wissenschaftlern zu unterschiedlichen beziehungsweise gegensätzlichen Ergebnissen geführt haben. Ich möchte dies mit einigen Beispielen anzudeuten versuchen.

¹ Dieser Beitrag ist eine wesentlich veränderte und erweiterte Fassung meines Aufsatzes: Mitteleuropa/Zentraleuropa. Ein komplexes kulturelles System, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60/1 (2005) S. 9–16.

² Mocsáry Lajos, *Közművelődési egyletek és a nemzetiségi kérdés* [Kulturvereine und die nationale Frage], Budapest 1886 (= anonyme, mit X. Y. gezeichnete Flugschrift). Zit nach Kemény G. Gábor (ed.), *Mocsáry Lajos válogatott írásai* [L. Mocsárys ausgewählte Schriften], Budapest 1958, S. 153.

Franz Liszt wurde von der ungarischen Musikwissenschaft als ungarischer Komponist bezeichnet, man berief sich dabei auf seine ungarische Staatsbürgerschaft, auf seine Herkunft aus Raiding (Doborján), im damaligen Königreich Ungarn, auf sein nachweislich patriotisches Bekenntnis zum Ungarntum und vor allem auf zahlreiche ungarische Topoi und Zitate in seinem musikalischen Schaffen. Solchen Begründungen hielten andere entgegen, dass Liszt dessen ungeachtet kaum ungarisch verstand, zumindest mütterlicherseits von nicht-magyarischer Abstammung war, die meiste Zeit seines Lebens außerhalb Ungarns verbrachte, seine Schriften und Briefe weitgehend auf Französisch verfasste, der musikalischen Gedankenwelt der deutschen Romantik und vor allem Richard Wagners zuzurechnen und ein Vertreter der Neudeutschen Schule wäre, also daher als Komponist viel eher als Deutscher, denn als Ungar oder Österreicher zu gelten hätte, trotz seines ihm vom österreichischen Kaiser verliehenen Adelsprädikats. Ähnliche, zum Teil bis heute aktuelle Diskussionen um die nationale Zuordnung von Komponisten betreffen unter anderem auch die Hauptvertreter der Wiener Klassik: War Mozart ein deutscher oder ein österreichischer Komponist, ist Beethoven von Wien und von Österreich nicht zu Unrecht als der ihre usurpiert worden, ist das musikalische Schaffen Schuberts und seines Kreises, dem das „deutsche Lied“ zu verdanken ist, nicht viel eher „deutsch“ als Wienerisch oder österreichisch? War Franz Lehár, dessen Melodien ungarisches, aber auch „slawisches“ Kolorit nicht verleugnen, der bis zu seinem Lebensende mit einem liebenswürdigen ungarischen Akzent sprach, dessen Eltern aber von einem „nationalen“ Gesichtspunkt aus gesehen nicht Magyaren waren, Ungar, Österreicher oder, aufgrund der Herkunft seines Vateres, gar Tscheche? War Emmerich Kálmán, ein typischer Repräsentant der Wiener Operette, ein Wiener beziehungsweise ein österreichischer oder ungarischer Musiker? Solche und ähnliche Fragen beschäftigen bis in die Gegenwart nicht nur populäre musikwissenschaftliche Darstellungen, sie können noch immer zum Teil zu emotionalen Auseinandersetzungen führen. Dabei gerät völlig außer Acht, dass die nationale Perspektive, wie bereits erwähnt, erst seit dem 19. Jahrhundert zu einem dominanten Kriterium wurde; sie verdankte sich einer Ideologie, die durch Vereinnahmungen und Ausgrenzungen nationale Identitäten zu konstituieren beziehungsweise zu konstruieren versuchte. Wie wenig sinnvoll freilich solche nationale Zuordnungen und Etikettierungen im allgemeinen, vor allem aber im Bereich des Ästhetischen beziehungsweise des Musikalischen sind, das heißt wie problematisch es ist, Musik „national“ zu vereinnahmen oder zu kodieren, hat Albrecht Riethmüller schon vor mehreren Jahren überzeugend nachgewiesen.³

Die hier nur kurz angedeutete Problematik ist freilich komplexer und führt zu weiteren Überlegungen. Ohne Zweifel ist der Rekurs auf „Populares“ stets ein wichtiger Faktor des musikalischen Schaffens früherer Jahrhunderte (Barock, Klassik) gewesen. Auch sind solche Elemente, die im 19. Jahrhundert als „nationale“ Kennzeichen benannt wurden auch in früheren Epochen vorhanden gewe-

³ Albrecht Riethmüller, *Die Walkalla und ihre Musiker*, Laaber 1993, bes. S. 25.

sen, jedoch damals noch nicht als solche in das Bewusstsein des musikalischen Schaffens getreten. „Universalität“, meinte Carl Dahlhaus, „sollte durch Nationalität, nicht gegen sie erreicht werden“.⁴ So könnte man zu Recht auch vom musikalischen Gesichtspunkt aus gesehen die nationale Ideologie, die eine uniforme Gesellschaft, nämlich die Nation, zum Ziele hatte und diese anachronistisch auf frühere Epochen zurückprojizierte, ernsthaft in Frage stellen. Die als „Nationalstile“ apostrophierten Schulbildungen des 17. und 18. Jahrhunderts waren, im Gegensatz zu den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, an kein ethnisches beziehungsweise nationales Kriterium, im Sinne des 19. Jahrhunderts, gebunden und konnten von Komponisten jedweder Herkunft in Anspruch genommen werden, ein Phänomen, das übrigens auch für andere Bereiche des kulturellen Schaffens galt und für Identitätsbildungen von Relevanz war. Die Gleichzeitigkeit von mehreren „nationalen“ Zugehörigkeiten, die Möglichkeit einer mehrfachen Loyalität, einer Multipolarität im politisch-intellektuellen und kulturellen Bereich, war ohne weiteres gegeben.⁵ Die Widersinnigkeit einer Instrumentalisierung von Musik und Musikern für nationale Mythenbildungen wird erst dann klar ersichtlich, wenn man sich übergreifenden kulturellen Kommunikationsräumen zuwendet, in denen zwar unterschiedliche „nationale“ kulturelle Traditionen nachzuweisen sind, in denen sich jedoch neben solchen Unterschieden auch gemeinsame oder analoge Elemente, Zeichen, Symbole und Codes vorfinden, die gleichsam eine Metasprache bilden und trotz der konkreten sprachlich-kulturellen Differenzen allen verständlich ist. Ein solcher übergreifender Kommunikationsraum ist unter anderem die zentraleuropäische Region, in welcher weit über das Maß der gerade im Musikalischen ganz allgemein feststellbaren Beeinflussungen intensive Rezeptionsprozesse nachweisbar sind, die sich einer besonders dichten kulturellen, also auch musikalischen Pluralität beziehungsweise Heterogenität zu verdanken haben. Mit den folgenden Überlegungen über die Kriterien dieser Region, nämlich Zentraleuropas, möchte ich dies etwas eingehender veranschaulichen.

Zunächst stellt sich die Frage nach der Bezeichnung dieser Region: Mitteleuropa oder Zentraleuropa? Ich selbst benütze statt Mitteleuropa bewusst Zentraleuropa, und zwar aus folgenden Überlegungen.⁶ Mitteleuropa als Bezeichnung für jene Region, die unter anderem auch die ehemaligen Länder der Habsburgermonarchie einschließt, scheint mir deshalb problematisch, weil der Begriff politisch belastet ist. Darauf hat bereits in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, als Mitteleuropa wieder in Mode kam, der Historiker Joseph Rován explizit hingewiesen: „Von Frankreich aus gesehen ist Mitteleuropa weder ein geographischer noch ein historischer, sondern ein politischer Begriff, der allerdings seine

⁴ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6, Laaber 1980, S. 30.

⁵ Zur Frage des Musikalisch-Nationalen vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 4) S. 29–34. Vgl. auch Helga de La Motte-Haber (Hrsg.), *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt 1991.

⁶ Vgl. dazu Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien u.a. 2010, S. 37–87.

Geschichte hat. Nicht die historischen Zusammengehörigkeitsreminiszenzen von Ungarn und Polen sind problematisch, sondern die im Wilhelminischen Deutschland entstandene imperialistische Blickrichtung des Konzepts. [...] Man kann sich nur darüber wundern, wie wenig Gespür für solche doch wohl mehr als natürlichen Reaktionen diejenigen aufbringen, die in jüngster Zeit vor allem auch in der Bundesrepublik den Begriff ‚Mitteleuropa‘ mit politischen Absichten aus den Abgründen der Geschichte wieder hervorgeholt haben.“⁷ Politisch konnotiert ist der Begriff vor allem deshalb, weil er seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die politische, ökonomische oder kulturelle Vormacht der Deutschen beziehungsweise Deutschlands in dieser Region beinhaltet. Friedrich Naumanns während des Ersten Weltkriegs publiziertes Buch *Mitteleuropa* (1915) konnte sich darauf stützen und so die Kriegsziele Deutschlands, die Eroberung des Ostens, rechtfertigen. Mit diesem Konzept versuchten dann auch die Nationalsozialisten ihre Expansionspolitik während des Zweiten Weltkriegs zu legitimieren. Zwar wurde seit den sechziger Jahren durch die Veranstaltungen des Movimento Mitteleuropeo Görz (Gorizia), an denen, wie bereits bei seiner ersten Tagung „La poesia oggi“ (1966), auch Intellektuelle aus den damaligen „sozialistischen“ Ländern teilnahmen, Mitteleuropa vornehmlich als eine Kulturregion konzipiert. Der Kulturregion Mitteleuropa anzugehören wurde dann rasch abermals politisch vereinnahmt und von manchen für einen subversiven politischen Protest genutzt: Die Länder jenseits des Eisernen Vorhangs wären nicht dem sozialistischen Osten zuzuordnen, sie wären vielmehr Teil der demokratischen Mitte Europas. Auch in Österreich schloss man sich solchen Diskussionen an,⁸ die, wenn ich mich nicht irre, bis in die neunziger Jahre, bis zur Aufnahme Österreichs in die EU, anhielten. Es ging dabei unter anderem um eine kulturpolitische Positionierung Österreichs in der Mitte Europas, freilich mit zuweilen „kulturkolonialistischen“ Attitüden.

Der Begriff Zentraleuropa (L’Europe centrale, Central Europe) hingegen etablierte sich vor allem zur Zeit der Pariser Friedensverträge als Bezeichnung für die Nachfolgestaaten, für Länder also, die ehemals der Habsburgermonarchie angehört hatten. Er wurde zwar auch in der Politik verwendet, hinter ihm verbarg sich jedoch keine politische Absicht, kein politisches Zukunftskonzept. So konnte das 1916 gegründete Wiener Institut für Kulturforschung den Vorschlag machen, als Begriffsbezeichnung für die Region „anstatt Österreich-Ungarn‘ und ‚Monarchie‘ das Wort ‚Zentraleuropa‘“ zu verwenden; wobei an jene Staaten zu denken wäre „welche die Kulturgrenzaufgaben der ehemaligen Monarchie übernommen haben.“⁹ Ich gehe noch einen Schritt weiter: Zentraleuropa ist also, wenn man primär die Kultur – im weitesten Sinne – dieser Region in Betracht zieht, im Un-

⁷ Joseph Rován, *Mitteleuropa gegen Europa*. In: Sven Papke/Werner Weidenfeld (Hrsg.), *Traumland Mitteleuropa. Beiträge zu einer aktuellen Kontroverse*, Darmstadt 1988, S. 1–14, Zit. S. 1, S. 3. Vgl. auch Andreas Pribersky, *Europa und Mitteleuropa? Eine Umschreibung Österreichs*, Wien 1991. Jacques Le Rider, *Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes*, Wien 1994.

⁸ Erhard Busek, Emil Brix, *Projekt Mitteleuropa*, Wien 1986.

⁹ Victor Bauer, *Zentraleuropa. Ein lebender Organismus*, Brünn-Leipzig o. J. S. 221.

terschied zu Mitteleuropa weder ein politischer noch ein geografischer Begriff; Zentraleuropa ist vielmehr ein intellektuelles Konzept, ein „entgrenzter Raum“, vergleichbar der Fernand Braudel'schen Méditerranée. Je nach dem, welche Inhalte man thematisiert, ist Zentraleuropa einmal weiter, das andere Mal enger gefasst. Zentraleuropa ist demnach ein dynamisches, unvollendetes Konzept oder, wie Milan Kundera meinte, „eine nichtintentionale Einheit“.¹⁰ Freilich: Vielleicht ist Zentraleuropa auch nur ein intellektuelles Konstrukt, jedoch auch dann ein brauchbares heuristisches Konzept, das dazu dient, täglich erfahrbare Differenzen, kulturelle Analogien und Übereinstimmungen in einer Region – und darüber hinaus – zu erklären, die bis in die Alltagskultur (zum Beispiel Populärmusik, Speisen, Verhaltensformen) nachweisbar sind.

Was sind nun die signifikanten Kennzeichen Zentraleuropas, welche spezifischen inhaltlichen Kriterien sind für die „nichtintentionale Einheit“ dieser von Differenzen geprägten Region verantwortlich? Um diese Fragen zu beantworten haben in der Vergangenheit vor allem Historiker die Vielfalt von Nationalitäten und die im 19. Jahrhundert immer heftigeren Auseinandersetzungen, die zwischen den Nationalitäten ausbrachen, zu einem Schwerpunkt ihrer Untersuchungen gemacht. Kulturhistoriker, Literatur- und Musikwissenschaftler konzentrierten ihr Interesse vor allem auf Phänomene der sich konkurrenzierenden Nationalkulturen. Diese beiden Sichtweisen folgen freilich Perspektiven, die sich dem nationalen Narrativ verdanken. Um diese letztlich ideologische Befangenheit zu vermeiden, plädiere ich dafür, von einem umfassenden Kulturbegriff auszugehen, der der Kulturanthropologie und Kultursemiotik entlehnt ist.¹¹ Demnach verstehe ich unter Kultur nicht nur die repräsentative Kultur (zum Beispiel Wissenschaft, Literatur, Kunst oder Musik), sondern das gesamte Ensemble von Elementen, Zeichen, Symbolen und Codes, mittels derer Individuen in einem gesellschaftlichen Kontext verbal und nonverbal kommunizieren. Nicht nur die konkreten Wörter einer Sprache sind solche Elemente, auch bestimmte Verhaltensmuster, eine Gestik, Speisegewohnheiten, Tonabfolgen (zum Beispiel Pentatonik, Dodekaphonie), architektonische Elemente oder Farben (zum Beispiel bei den Verkehrsampeln) sind es, mit denen Kommunikation innerhalb einer Gesellschaft hergestellt wird. Kultur wird somit zu einem Orientierungs- und Ordnungsmuster, durch das Konflikte vermieden oder in Schach gehalten werden können, oder: Kultur stellt sich als ein „Text“ dar, der gelesen werden kann und mittels dessen man sich

¹⁰ Milan Kundera, Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte. In: Květoslav Chvatík (Hrsg.), *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, Frankfurt a. Main 1991, S. 7–22, Zit. S. 22.

¹¹ Vgl. dazu u.a. Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. Main 1987, S. 7–43. Eberhard Berg/Martin Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a. M. 1993. Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, Frankfurt a. Main 2010.

verständlich.¹² Besonders wichtige Elemente und Codes, wie zum Beispiel die konkrete Sprache oder Rituale, werden zu Symbolen, mit denen sich Individuen identifizieren, derer sie sich immer wieder erinnern, mit denen sie sich repräsentieren und von anderen abgrenzen und mit denen Macht im öffentlichen Raum etabliert und kollektive Identität konstruiert wird. Versteht man folglich unter Kultur einen Kommunikationsraum, dann heißt das in unserem Zusammenhang, dass es in Zentraleuropa eine Vielzahl von unterschiedlichen, sich konkurrierenden, gleichzeitig jedoch auch sich überlappenden Kommunikationsräumen gibt. Die „Einheit“ der Region wird, so widersprüchlich das auch klingen mag, durch Differenz, durch Heterogenität beziehungsweise durch die hier vorhandene innere, *endogene* und von außen hinzukommende *exogene* Pluralität bestimmt. Es ist dies ein Erklärungsmuster, das also nicht nationalen Vorgaben folgt, vielmehr diese zu hinterfragen, zu vermeiden und zu dekonstruieren versucht.¹³

Unter *endogener Pluralität* verstehe ich die in der Region seit Jahrhunderten nachweisbare Dichte von Völkern, Kulturen, Sprachen und Religionen. Die sogenannten „Nationalkulturen“ sind hier folglich in der Regel von zahlreichen „Fremdelementen“, von Codes benachbarter Kulturen (kulturellen Kommunikationsräumen) durchsetzt. Ich möchte das mit zwei Beispielen veranschaulichen. Erstens: Béla Bartók hat in bezug auf die musikalische Folklore der Region auf ein kontinuierliches „crossing and re-crossing of melodies“ hingewiesen und vor der Utopie einer reinen Nationalmusik gewarnt¹⁴. Zweitens: Eine ideale Wiener Speisenabfolge, die bis heute ein Identifikator für Wien und Österreich geblieben ist, besteht aus einer Gulaschsuppe, dem Wienerschnitzel (*Costoletta alla Milanese*) und Powidltaschen, aus „fremden“ Codes also, die sich diversen kulturellen Kommunikationsräumen verdanken, nämlich einem ungarischen, italienischen und tschechischen. Trotz der Zugehörigkeit zu einer eigenen Kultur partizipiert man also gleichzeitig auch an „fremden“ kulturellen Elementen. „Man täusche sich nicht darüber“ meinte Joseph Roth in Bezug auf den Österreicher „dass ihm der katholische Slowake heimischer ist als der protestantische Brandenburger; der Ungar vertrauter als der Sachse, der Pole verständlicher als der Thüringer; der Tscheche näher als der Pommeraner.“¹⁵ Daraus folgt, dass entgegen der Forderung der nationalen Ideologie, wonach jeder nur eine eindeutige (nationale) Identität aufzuweisen hätte, in der Realität Mehrfachidentitäten begünstigt wurden und eine Multipolarität die individuellen und kollektiven Identitäten bestimmte. Miroslav Hroch hat auf die Vielfalt von sich überlappenden Landesidentitäten

¹² Vgl. u.a. die Beiträge in Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1996.

¹³ Vgl. dazu das entsprechende Kapitel in meinem Buch *Das Gedächtnis der Städte* (wie Anm. 6) S. 89–127.

¹⁴ Béla Bartók, *Race Purity in Music* [1942], in: Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays*, London 1976, S. 29–32.

¹⁵ Joseph Roth, *Das alte Österreich*, in: Michael Kesten (Hrsg.), *Joseph Roth Werke* Bd. 4, Köln o.J., S. 428.

(Patriotismen) im alten Böhmen hingewiesen.¹⁶ Individuen und soziale Schichten konnten mehrere subregionale Identitäten in sich vereinen und sich darüber hinaus zu einer gemeinsamen böhmischen beziehungsweise gesamtregionalen Identität bekennen. Durch den dynamischen Austausch (Transfer)¹⁷ von kulturellen Elementen und Codes erwiesen sich nicht nur die einzelnen Kulturen als durchlässig, es bildete sich über die einzelnen Kulturen hinweg eine gemeinsame „Sprache“, ein „translokaler“ und „transnationaler“ Kommunikationsraum, an dem bis in die Gegenwart auch unterschiedliche so genannte „Nationalkulturen“ partizipieren. Dem konnte auch der linksradikale ungarische Intellektuelle Béla Balázs sein Gutes abgewinnen. 1914 vermeinte er in der verhassten Monarchie doch auch eine Antizipation des zukünftigen Internationalismus erblicken zu können: „Österreich scheint ein ausschließlich politisches Gebilde zu sein, deshalb wird ihm heute seine Daseinsberechtigung abgesprochen. Hat aber Österreich nicht doch noch eine größere Aufgabe? [...] Es könnte als eine große Versuchsstation des Internationalismus angesehen werden, und, wie grotesk dies auch klingen mag: Das Reich der konservativen Habsburger könnte die beste Grundlage für die Träume des Sozialismus sein.“¹⁸

Unter *exogener Pluralität* verstehe ich die Summe jener kultureller Elemente, die von außen hinzukamen. Europäische und außereuropäische kulturelle Diffusionsprozesse waren zwar oft an bestimmte soziale Schichten gebunden, sie bestimmten aber ohne Zweifel das kulturelle Bewusstsein auch breiterer Bevölkerungskreise. Ich verweise hier, abgesehen von den Einflüssen aus dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, vor allem auf französische, italienische, spanische und nicht zuletzt osmanische Elemente, die in den kulturellen Text dieser Region, nicht zuletzt in die Musik, eingegangen sind.

Diese pluralistische, heterogene Verfasstheit der Region erwies sich vor allem im Zusammenhang mit den sozial-ökonomischen Transformationen des 19. Jahrhunderts zunehmend als krisen- und konfliktanfällig. Die durch die Modernisierung hervorgerufene soziale Ausdifferenzierung der Gesellschaft (vertikale Differenziertheit) führte zu innergesellschaftlichen Krisen, die durch jene latenten Konfliktpotentiale, die in der ethnisch-kulturellen Heterogenität der Region, einer traditionellen horizontalen Differenziertheit gelegen waren, noch potenziert wurden. Von dieser Situation waren vor allem die Städte betroffen, die infolge der Modernisierung durch die Zuwanderung aus der heterogenen Gesamtregion rasch anwuchsen. In der Dichte des urbanen Raumes fanden sich Menschen vor,

¹⁶ Miroslav Hroch, Die böhmischen Länder zwischen ethnischer und nationaler Identität, in: Alena Jakubová/Jitka Ludová/Václav Maidl (Hrsg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Prag 2001, S. 31–42.

¹⁷ Federico Celestini, Helga Mitterbauer (Hrsg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Prozesse*, Tübingen 2003. Gregor Kokorz, Helga Mitterbauer, Im Netzwerk der Kulturen. Die Zentraleuropäische Moderne als Schnittpunkt kultureller Transferprozesse, in: Moritz Csáky, Astrid Kury, Ulrich Tragatschnig (Hrsg.), *Kultur, Identität, Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck u.a. 2004, S. 397–421.

¹⁸ Béla Balázs, *Napló [Tagebuch] 1914–1922* Bd. 2, Budapest 1982, S. 6–7.

die unterschiedlichen kulturellen Kommunikationsräumen angehörten und unterschiedliche „*mémoires culturelles*“ aufwiesen, die nur schwer miteinander kommunizieren konnten oder gezwungen wurden, sich an jene Kultur zu assimilieren, die als die dominante galt. Eine der Folgen davon waren jene „*crises d'identité*“, jene Orientierungslosigkeiten, die in den Jahrzehnten um 1900 nicht nur für Wien symptomatisch waren.¹⁹ Dieser Situation widersetzte sich die nationale Idee, die vorgab, homogene, konfliktfreie Räume schaffen zu wollen und zu können. Dass sich diese nationale Ideologie auch Kulturproduzenten zueigen gemacht hatten, kann freilich nicht geleugnet werden.

Die Nähe beziehungsweise die Verschränkung vielfältiger kultureller Traditionen in einer Person ist freilich auch ein wichtiger Stimulans für Kreativität. Individuen, die eine mehrfache „*mémoire culturelle*“ in sich vereinen, bewegen sich gleichzeitig in mehreren Kommunikationsräumen, sind nicht ausschließlich auf nur eine Kultur fixiert, sondern vermögen zwischen mehreren Kulturen zu vermitteln und unterschiedliche, manchmal auch widersprüchliche kulturelle Elemente auf eine unerwartete Weise miteinander zu verschränken. „Wie Beethoven und Brahms hatte Schönberg“ so Theodor W. Adorno, „obwohl in Wien geboren, etwas vom Zugewanderten, gleich vielen Bewohnern der Metropole der Donaumonarchie. Nicht nur weil sein Vater aus der Slowakei und seine Mutter aus Prag stammte. Ihn selber umgab eine Schicht des Fremden, nicht ganz Zugehörigen, nicht ganz in die westliche Zivilisation Hineinpassenden. Der Haß, dem er bis heute drinnen und draußen begegnet, hat damit gewiß etwas zu tun.“²⁰ Der Zitate-reichtum der musikalischen Produktion in Wien ist ein Indiz dafür, dass man sich dieser hier vorhandenen Vielfalt zu bedienen wusste. „Als echter Wiener“ meint Adorno, „hat Schönberg an einem Medium teil, mit dem man ihn kaum zusammen denkt und das ihm selbst sicherlich nicht gegenwärtig war. Es ist das der österreichischen Volksmusik und derjenigen Komponisten, die von ihr unreflektiert gespeist waren. Nichts widerlegt das in jedem Betracht törichte Cliché vom intellektuellen Schönberg gründlicher, als was alles er jenem Medium verdankt, wie viele der konstitutiven Bestimmungen der neuen Musik dorthier stammen.“²¹ Die Symbiose unterschiedlicher heterogener, „nationaler“, Elemente, war also, folgen wir abermals Adorno, der Nährboden des Musizierens in Wien. Nicht nur die expliziten italienischen Anleihen bei Mozart, bei dem die „nationalen Elemente [...] sich dialektisch zueinander“ verhalten,²² auch „Schuberts à la Hongroise [...] trägt aber zugleich jenes Unberührte, Intentionlose, das dem Zivilisatorischen, allzu Kulturimmanenten, dem lebendigen Subjekt

¹⁹ Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises d'identité*, Paris 1994.

²⁰ Theodor W. Adorno, Wien, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften* Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*, Darmstadt 1998, S. 431–453, Zit. S. 439.

²¹ Theodor W. Adorno, Wien (wie Anm. 20) S. 442.

²² Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften* Bd. 14, Darmstadt 1998, S. 356.

Entfremdeten der integralen Musik nicht sich fügt.“²³ Erst recht gelte dies für Komponisten der Jahrzehnte um 1900, für Brahms, Mahler und die Vertreter der Zweiten Wiener Schule: „Jene zentrale Tradition der Musik, die auf integrale Form geht und der Idee von Universalität auf tiefste verwandt ist, die Antithese zu den nationalen Schulen des neunzehnten Jahrhunderts, hatte durch Wien selbst nationalen Einschlag. Wienerisch reden noch viele Themen von Mahler, Berg; insgeheim, und darum nur um so nachdrücklicher, spricht selbst Webern das Idiom [...]. Das Wienerische, als Dialekt, war die wahre Weltsprache der Musik. Vermittelt ist das durch die handwerkliche Überlieferung der motivisch-thematischen Arbeit.“²⁴ Die Tatsache, dass zahlreiche Kulturproduzenten „Fremde“ beziehungsweise Assimilierte waren, beispielsweise, wie Mahler oder Schönberg, aus dem zunehmend ausgegrenzten Judentum stammten, mag ein Indiz für die Richtigkeit jener kulturtheoretischen These sein, wonach „Marginalisierte“ ein erhöhtes kreatives Potential besitzen.²⁵

Um auf die eingangs gestellt Frage zurück zu kommen: Dem Versuch, Komponisten und Musiker unter nationalkultureller Perspektive jeweils für eine Nation zu vereinnahmen, widerspricht die Realität des „crossing and re-crossing“ (Béla Bartók) kultureller Elemente, die vor nachträglich und künstlich eingezogenen nationalen Barrieren nicht Halt machen. Nicht nur Musik ist unter diesem Gesichtspunkt entgrenzt und wird daher mehrdeutig, es sind dies auch die Personen, die diese Musik repräsentieren und die eine Multipolarität von Identitäten in sich bündeln. Gerade in einer Region, die von sich konkurrenzierenden und sich überlappenden Kommunikationsräumen gekennzeichnet ist, sind solche komplexen kulturellen Prozesse, die, wie Adorno andeutet, eine hybride kulturelle Gemengelage zur Folge haben, ganz deutlich nachweisbar. In diesem Sinne bekannte der Komponist Krzysztof Penderecki in einem Interview von sich: „Ich bin ein Hybride. Meine Familie stammt aus den Kresy [historisches Ostpolen]. Meine Großmutter väterlicherseits war eine Ormianin, mein Großvater – ein polonisierter Deutscher. [...] Mein Vater kam aus der Ukraine. Er war orthodox [...]. Beispielsweise hatte ich immer einen Hang zur Orthodoxie, andererseits faszinierte mich die westliche Kultur mit ihrem Rationalismus aber auch mit ihrer Kunst des Ausdrucks von kompliziertesten Gefühlen.“²⁶

Die Kriterien beziehungsweise Inhalte, die Zentraleuropa bestimmen, haben heute, im Zeitalter der Globalisierung und der weltweiten, transnationalen kulturellen Vernetzungen, an Aktualität gewonnen. Man könnte demnach sagen, dass das komplexe kulturelle System Zentraleuropas sich als ein „Laboratorium“ er-

²³ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (wie Anm. 22) S. 359.

²⁴ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (wie Anm. 22) S. 357–358.

²⁵ Robert Ezra Park, *Human Migration and the Marginal Man*, in: *The American Journal of Sociology* 33(1928) S. 881–893. Everett V. Stonequist, *The Marginal Man: A Study in Personality and Culture Conflict*, New York 1965.

²⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Der Schaffensweg des Krzysztof Penderecki*, in: *Silesia Nova. Vierteljahresschrift für Kultur und Geschichte* 5/1 (2008) S. 50–57, Zit. S. 53.

weist, in dem bereits in der Vergangenheit Prozesse stattgefunden haben, die heute von umfassender, weltweiter Relevanz geworden sind. Und eine Analyse dieser Prozesse im übergreifenden Kommunikationsraum Zentraleuropas zeigt, dass die uns noch immer geläufigen nationalen Sichtweisen, nicht zuletzt im Musikalischen, den realen Gegebenheiten ganz einfach nicht gerecht werden beziehungsweise die realen Gegebenheiten keineswegs umfassend zu erklären vermögen.